

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Nataša B. Glišić

**PREDSTAVLJANJE SLOJEVA  
REALNOSTI U ROMANESKNOM  
STVARALAŠTVU  
SALMANA RUŽDIJA**

doktorska disertacija

Beograd, 2015

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Nataša B. Glišić

**REPRESENTATION OF LEVELS  
OF REALITY IN SALMAN  
RUSHDIE'S NOVELISTIC FICTION**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Наташа Б. Глишич

**ПРИНЦИПЫ ПОКАЗА СЛОЕВ  
РЕАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В  
РОМАНАХ САЛМАНА РУШДИ**

докторская диссертация

Белград, 2015

## **Podaci o mentoru i članovima komisije**

### **Mentor:**

dr Aleksandra Jovanović, vanredni profesor za užu naučnu oblast Engleska i američka književnost, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

### **Članovi komisije:**

1. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

### **Datum odbrane:**

\_\_\_\_\_

# PREDSTAVLJANJE SLOJEVA REALNOSTI U ROMANESKNOM STVARALAŠTVU SALMANA RUŽDIJA

## APSTRAKT

Ovaj se rad bavi načinom na koji se raznorodni slojevi stvarnosti artikuliraju, isprepliću i iznova javljaju u romanima Salmana Ruždija. Polazeći od vlastite pozicije većitog migranta, Ruždi stvara jedinstvenu poetiku i književne obrasce pomoću kojih spaja naizgled nespojive elemente magičnog i realnog, istorije i metafikcije, iluzije i empirijske stvarnosti. U uvodnom delu teze dati su književno-teorijski okviri postkolonijalizma, postmodernizma i magijskog realizma u koje se uklapaju Ruždijevi romani, kao i posledično pojam relativnosti istinitosti književnog dela u odnosu na koji se određuje piščev književni diskurs. Podrobnom analizom i uspostavljanjem relevantne analogije između romana, u centralnom delu rada predstavljena su četiri sloja realnosti koja su se ovakvom analizom izdvojila, sa posebnim naglaskom na one Ruždijeve romane koji su u svakom sloju određeni kao njegovi nosioci budući da je u njima definisani aspekt realnosti naročito istaknut. U prvom sloju nazvanom *Realnost magičnog ili magija realnog: svet imaginacije i stvarnost*, mešaju se empirijska stvarnost sa jedne i stvarnost snova, fantazije i magije sa druge strane, pokazujući da ova dva sveta nisu isključiva nego da svet magije isto tako potencira istinitost stvarnosti i sagledavanje sveta iz novog ugla. Sledeći sloj, *U potrazi za izgubljenom verom: ljudi i njihovi bogovi*, bavi se ulogom vere u životima protagonista, odnosno njenim gubitkom koji se zatim nadomešta drugom vrstom verovanja. U trećem sloju koji nosi naziv *Zidovi neznanja: od tiranije do slobode i natrag*, opisane su razne vrste represije u svoj svojoj okrutnosti i intenzitetu. Poslednji, četvrti sloj, *Istok, Zapad: migracija kao bivstvovanje u svetu*, prati pojam kulturne i prostorne izmeštenosti kao sveprisutnog fenomena, te način na koji se ovaj vid realnosti podiže na opšti nivo prelaženja granica kako fizički tako i metaforički. U krajnjem ishodu, ova teza želi da pokaže da višestruki i višeglasni slojevi realnosti onako kako su utkani i stvaralački osmišljeni u delu Salmana Ruždija, doprinose afirmaciji poetike hibridnosti i etike

pluralizma kao vida humanog angažmana, gde istina nije jedna i gde su prelaženje svake vrste granica, likvidnost i stalna promena bitne odlike čovekovog identiteta i postojanja.

**Ključne reči:** Salman Ruždi, slojevi stvarnosti, postkolonijalizam, postmodernizam, magijski realizam, istina i fikcija književnog dela, magično/realno, islam, represija, migracija

**Naučna oblast:** Društveno-humanističke nauke

**Uža naučna oblast:** Filološke nauke

**UDK broj:**

## REPRESENTATION OF LEVELS OF REALITY IN SALMAN RUSHDIE'S NOVELISTIC FICTION

### ABSTRACT

The thesis deals with the way heterogeneous levels of reality articulate, intermingle and reappear in the novels of Salman Rushdie. Being an eternal immigrant himself, Rushdie creates unique poetics and literary forms, by which he merges the elements otherwise seen as unmergeable: the magical and the realistic, history and metafiction, illusion and empirical reality. In the introductory part of the paper, literary and theoretical frameworks of postcolonialism, postmodernism and magical realism, within which Rushdie's novels fit, are provided. Consequently, Rushdie's poetics is viewed through the prism of the relativity of truth in fiction. Based on an in-depth analysis and relevant analogy among the novels, four levels of reality are thus presented with special emphasis being given to those novels that are regarded as representatives of each of the levels. In the first level entitled *Reality of the magical or magic of the real: world of imagination and reality*, empirical reality and reality of dreams mingle, showing that these two worlds are not exclusive. The world of magic also emphasises authenticity of reality and perception of the world from a new angle. The next level, *In search of lost faith: people and their gods*, is concerned with the role of faith in lives of the protagonists, as well as with the loss of it, which is then replaced by some other kind of belief. In the third level named *Walls of ignorance: from tyranny to freedom and back*, different types of repression in all its cruelty and intensity are described. The last, fourth level, *East, West: migration as being in the world*, follows the concept of cultural and spatial dislocation as an omnipresent phenomenon and the way this aspect of reality is elevated to a universal category of border crossing both physically and metaphorically. The final aim of this work is to show that manifold and polyphonic levels of reality, as interwoven and creatively defined in Salman Rushdie's literary opus, advocate the affirmation of a poetics of hybridity as well as an ethics of pluralism as part of a humane commitment with no absolute truth, where crossing every kind of borders, liquidity

and perpetual change constitute an essential part of human identity and the man's being in the world.

**Key words:** Salman Rushdie, levels of reality, Postcolonialism, Postmodernism, Magic Realism, truth in fiction, magical/real, Islam, repression, migration

**Scientific field:** Social Sciences and Humanities

**Narrow scientific field:** Philology

**UDC number:**



# ПРИНЦИПЫ ПОКАЗА СЛОЕВ РЕАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РОМАНАХ САЛМАНА РУШДИ

## АБСТРАКТ

Настоящая работа рассматривает вопрос выявления разнообразных слоев реальности, их переплета и нового появления в романах Салмана Рушди. Исходя из собственной позиций вечного мигранта, Рушди создает уникальные поэтические и литературные формы, с помощью которых объединяет, казалось бы, совершенно разные элементы магии и реальности, истории и метафизики, иллюзий и эмпирической реальности. Во вступительной части диссертации приведены литературно-теоретические рамки постколониализма, постмодернизма и магического реализма, характерных для романов Рушди, и, следовательно, понятие относительности истины литературного произведения, в отношении которого определяется литературный дискурс самого писателя. Тщательным анализом и установлением сходства между романами, в центральной части диссертации, представлены четыре выделенных слоя реальности. Особое внимание уделено тем романам Рушди, которые в каждом слое установлены как их носители, поскольку в них аспект реальности, который в каждом из них определен, особо подчеркнут. В первом слое названном *Реальность магии или магия реальности: мир фантазии и реальности* смешиваются эмпирическая реальность с одной и реальность фантазии и магии, с другой стороны. Также указывается на то, что эти два мира не исключают друг друга, а что мир магии также настаивает на правдивости действительности и восприятию мира под новым углом. Следующий слой - *В поисках за потерянной верой: люди и их боги*, рассматривает роль веры в жизни главных героев, и ее потери, которая затем компенсируется в веру другого рода. В третьем слое, который называется *Стены невежества: от тирании к свободе и обратно*, описаны различные виды репрессий во всей своей жестокости и интенсивности. Последний, четвертый слой - *Восток, Запад: миграция как способ существования в мире*, рассматривает концепцию культурной и пространственной

дислокации в качестве вездесущего феномена, а также и вопрос поднятия данного вида реальности на общий уровень пересечения границ, как в реальном, так, и в переносном смысле. В конечном счете, настоящая диссертация стремится доказать, что многочисленные и полифонические слои реальности, так как они сплетены и творчески оформлены в творчестве Салмана Рушди, способствуют подтверждению поэтики гибридности и этики плюрализма как вида гуманной деятельности, где нет одной истины, и где пересечение любой границы, мобильность и постоянные изменения являются существенной особенностью человеческой личности и самого существования.

**Ключевые слова:** Салман Рушди, слои реальности, постколониализм, постмодернизм, магический реализм, истина и фикция литературного произведения, магия/реальность, ислам, репрессия, миграция

**Научная область:** Социально-гуманитарные науки

**Более узкое направление:** Филологические науки

**УДК номер:**

*And Polo said: "The inferno of the living is not something that will be; it is what is already here, the inferno where we live every day, that we form by being together. There are two ways to escape suffering it. The first is easy for many: accept the inferno and become such a part of it that you can no longer see it. The second is risky and demands constant vigilance and apprehension: seek and learn to recognize who and what, in the midst of the inferno, are not inferno, then make them endure, give them space."*

Italo Calvino, *Invisible Cities*

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
1.1. Slojevi stvarnosti u romanima Salmana Ruždija .....	11
2. Postkolonijalizam .....	13
3. Postkolonijalizam i postmodernizam .....	31
4. Magijski realizam kao izraz postkolonijalnog bića .....	40
5. Istina i fikcija književnog dela.....	54
6. REALNOST MAGIČNOG ILI MAGIJA REALNOG: SVET IMAGINACIJE I STVARNOST.....	64
6.1. <i>Deca ponoći</i> .....	66
6.2. <i>Harun i more priča</i> .....	82
6.3. <i>Luka i Vatra života</i> .....	90
6.4. Ostali romani .....	95
7. U POTRAZI ZA IZGUBLJENOM VEROM: LJUDI I NJIHOVI <i>BOGOVI</i> .....	132
7.1. <i>Sramota</i> .....	133
7.2. <i>Satanski stihovi</i> .....	136
7.3. Ostali romani .....	144
8. ZIDOVI NEZNANJA: OD TIRANIJE DO SLOBODE I NATRAG .....	156
8.1. <i>Deca ponoći</i> .....	157
8.2. <i>Klovn Šalimar</i> .....	160
8.3. Ostali romani .....	164
9. <i>ISTOK, ZAPAD: MIGRACIJA KAO BIVSTVOVANJE U SVETU</i> .....	187

9.1. <i>Satanski stihovi</i> .....	188
9.2. <i>Tlo pod njenim nogama</i> .....	192
9.3. <i>Bes</i> .....	201
9.4. <i>Sramota</i> .....	205
9.5. <i>Čarobnica iz Firenze</i> .....	207
9.6. Ostali romani .....	213
10. Zaključak .....	229
11. Bibliografija.....	236
Biografija autora .....	248
Prilozi	

## 1. Uvod

Način na koji je susret književnosti i stvarnosti, suštinski po svom značaju i mestu u literaturi, satkan u romanima Salmana Ruždija (Salman Rushdie), u kojima se različiti svetovi isprepliću a empirijska stvarnost neprestano preispituje, možda se najsažetije može ilustrovati iskazom Milana Kundere (Milan Kundera) u *Umeću romana (The Art of the Novel)*:

Ono što roman proučava nije stvarnost već postojanje. A postojanje nije ono što se desilo, postojanje je područje u kojem vladaju ljudske mogućnosti, sve što čovek može da postigne, sve za šta je sposoban.<sup>1</sup> (Kundera 2003: 41)

Postojanje sagledano u ovom svetlu, kao i proces postajanja, u svojoj osnovi povezan i sa samim činom pisanja - u delu Salmana Ruždija poprimaju epsku dimenziju i ogledaju se koliko u formi toliko i u tematici njegovih romana, budući da se u njima bavi nekim od imanentnih problema koji zaokupljaju čoveka današnjice. Ove dileme obuhvataju široki raspon, počevši od preispitivanja sistema vrednosti i stalne potrebe za duhovnom hranom i određenom vrstom vere, zatim raznih oblika represije i tiranije, do fenomena savremenog sveta, odnosno pojma migracije koja se u njegovim romanima podiže na opštiji, metaforički nivo *prelaženja* i *prevazilaženja granica*. Pored toga, nepresušan i jedan od najznačajnijih izvora inspiracije za Ruždija jeste i večita dihotomija, odnosno prevazilaženje dualnosti sveta mašte, imaginacije i magije s jedne, i empirijskog, to jest, 'realnog' sveta sa druge strane. Naposljetku, ovakva se dualnost povezuje sa pojmom istinitosti kako samog umetničkog dela tako i stvarnosti kojom smo okruženi. Teme su ovo koje Ruždi preispituje u svojim romanima izvlačeći na površinu nove svetove i poglede na njih iz različitih uglova posmatranja, nudeći alternative za empirijsku stvarnost kojom smo okruženi i u kojoj živimo, a za koju mislimo, prema Ruždijevom mišljenju pogrešno, da je

---

<sup>1</sup> Svi citati iz dela za koje u bibliografiji nije navedena srpska verzija, odnosno prevod sa imenom prevodioca, delo su autorke rada.

jedina istinita. Isto tako, Ruždijevo delo svedočanstvo je životnog puta pisca i njegovog usuda ali i sopstvenog opredeljenja za neprestanim putovanjima i traganjima, promenama mesta, ne bi li proširio, odnosno izmenio svoj mikrokosmos, ali i šire - makrokosmos zabluda u kojima čovek živi.

Ser Ahmed Salman Ruždi, „kosmopolita Trećeg sveta“<sup>2</sup>, pisac romana, pripovedaka, značajnih zbirki eseja, putopisa, memoara, kolumnista, gostujući predavač na univerzitetima širom sveta, smatra se jednim od najznačajnijih pisaca prisutnih na savremenoj britanskoj i svetskoj književnoj sceni. Tako na primer, književni kritičar Kit Buker (Keith Booker) u eseju „Salman Ruždi: Razvoj jedne književne reputacije“ (“Salman Rushdie: The Development of a Literary Reputation“) kaže da je Ruždi svakako jedan od najvažnijih pisaca svetske književnosti u protekle dve i po decenije (Booker 1999: 1). Od objavljivanja svog drugog, najviše nagrađivanog dela, *Dece ponoći (Midnight's Children)*, 1981. godine, preko kontraverzi povezanih sa publikacijom četvrtog romana, *Satanski stihovi (The Satanic Verses)* godine 1988, te *fatve*<sup>3</sup> koja je usledila nakon toga, pa sve do najnovijih memora objavljenih pod nazivom *Džozef Anton: Memoari (Joseph Anton: A Memoir)*<sup>4</sup>, 2012. godine, Salman Ruždi i njegovo delo predmet su brojnih prikaza i književnih kritika.

Kritičari Ruždijeve književnosti<sup>5</sup> najčešće dele njegov rad na dela, odnosno romane pre i one posle *fatve*<sup>6</sup>, pri tom često ističući, uz dužno razumevanje nezavidne životne situacije u kojoj se našao Ruždi, kako romani nastali posle izricanja piščeve smrtne presude gube književnu brilijantnost i originalnost svežih ideja kao i uzbudljivost koja je krasila njegova ranija dela. Zapravo, iskristalizovale su se dve perspektive posmatranja piščevog stvaralaštva. Jedni njegovo delo vide, između ostalog, kao način suprotstavljanja

---

<sup>2</sup> Ovim terminom kritičar Timoti Brenan opisuje Ruždija i njegovo delo.

<sup>3</sup> O *fatvi* za Salmana Ruždija videti više u: Pipes, D. (2009). *The Rushdie Affair: The Novel, the Ayatollah, and the West*. New Brunswick and London: Transaction Publishers; ili u: Mehdi, M. T. (1989). *Islam and Intolerance: A Reply to Salman Rushdie*. New York: New World Press.

<sup>4</sup> U ovim memoarima, napisanim u trećem licu, Ruždi govori, pre svega, o svom životu pod *fatvom*.

<sup>5</sup> Prvenstveno se odnosi na britansku, američku i indijsku književnu kritiku.

<sup>6</sup> eng. *post-fatwa novels; fiction post-Verses*

dogmatizmu, autoritarnosti i fanatizmu svake vrste, odnosno kao vid borbe za globalno oslobođenje, pre svega, slobode mišljenja i slobodnog izražavanja i iznošenja sopstvenih ideja i stavova. Sa druge strane, pak, iako u manjoj meri, jedan deo kritičara Ruždijeve poetike smatra ih tekstovima koji podržavaju zalaganja zapadnog kapitalizma i koji su stoga usklađeni sa zapadnom popularnom kulturom, prvenstveno u cilju konformizma.

U krajnjem ishodu, međutim, većina kritičara slaže se u oceni da se Ruždijevo delo odlikuje kulturološkom hibridnošću, to jest, spojem tradicija Istoka i Zapada, što je i razumljivo, budući da pisac potiče iz Indije i tamošnje muslimanske zajednice, a veći deo svog života provodi na Zapadu. Izbor tema i kulturološki koreni izdvajaju ga kao postkolonijalistu, te je po rečima Kita Bukera Ruždijevo delo „heteroglosija postkolonijalne indijske kulture“ (Booker 1999: 2). No da Salman Ruždi nije samo postkolonijalni pisac, već da ujedno pripada i domenu postmodernističkog prozede, svedoči stil njegovog proznog izražavanja i način na koji koristi ironiju, parodiju, te karnevaleskni jezički izraz i slike, ističu dalje kritičari. Njegova postmoderna poetika ogleda se i u odnosu stvarnosti i fikcije, gde se ponekad gubi jasna granica između njih, odnosno empirijska realnost kao da prestaje da postoji. U romanima, Salman Ruždi dovodi u pitanje postojanost stvarnosti kao takve. Odnos prema istoriji i prema sećanju, takođe je postmodernističkog karaktera. Ruždi nam u svojim romanima kazuje da istorija ne mora nužno biti onakva kakva je zvanično zabeležena, već istorija poput sećanja može u manjoj ili većoj meri ostati proizvoljna. Dalje, način na koji započinje i završava svoje romane, bez pravog početka i kraja, takođe potvrđuje tezu da o Ruždiju možemo govoriti i kao o postmodernom autoru. Isto tako, Salman Ruždi povezuje stare i nove priče u svoj vlastiti *heterogeni i višeglasni okean priča* koje se neprestano slivaju jedna u drugu, kao *ukusi kod kuvanja*, spajajući u maniru magijskog realizma magiju i 'stvarnost', naglašavajući time slojevitost samog ljudskog postojanja i nemogućnost da ga svedemo na jednu jedinu istinu.

Zanimljivu interpretaciju Ruždijevog dela daje danski književni kritičar, Soren Frenk (Søren Frank), koji smatra da je postojanje različitih perspektiva u Ruždijevim romanima upravo ono što i sam pisac naziva načinom na koji novina dolazi na svet, te da je



upravo to razlog odsustva centra kod njega. Svet i samu umetnost Ruždi percipira kao proces neprestanog nastajanja, njegova poetika naglašava, kako to ovaj kritičar naziva, *likvidnost umetnosti* (Frank 2011: 15), podrazumevajući pod ovim terminom, kao što i sam Ruždi u esejima objašnjava, da je jedina konstanta neprestana promena, neprestano stvaranje novog, prelasci iz jednog stanja u drugo, dakle, svet i umetnost u stalnom razvoju. Stoga je koncept metamorfoze čest u Ruždija. Frenk dalje ističe piščevu zaokupljenost čovekovim identitetom, posmatranim, pre svega, iz prizme migracije. Migracija je bitna i stalna tema u Ruždijevom delu. Migrant je neko ko gubi dom, ko je prisiljen da napusti rodno tle, ali u krajnjem ishodu, svi smo migranti, ne zadržavamo se na jednom mestu, menjamo se, smatra Ruždi. Migrant je zapravo metafora celokupnog čovečanstva. Ruždi stoga slavi hibridnost i promenu, a, po Ruždiju, koreni ljudi mogu poticati iz više mesta odjednom, ističe Frenk, iz mesta iz kog smo došli i mesta u koje smo stigli. Ruždijevi svetovi su nespojivi, nekompatibilni; svetovi okrutne realnosti i svetovi mašte, snova i magije. Međutim, oni postoje istovremeno i zbog toga istina nije jedna i jedina. Sve ovo čini da Ruždijeva umetnost poprima specifičnost neprestane obnove, konstantnog procesa, gde se poput Ruždiju bliskih priča iz *Hiljadu i jedne noći*, priče ne završavaju već se sledeće noći nastavljaju, a kategorije početka i kraja gube značaj.

Rodžer Klark (Roger Clark) slično primećuje da je do istine u Ruždijevim delima teško doći, jer su i njegove verzije stvarnosti dvojake; one su i ovozemaljske i metafizičke. Klark smatra da je u romanima Salmana Ruždija prisutna večita dijalektika između realizma i magijskog realizma, odnosno realizma i drugih magičnih verzija stvarnosti. Monopol nad istinom ne postoji, ona leži izvan ovog sveta praktičnog iskustva (Clark 2001: 20). Koegzistencija čudesnog i ovozemaljskog neizostavno uključuje i prisustvo teme religije kod Ruždija, što je, smatra Klark, vidan uticaj indijske religijske misli. Bez religije, Ruždi, po Klarku, ne ume da opiše nijedno ljudsko biće. Tema religije kod Ruždija, međutim, u svojoj osnovi uvek uključuje koliko verovanje toliko i nevericu. I Klark ističe nepostojanje centra u Ruždijevim delima, jer se on bavi i temom, odnosno idejom spiritualnog leta, gde ljudski duh leti izvan granica materijalnog, fizičkog postojanja. Stoga je pitanje koje Ruždi kao da neprestano nam postavlja, opet u maniru postmodernizma,

sledeće: *Šta znači živeti u ovom ili bilo kom drugom svetu?* Klark zaključuje da je odnos verovanja i neverice, božanskog i satanskog, kao i pojam postojanja više svetova i sistema, nešto čime se Ruždi bavi od samih svojih početaka, odnosno već od svog prvog dela, romana *Grimus (Grimus)*.

I Ketrin Kandi (Catherine Cundy) naglašava da se u Ruždijevom prvencu već naziru teme i motivi koje će pisac dalje razvijati u delima koja slede. Hibridnost njegovih romana ogleda se u raznolikosti tema kao što su religija, politika i mit, ali i u njihovoj međusobnoj povezanosti na isti način na koji su one povezane u samoj indijskoj kulturi, mišljenja je Kandijeva. Ova kritičarka takođe podvlači da je Ruždijeva poetika spoj istočne i zapadne književnosti, kulture i istorije, a da je pitanje perspektive u njegovim romanima zapravo pitanje odnosa realizma i fantazije, te da su oba pojma kategorije realnosti kao takve.

Da bismo došli do određene istine o svetu koji nas okružuje moramo koristiti fantaziju. Stoga i sam Ruždi, kako navodi Kandijeva, kaže:

Od svih evropskih umetničkih pokreta, najviše se poistovećujem sa nadrealizmom, sa idejom da moraš iznova stvoriti svet, grebuci površinu očekivanja i navika... realizam za mene znači samo dolaženje do definicije o svetu koji osećamo da je istinit. A da bismo to uradili potrebno je da koristimo najfantastičnije slike... (intervju sa Markom Losonom, 1988 u Cundy 1996: 98)

Preispitivanje teme religije kompleksno je u Ruždijevim delima kao i piščev odnos prema njoj, budući da on istražuje ne samo pitanje vere već prvenstveno pitanje njenog gubitka koji ostavlja prazninu u čoveku, u vidu rupe u obliku Boga<sup>7</sup>. Nadalje, religija onakva kakva je prikazana kod Ruždija, jeste religija koja se praktikuje u Indiji, a ona je u toj zemlji specifičan spoj hinduizma, islama, budizma, hrišćanstva kao i drugih religijskih zajednica, objašnjava Ketrin Kandi.

---

<sup>7</sup> eng. *god-shaped hole*

Još jedna konstanta u Ruždijevoj književnom stvaralaštvu jeste tema migracije odnosno dislokacije. Pojam migracije prisutan je gotovo u svakom romanu Salmana Ruždija. Interesantan je način na koji se ovaj pojam kod njega povezuje sa percepcijom same realnosti. Kandijeva primećuje da migranti, iskusivši pomeranje, odvajanje od korena, počinju da sumnjaju u stvarnost. Migracija tako povećava svesnost da je realnost relativna i krhka (Cundy 1996: 57).

Sam Ruždi u intervjuima, dvema zbirkama eseja te najnovijim memoarima govori o svom stvaralaštvu, formativnim uticajima i pogledu na svet. Već u ranim intervjuima, objašnjavajući svoj umetnički i životni kreda, Ruždi ističe problematiku i ideje koje će se provlačiti kroz celokupno njegovo delo. Zaokupljen je, kako sam kaže, pitanjem vere i verovanja, odnosno pitanjem duhovnog aspekta čovekovog života, zatim ljudskom potrebom za snovima i maštom te relativnošću pojmova istinitosti i neistinitosti kako same empirijske stvarnosti tako i dela književnosti. Nadalje, sagledava umetnost kao vid borbe za slobodu mišljenja a protiv represije bilo koje vrste, u svakom momentu iznova ističući značaj i uticaj vlastitog porekla i status *večitog migranta* na svoj spisateljski rad.

U intervjuu Majklu Kaufmanu<sup>8</sup> (Michael Kaufman), na primer, Salman Ruždi objašnjava jednu od najznačajnijih pojava kojom se eksplicitno bavi u svojim romanima, a to je već pomenuto pitanje migracije. On smatra da migracija kao proces kojim smo izvučeni iz svojih korena ne znači da ujedno i ostajemo bez njih. Naprotiv, pisac smatra da migracija dovodi do nečega što on sam naziva *višestrukim korenima*, gde čovek nije izgubljen u sopstvenoj krizi identiteta, već je to osećanje istovremenog pripadanja više nego jednom mestu. To nije nedostatak već izobilje. Kako dalje navodi, on sam pripada trima zemljama, Indiji, Pakistanu i Engleskoj. Migracija je *prevođenje*, ljudi prelaze iz jednog mesta u drugo. Na tom putu oni gube neke od suštinskih stvari koje ih određuju, poput mesta, jezika i društvenih normi, te se stoga moraju ponovo definisati.

---

<sup>8</sup> *Author from 3 Countries*. Dostupno na: <https://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-interview83.html> (22.02.2015).

U kontekstu uticaja, Ruždi pominje, između ostalih, Kalvina, Kunderu i Grasa, iako ističe da su na njega veliki uticaj izvršili i pisci starije tradicije, poput Gogolja i Dikensa, Svifta ili Sterna. Ovi klasični pisci, navodi Ruždi, imali su sposobnost da se neprestano održe na granici između realnog i nadrealnog, te da shvate da nadrealno jedino može imati efekta ako ima čvrste osnove u realnom svetu. Tehnika je to koju Ruždi primenjuje u svom radu, ali koju je, kako ističe, naučio i iz indijske tradicije usmenog pripovedanja, pre svega, iz *Hiljadu i jedne noći*.

U razgovorima često ističe da je čovek *životinja koja sanja*. Uvek je imaginacija ta koja prethodi stvarnosti, kaže Ruždi, a stvari se neprestano kreću između mašte i realnosti. Ono što ga je podstaklo da postane pisac jednostavno je želja za pripovedanjem, za pričanjem priča. Upravo je književna tradicija na kojoj je Ruždi odrastao načinila od njega pisca kakav je postao, prigrlivši kontekst u kojem priče jednostavno treba da budu neistinite kako bi se do [jedne od] istina došlo: „Da konji kao i tepisi mogu da lete, bilo je očekivano“ (Rushdie u Reder 2000: 75)<sup>9</sup>. Pripovedajući na ovaj, fantastično-magični način, stvarnost se intenzivira, a dolazi se i do istine koja se inače ne bi mogla ispričati.

Nadalje, samo odrastanje u Bombaju, gradu u kojem je Zapad prisutan u gotovo istoj meri koliko i Istok, navelo je Ruždija da piše o hibridnom (mešovitom) identitetu - temi koju će još više razvijati kako se bude udaljavao od Istoka. U intervjuu Džeku Livingusu<sup>10</sup> (Jack Livings), Ruždi podvlači da mu je ovakvo životno iskustvo pružilo materijal i mogućnost da piše o svetovima koji se sudaraju, mešaju i isprepliću. Priče jednog čoveka su i priče onog drugog: „...the stories of anywhere are also the stories of everywhere else.“<sup>11</sup>. Povezani smo i više nego što mislimo, smatra Ruždi. U romanima *posle aftve*,<sup>12</sup> pisac se posebno osvrće na ovaj aspekt ljudskog života, naime, na susret Istoka i Zapada, kao što je to slučaj u *Čarobnici iz Firence (The Enchantress Of Florence)*.

---

<sup>9</sup> *Conversations with Salman Rushdie*, edited by M. Reder.

<sup>10</sup> *Salman Rushdie, The Art of Fiction* No. 186, summer 2005, interviewed by Jack Livings. Dostupno na: <http://www.theparisreview.org/interviews/5531/the-art-of-fiction-no-186-salman-rushdie> (21.02. 2015).

<sup>11</sup> *ibid.*

<sup>12</sup> videti str. 2

U Indiji, zemlji Ruždijeveg detinjstva, duboko je ukorenjeno religijsko verovanje, gde se, prema piščevim rečima, na veru ne gleda kao na nešto apstraktno, već je svakodnevni život veoma povezan sa njom. Religija postavlja dva osnovna pitanja - odakle dolazimo i kako da živimo. Stoga Ruždi religiju shvata ozbiljno, bavi se njome, ali kao *sekularni musliman*, ne veruje u božije postojanje. Ubeđen je, međutim, da čovek ima potrebu za duhovnim, nečim što nije materijalno. Ljudi poput njega samog, koji u Boga ne veruju, traže duhovno negde drugde - skoro na svim drugim mestima, kaže Ruždi. Upravo ovakvu vrstu religijskog (ne)verovanja Ruždi istražuje i opisuje u svojim romanima.

U nekoliko eseja<sup>13</sup> u zbirci *Imaginarne domovine (Imaginary Homelands)*, objavljenoj 1982. godine, Ruždi eksplicitno objašnjava problematiku *Dece ponoći* i *Satanskih stihova*, ali značajni deo zbirke čine piščevi stavovi vezani za već pomenute teme koje će produbljivati kroz dalji stvaralački rad, naime, za odnos imaginacije i stvarnosti, za religiju, pojam migracije i probleme savremenog društva u celini, te neizbežno za značaj pripovedanja i superiornosti romana kao žanra koji pruža mogućnost da svet vidimo novim očima.

U ovoj ranoj zbirci, Ruždi objašnjava značaj indijskog porekla na književno stvaralaštvo odnosno svoju celokupnu životnu filozofiju. Budući da dolazi iz Bombaja, jednog od najkosmopolitskijih i najhibridnijih od svih indijskih gradova, na Ruždijeve eklekticističku poetiku uticali su ne samo muslimanski i hindu mitovi već i zapadne vrednosti itekako prisutne u Ruždijevom rodnom gradu: „Već sam bio mešanac, kopile istorije, pre nego što je London pogoršao stanje“ (Rushdie 2010: 404), pojašnjava Ruždi. Kasnije, pored Indije, Pakistana i Engleske, život ga vodi dalje do Amerike, do još jedne kosmopolitske metropole - Njujorka, koji mu nudi mogućnost daljeg prelaženja granica, jezika i kultura, te uvida da, kada jednom napustimo mesto našeg detinjstva, nemamo više dom osim onog kojeg stvaramo sami, ili onog koji je *stvoren za nas u Ozu, a to je svugde, osim tamo odakle smo počeli naše putovanje* (Rushdie 2002: 30).

---

<sup>13</sup> Pre svega su to eseji “‘Errata’: Or, Unreliable Narration in *Midnight’s Children*”, “The Riddle of Midnight: India, August 1987”, “In Good Faith”, “Imaginary Homelands”, “Is Nothing Sacred?”, “One Thousand Days in a Balloon”, “Outside the Whale”.

O temi fizičkog, odnosno prevashodno duhovnog putovanja, o prelaženju granica i promeni koja se zbog toga dešava u nama, Ruždi piše i u svojoj drugoj zbirci eseja, *Pređi preko ove linije (Step Across This Line)*. Prelaženje granica Ruždi povezuje sa slobodom govora i sa intelektualnom nezavisnošću, kao i značajem prevazilaženja dihotomije sveta imaginacije i sveta realnosti. Još jednom ističe da kulturna izmeštenost ima svojih prednosti; *nepripadanje*<sup>14</sup> budi kreativnost u nama, moć regeneracije i svežeg stvaralaštva a poseduje i moć da izmeni novu okolinu u kojoj smo se obreli. Ona nam daje uvid u to da je istina, kao i sama priroda stvarnosti - provizorna, porozna i, u neku ruku, nestvarna. Nadalje, da bismo bolje razumeli samu prirodu stvarnosti potrebno je da koristimo fantaziju i imaginaciju koje uvek svoje začetke treba da imaju u empirijskoj stvarnosti. Realnost je stoga konstrukt, njena priroda je veštačka.

Religija, kao što je već pomenuto, igra bitnu ulogu u Ruždijevom životu, njegovom stvaralaštvu kao i kulturi iz koje dolazi. Problematika vere, međutim, usložnjava se, jer Ruždi ničeanski ubija Boga da bi do vere stigao. Kompleksan je i njegov odnos sa religijom njegovih predaka i porodice, sa islamom, koji je studirajući istoriju na Kembridžu i posebno proučavao. O islamu Ruždi sam sebi kaže: „Ali islam ne mora da znači slepo verovanje. Može da znači ono što je uvek značio u tvojoj porodici, kulturu, civilizaciju, biti širokouman kao što je bio tvoj deda... seti se doba kada je označavao *porodicu* i *svetlost*.“ (Rushdie 2010: 435). On zna da je religija bitan i nezaobilazni deo indijske tradicije i života ljudi o kojima piše, ali on piše i o onima, koji su poput njega, tu vrstu boga izgubili i sada ga traže negde drugde. Čini se da je, prema Ruždijevom mišljenju, najprikladnije mesto za pronalazak vere umetnost, odnosno sama književnost. Ona uspeva da popuni prazninu nastalu gubitkom vere u Boga, da je popuni nečim što je duhovno a ne ograničava.

U memoarima, između ostalog, razmišlja o jednoj od svojih najznačajnijih tema, naime, o odnosu različitih svetova; svetova iz kojih on sam dolazi ali i odnosu sveta snova - 'izmišljenog' sveta i sveta stvarnosti - 'stvarnog' prostora, te kako se zapravo svi ti **različiti svetovi** mešaju i prelivaju jedan u drugi, a stvarni svet i nije toliko stvaran kao što izgleda:

---

<sup>14</sup> Ruždi to naziva *unbelonging*.

Onaj predmet o kome će razmišljati do kraja života, ono veliko pitanje kako je svet postao jedno, a ne samo kako je Istok uplovio na Zapad, i obrnuto, već kako je prošlost oblikovala sadašnjost dok je sadašnjost menjala naše shvatanje prošlosti, i kako je izmišljeni svet, ono mesto snova, umetnosti, pronalazaka, pa i vere, prešlo granicu koja ga razdvaja od svakodnevice, tog „stvarnog“ prostora u kojem ljudska bića greškom misle da žive. (Ruždi 2013: 69)

Ruždijeva *životinja koja priča* (Ruždi 2013: 342) kroz umeće pripovedanja ima kontrolu nad pričom, snagu da priču promeni, iznova ispriča, dekonstruiše je, čak i da se šali na njen račun. Tako stvara nove misli te istinski poseduje pravu moć. Hvatajući se u koštac sa stvarnošću koja nas okružuje, Ruždi ističe vitalni značaj pripovedanja u borbi za spoznaju života i sveta u kome se čovek našao, kao i svih ostalih svetova kojima u isti mah, svesno ili nesvesno, pripada.

U romanima, Ruždi stvara poseban odnos prema stvarnosti menjajući perspektivu posmatranja. Stvarnost sa kojom se njegovi junaci suočavaju odražava višeznačnost realnosti kao takve. Postkolonijalni, odnosno postmodernistički senzibilitet kao i magijski realizam perspektive su koje se u svetu Ruždijevog umetničkog dela preklapaju i postoje istovremeno. Ako pisac najzad i jeste, kao što tvrdi Vargas Ljosa (Vargas Llosa), *disident*, čije delo predstavlja čin pobune protiv stvarnosti i samog Boga, jer umetnik stvara iluzorni život, ukida stvarnost i zamenjuje je fikcionalnom, simbolično je ubijajući (Soldatić 2002: 192-193), Salman Ruždi dekonstruiše stvarnost ali je ne uništava već ona, naprotiv, postaje intenzivnija, a istinitost dela sveobuhvatnija. Svakim svojim novim književnim poduhvatom, on otvara svoj vlastiti univerzum, ali i mnoge naše univerzume, u cilju humanijeg i širokournijeg razumevanja ljudskog postojanja.

## 1.1. Slojevi stvarnosti u romanima Salmana Ruždija

...književnost ne poznaje Stvarnost kao takvu, nego samo *slojeve*. Da li postoji nešto poput Stvarnosti, čiji su različiti nivoi samo delimični aspekti, ili da li postoje samo nivoi, to književnost ne može odrediti. Književnost poznaje *stvarnost slojeva*, i to je stvarnost (ili “Stvarnost”) koju književnost bolje spoznaje, verovatno, jer ju ne spoznaje drugim saznavnim procesima. A to je već značajno. (Calvino 1986: 120)

U jednom od intervjua<sup>15</sup> Salman Ruždi ističe kako se u romanu *Luka i Vatra života* (*Luka and the Fire of Life*), pored središnje teme života i smrti koju u tom delu preispituje, takođe bavi pitanjima koja ga zapravo zaokupljaju čitav život, a to je odnos između sledećih pojmova:

- *sveta mašte i 'stvarnog' sveta*
- *čoveka i bogova koje stvara*
- *autoritarne vladavine i slobode*
- *istine i obmane čovekovog identiteta*

Čini se, stoga, da se *stvarnost Ruždijevih romana* najjasnije može sažeti u nekoliko slojeva: sloj koji istražuje stalno prisutnu interakciju realnog i magičnog kako u njegovim delima tako i u svetu u kojem živimo; zatim bitan aspekt ljudskog života a to je odnos čoveka i Boga, odnosno vere i preispitivanja potrebe za njom; nakon toga, odnos između tiranije u društvu i čovekovog prava na slobodno delovanje; te *prelaženja na drugu stranu*, procesa *translacije*, jedne vrste prevođenja koje je i bukvalno i metaforičko i gde čovek gubi svoje korene i *tlo pod nogama* ne bi li ih iznova pronašao.

---

<sup>15</sup> Editorial Reviews, Amazon.com Review, Salman Rushdie on *Luka and the Fire of Life*. Dostupno na: <http://www.amazon.com/Luka-Fire-Life-A-Novel-ebook/dp/B003EY7JHG> (11.06.2014).



Pomenuti slojevi u Ruždijevim romanima stvaraju tako jednu neobičnu tvorevinu u maniru onoga što dalje tvrdi Italo Kalvino: „U književnosti, različiti nivoi stvarnosti mogu se spojiti istovremeno ostajući različiti i odvojeni, ili se pak mogu stopiti i mešati i povezati, postižući harmoniju među vlastitim kontradikcijama ili pak stvoriti eksplozivnu mešavinu” (Calvino 1986: 101). Slojevi stvarnosti u Ruždijevom delu pretapajući se jedan u drugi, ponekad brišući granice između sebe, upravo stvaraju *eksplozivnu (dis)harmoniju sfera*.

## 2. Postkolonijalizam

*Literature is one of a society's instruments of social awareness - certainly not the only one, but nonetheless an essential instrument, because its origins are connected with the origins of various types of knowledge, various forms of critical thought.*

### I. Calvino, *Right and Wrong Political Uses of Literature*

Te godine sam postao britanski državljanin. Bio sam među srećnicima jer je, uprkos onoj partiji šaha, Dodo bio na mojoj strani. A pasoš me je višestruko oslobodio. Dopuštao mi je da odlazim i dolazim, da pravim izbore koje moj otac ne bi odobrio. Ali, i ja sam imao svoje konopce oko vrata, imam ih i do dana današnjeg, i cimaju me tamo-amo, na Istok i na Zapad, omče se zatežu, nalažu: *opredeli se, opredeli.*

Đipam, frkćem, njištım, propinjem se, ritam. Konopi, ne želim da se opredelim između vas. Laso, omče, ne želim da izaberem nijedno, i biram oba. Čujete li me? Odbijam da se opredelim. (Ruždi 1995: 203)

Dok ga Edvard Said (Edward Said) definiše kao *moderni orijentalizam*, Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak) određuje postkolonijalnost kao *savremeno globalno stanje*. U *Kritici postkolonijalnog uma* Spivakova tako navodi sledeće: „Period kapitalističkog teritorijalnog kolonijalizma i imperijalizma, koji je počeo krajem 18. veka, navodno se završio sredinom pete decenije (20. veka), kada je započeo neokolonijalizam“ (Spivak 2003: 489).

Postavljen u okvir književne teorije, termin *postkolonijalizam* pojavio se krajem 70-ih godina prošlog veka kako bi obuhvatio i definisao političko, ekonomsko i pre svega kulturno zaveštanje britanske imperije i njene posledice, tako da je dominantna karakteristika postkolonijalizma upravo odnos moći i kulture. Time je ova odrednica proširena na pitanja kulturoloških, etničkih i rasnih razlika. Kroz ovakav odnos otpora i moći, postkolonijalna teorija proučava pojmove (postkolonijalnog) identiteta, kulturološke

neukorenjenosti i specifične upotrebe jezika transformacijom dominantnih diskursa i pokušajem razumevanja lokalnog u globalizovanom svetu. Efikasnost postkolonijalne teorije može se meriti u istorijskom kontekstu, u kontekstu sredstva analitičke analize ili pak kao teorije kulturoloških odnosa (Ashcroft et al. 2002: 201).

Ovako široko definisano proučavanje prožimanja istorije i kulture u okviru postkolonijalne teorije omogućava i preispitivanje odnosa same *realnosti i njenog predstavljanja*. Upravo iz ovako postavljene perspektive, Salman Ruždi svrstava se među postkolonijalne pisce<sup>16</sup>. Kao što je već pomenuto, pisac je poreklom iz Azije, to jest Indije, a živi na Zapadu<sup>17</sup> i piše na engleskom jeziku. Stoga je odnos Ruždija prema svetu i određenju i shvatanju realnosti, kako u romanima tako i u njegovim teorijsko-polemičkim spisima, odnosno esejima, memoarima i brojnim intervjuima, definisan kroz prizmu njegove kulturne i prostorne izmeštenosti kao (i)migranta. Stvarnost postkolonijalnog sveta, kako naroda u bivšim kolonijama (za Ruždija su od značaja prvenstveno Indija i Pakistan) tako i emigranata iz tih zemalja (pre svega imigranata u Engleskoj), najbolje se može opisati jezikom fantazije, mišljenja je Ruždi, što uostalom svi njegovi romani i potvrđuju. Naime, stvarnost tih naroda je, na neki način, 'pomerena' uticajem kolonizatora i opresijom mimikrije<sup>18</sup>, koja ih stavlja u stanje ambivalentnosti. Sa druge strane, imigranti koji napuštaju bivše kolonije i nastanjuju se na Zapadu, moraju, kako sam Salman Ruždi kaže, ponovo da se definišu i pronađu sebe, budući da kao migranti gube neka od osnovnih svojstava koja karakterišu pojedinca, a to su maternji jezik, sredina u kojoj su odrasli i iz koje potiču i društvene norme sa kojima su rasli. Tako se i stvarnost postkolonijalnih društava i migranata najbolje može predočiti viđenjem i shvatanjem koja su *pod određenim uglom u odnosu na stvarnost*, mišljenja je pisac.

Obrađivanje istorijskih činjenica u okviru postkolonijalne misli takođe je značajno. Salman Ruždi stvara poseban odnos i prema istoriji, posebno istoriji indijske nacije nakon sticanja nezavisnosti. Značajno je Ruždijevo shvatanje istorije i uloga koju pominjanje

---

<sup>16</sup> Ruždi sebe smatra indijskim piscem na Zapadu, ali ujedno i britanskim piscem.

<sup>17</sup> Prvo u Velikoj Britaniji, a danas u Sjedinjenim Američkim Državama.

<sup>18</sup> videti str. 25

autentičnih istorijskih događaja, a zatim njihovo preinačenje igra u njegovim delima. U *Deci ponoći* ili *Sramoti (Shame)*, na primer, on gradi jedan poseban narativni sloj stvarnosti kojim zauzima određeni stav o autokratskim vladavinama ili pak želi da istakne nepouzdanost (kolektivnog i individualnog) pamćenja kao i relativnost stvari uopšte.

Za stvaralaštvo pisaca poput Salmana Ruždija, koji pišu na engleskom jeziku, a ne pripadaju beloj rasi, odnosno nisu poreklom Englezi, Irci ili Amerikanci, često se upotrebljava termin *književnost Komonvelta*. Sam Ruždi, međutim, ističe da je ova kategorizacija jedna vrsta stvaranja geta, *lingvističkog neokolonijalizma* (Rushdie 2010: 64). Svrha ovakvog veštačkog razgraničavanja, ove fantomske kategorije jeste da suzbija granice umesto da ih širi. To je pogotovo apsurdno u slučaju Indije čija je suština kulture upravo u njenom mešanju, gde je eklektizam “oduvek bio glavno obeležje indijske tradicije” (Rushdie 2010: 67). Salman Ruždi u svojim delima i sadržinski i formalno slavi mešanje, hibridnost, a odbacuje svaku vrstu jednostranosti i čistote<sup>19</sup> u smislu koji ograničava. Uostalom, ‘pravo’ da se koristi engleskim jezikom, Ruždi vidi u činjenici da je engleski jezik odavno prestao da pripada samo Englezima. Vreme je da se prihvati činjenica da „centar ne može da se održi” (Rushdie 2010: 70).

I Eleke Bomer (Elleke Boehmer) smatra da je engleski jezik onakav kakvim ga vide Britanci, odnosno kao jedan od spomenika njihove kulture, „jezik kakav je poznavao Šekspir” (2005: 201), prošavši kroz filtraciju postkolonijalnog pisanja, *iskidan i razbacan* (2005: 201), te se tako stvorio veliki broj iscepkanih jezičkih oblika koji se više ne prepoznaju kao ‘engleski jezik’. Slično onome što su postkolonijalni pisci uradili sa formom romana koju su preuzeli i time je odvojili od njene kolonijalne prošlosti, uradili su i sa engleskim jezikom putem sintaksičke i verbalne dislokacije. Dakle, kao što roman kao žanr ne pripada više samo kanonu zapadne provijencije, isto tako engleski jezik u svom ‘čistom’, izvornom obliku doživljava transformaciju jer su ga ovi pisci preinačili i ubacili u okvire lokalnog, nacionalnog, odnosno, postkolonijalnog miljea. Tako je proces koji je

---

<sup>19</sup> eng. *purity*

počeo kao kreolizacija engleskog jezika do kraja 20. i početka 21. veka rezultirao promenom u samoj njegovoj srži.

Salman Ruždi u svojim romanima često preoblikuje engleski jezik čineći ga upravo sredstvom podriivanja, pre svega postkolonijalnog autoriteta, odnosno određujućim faktorom definisanja postkolonijalnog, ali i globalnog identiteta. Takvom specifičnom upotrebom jezika, gde engleski jezik meša sa hindustanskim (hindi jezikom), ujedno stvarajući sasvim nove, eklektične reči, pre svega u romanima *Mavrov poslednji uzdah* (*The Moor's Last Sigh*), *Deca ponoći* i *Satanski stihovi*, Ruždi i na ovaj način oblikuje i stvara još jedan od slojeva bivstvovanja, odnosno realnosti putem ovako postavljenog ispoljavanja identiteta.

Istu nit o oslobađajućoj funkciji jezika u književnosti pisaca iz Indije, a koji pišu na engleskom jeziku, Ruždi sledi i u svojim teorijskim delima, odnosno esejima, kada kaže da indijski pisci koji pišu na engleskom jeziku ne mogu da ga upotrebljavaju na isti način kao britanski pisci. Oni treba da ga preformulišu u svoje svrhe. To je vid borbe između kultura; naime, koristeći engleski jezik u pisanju i preobraćajući ga u nešto što više nije taj isti jezik, pisci-imigranti dobijaju bitku: „Osvajanjem engleskog jezika moguće je završiti proces našeg oslobađanja” (Rushdie 2010: 17). Oni ga preobraćaju, menjaju, udomaćuju ga, koriste ga na sve fleksibilniji način i time zadobijaju veliki deo teritorije unutar granica tog jezika.

Pored specifičnog shvatanja empirijske realnosti i istorije, te karakteristične upotrebe engleskog jezika u okviru postkolonijalne književne teorije, još jedna bitna odlika koja je određuje jeste činjenica da se monocentrizam, u smislu upotrebe jezika, pogleda na svet i kulturološkog i ideološkog nasleđa kolonijalizma, ne prihvata bezrezervno. Sva iskustva bivaju sagledana iz perspektive koju sada odlikuje odsustvo (imperijalnog) centra, pluralistično i raznovrsno po svom karakteru, implicirajući hibridni i sinkretični pogled na svet (Ashcroft et al. 2004: 35). Marginalnost postaje izvor kreativne energije (Ashcroft et al. 2004: 12). Stoga i nakon postizanja političke nezavisnosti „*imperija* ima potrebu da

*uzvrati pisanjem centru*“ (Ashcroft et al. 2004: 6), ne bi li time vratila svoj izgubljeni identitet, mesto porekla i jezik. Činom pisanja, kroz koncepte *istine*, *poretka* i *realnosti* transformiše se jezik na kojem pisci iz bivših kolonija pišu, pružajući otpor političkoj i kulturnoj dominaciji nekadašnjeg centra. Dakle, pojam jezika kao sredstva dekolonizacije jeste jedan od ključnih pojmova unutar procesa globalizacije, migracija i dijaspore. Izmeštenost, odnosno bivstvovanje između dve kulture postaje izvor oslobođenja. Ruždi u više navrata ističe prednost koju mu donosi ovakav status pisca iz dijaspore.

Džon Mekleod (John McLeod) definiše postkolonijalne studije kao deo kulturoloških studija koje uključuju „određenu vrstu pitanja o određenim aspektima sveta“ (2007: 6-8), kao što je preispitivanje prakse i posledice dominacije i subordinacije (Okcident vs Orijent) kako ekonomske, kulturne i političke tako i odnose između nacija, rasa i kultura. Upravo pitanja kojima se Ruždi bavi u svojim romanima, a to su, pre svega, pitanja migracije i identiteta, mogu se postaviti u okvir ovih studija.

Kolonijalni diskurs bavi se posebno temom rasnih i kulturoloških razlika i pitanjem da li strukturu kolonijalnih odnosa karakteriše *manihejska dihotomija* između kolonizovanog i kolonizatora, *njih i nas*, striktnom podelom na jedne ili druge. Tako na primer, Anja Lumba (Ania Loomba) smatra da:

... ne treba jednostavno postaviti teme migracije, egzila i hibridnosti nasuprot ukorenjenosti, naciji i autentičnosti, nego je potrebno locirati i evaluirati njihove ideološke, političke i emotivne veze kao i njihova ukrštanja u višestrukim istorijama kolonijalizma i postkolonijalizma. (Loomba 1998: 183)

Međutim, postkolonijalne studije delimično ostaju u domenu zapadne, evrocentrične filozofije sa nemogućnošću da odbace evropske referencijanosti. Istina postkolonijalnih društava je u jednom delu ipak ideološki određena, a to se manifestuje kroz odnos prema Drugom, kroz ispoljavanje *manihejske dualnosti*, binarne podele između centra i margine, jastva i Drugog, dobrog i zlog, crnog i belog... Na ovakve dualnosti, to jest, rigidne binarne

konstrukte, Salman Ruždi skreće pažnju u svojim romanima, želeći svom snagom da ih podrije i ogoli svu nesvršishodnost njihovog postojanja i opstajanja kao opozicija koje razdvajaju. Postojeće razlike među ljudskim bićima treba prihvatiti, jastvo treba sagledati kroz prihvatanje Drugog, jer čovek tako gradi svoj identitet.

Ričard Mejer u eseju „Identitet“ (Mejer 2004: 418) kaže da pojedinac prepoznaje sebe kroz stanje ili kvalitet koji deli sa drugima, bilo da je reč o rasi, religiji, rodu ili klasi. Međutim, umesto da sugeriše „stabilni osećaj sopstva“ (Mejer 2004: 418), *identitet* se sve češće koristi da bi se označilo otuđenje pojedinca u savremenom društvu. Koncept identiteta postaje sve više definisan posebnim obeležjima kao što su „crni“, „gej“ ili „ženski“ koji signaliziraju osećaj različitosti u odnosu na kulturu koja dominira (Mejer 2004: 419). Stoga Mejer predlaže da identitet treba da bude nešto više od samog pitanja prisustva i vidljivosti, smatrajući da treba da prepoznamo potrebu pojedinca, posebno umetnika da ne samo da nasele određeni prostor identiteta, nego i da istovremeno pobegnu iz njega što dalje mogu (Mejer 2004: 430-431). Likovi u romanima Salmana Ruždija, kao na primer, Saladin Čamča i Džibril Farišta iz *Satanskih stihova*, u potrazi svako za svojim identitetom i svako na svoj način, stvaraju dva različita i međusobno suprotstavljena sloja stvarnosti, odnosno fantazije; dok Ormus Kama, Vina Apsara i Rai iz *Tla pod njenim nogama* (*The Ground Beneath Her Feet*), bežeći od Indije i svog porekla, a u traganju za drugačijim identitetom koji će ih ispuniti, Indiju nikada ne mogu da ostave za sobom, te je tako njihova stvarnost takođe ispunjena fantazijom.

U eseju „Nova imperija unutar Britanije“ (“The New Empire Within Britain“), Ruždi kritikuje britanske rasne predrasude. Smatra da Engleska na kraju 20. veka prolazi kroz jednu kritičnu fazu postkolonijalnog perioda, a to je kriza cele jedne kulture gde je rasizam u centru problema. Četiri veka osvajanja i pustošenja ostavile su svoj pečat na svaki deo britanske kulture življenja. Budući da jedan od ključnih koncepata imperijalizma uopšte, implicira da vojna superiornost uključuje, odnosno podrazumeva i kulturološku nadmoć, u samoj Engleskoj se i dalje stvara (nova) kolonija, gde su imigranti njeni glavni članovi. U Engleskoj postoje dva odvojena sveta određena bojom kože njenih stanovnika.

Između njih je nepremostiv jaz (Rushdie 2010: 134). Imigranti moraju da se asimiluju: „...crnac se jedino može integrisati ako počne da se ponaša kao belac“ (Rushdie 2010: 137). Nakon toga sledi stanje „licemerne rasne harmonije“ (Rushdie 2010: 137) pod štitom novog termina- *multikulturalizma*, kao još jedne reči iza koje i dalje stoje predrasude i stereotipi. Ruždi takođe pominje termin *Drugi* opisujući ga kao negativni alter-ego tamne boje kože, često stranca koga se treba plašiti. Predrasude opstaju kao iskrivljene slike, mitovi iz prošlosti koji i dalje imaju efekta (Rushdie 2010: 144-146). Temu migracije, neukorenjenosti, rasnih predrasuda i svih ostalih problema na koje nailazi imigrant u novoj sredini, Ruždi je podrobno i na upečatljiv način opisao u *Satanskim stihovima*, stvorivši poseban sloj specifične (migrantske) (ne)stvarnosti, gde predrasude dovode do takve vrste krajnosti da se neki od imigranata i bukvalno, fizički, preobraze u životinje.

Jedan od značajnih proučavalaca Ruždijevog dela, Timoti Brenan (Timothy Brennan), pišući o Ruždiju, navodi da je Ruždi povezan koliko sa Engleskom, toliko i sa Indijom i Pakistanom, te da je on u neku ruku najpozvaniji da priča o „postojanju između“<sup>20</sup> jednog kosmopolite“ (1989: x, uvod), o prevedenom biću. Ruždi izvlači globalne stvarnosti na površinu. On više nego bilo koji drugi pisac zauzima posebno mesto na razmeđu engleske književne scene - starog 'romana imperije' kojeg transformiše, fiktivnog entiteta *književnosti Komonvelta* i tradicije antikolonijalne polemike, smatra Brenan. „Intelektualac kosmopolita“, kako Ruždija naziva ovaj kritičar, predstavlja *umetnost bivstvovanja između, fluidni identitet* koji treba slaviti. Smatra da Ruždi ima sasvim drugačiji osećaj za tradiciju, koja nije niti jedino indijska niti samo britanska<sup>21</sup>. Oštro preispitujući radikalne teorije dekolonizacije, Salman Ruždi zauzima parodijski stav prema projektima nacionalne kulture, politizuje aktuelne događaje manipulišući lokalnim legendama i opredeljuje se za kulturnu hibridnost koja sa sobom nosi određene prednosti pri susretu jezika, umetnosti i rase, boreći se ujedno protiv cenzure, a za ljudska prava, ističe Brenan. Ti kosmopolitski pisci Trećeg sveta, kakav je prema mišljenju Brenana Ruždi, novi su imigranti u zapadnim

---

<sup>20</sup> eng. *in-betweenness*

<sup>21</sup> Rođen u Bombaju 1947. godine, u muslimanskoj porodici, koja se posle seli u Pakistan, te školovan u Kembridžu, kao i njegov otac - Ruždi živi u Engleskoj od svoje četrnaeste godine. Od 2001. godine nastanjen je u Njujorku.



zemljama, ali oni tamo pripadaju samo delimično i ujedno menjaju sastav tih zemalja. Migracija, izgnanstvo, bezdomnost - sve to ne pruža Ruždiju osećaj *neukorenjenosti*<sup>22</sup>, već osećaj jednakog pripadanja Indiji, Pakistanu kao i Engleskoj ili Sjedinjenim Američkim Državama, odnosno osećaj *nečega čega ima previše*. To nije odsustvo, manjak stvari. To je pitanje *prevoda*. Sam Ruždi sebe naziva *prevednim čovekom*. Tema bezdomnosti, večite neukorenjenosti i nepripadanja njegovih junaka, koliko god uspešnih, bogatih ili siromašnih, bili oni daleko ili blizu svog doma, u dobrovoljnoj ili nametnutoj im migraciji, provejava gotovo u svim Ruždijevim romanima.

Eleke Bomer, u studiji *Kolonijalna i postkolonijalna književnost (Colonial and Postcolonial Literature)*, ističe da postkolonijalna književnost nije samo pisanje koje „dolazi posle imperije” (Boehmer 2005: 3), nego ono kritički i subverzivno razmatra kolonijalne odnose. Takvo (postkolonijalno) pisanje na sebi svojstven način pruža otpor kolonijalnim perspektivama i viđenju stvari. Proces dekolonizacije i postkolonijalna književnost kao deo tog procesa zahtevaju preoblikovanje dominantnih značenja u smislu simboličkog istraživanja. Postkolonijalni pisci podrivaju kako tematski tako i formalno kolonijalne diskurse poput mitova o moći, rasne klasifikacije ili ideje subordinacije. Stoga se postkolonijalizam, prema mišljenju Bomerove, može definisati kao stanje u kojem kolonizovani traže svoje mesto kao istorijski činioци u sve više globalizovanom svetu. Nadalje, slično Brenanu, o piscima migrantima kaže da

...bivši kolonizovani po svom rođenju, pripadnici Trećeg sveta po kulturološkim interesovanjima, *kosmopolitski* po gotovo svemu ostalom, on ili ona deluju u teritorijalnim okvirima zapadne metropole istovremeno zadržavajući tematske i/ili političke veze sa svojim nacionalnim, etničkim i regionalnim poreklom. (Boehmer 2005: 227, kurziv pridodat)

Salman Ruždi, uprkos činjenici da je prevashodno pisac metropole i grada, u svojim romanima uvek opisuje i milje indijske sredine i lokaliteta, gde je mesto događanja manji grad ili pak, kao u *Klovnu Šalimaru (Shalimar the Clown)*, tradicionalno kašmirsko selo.

---

<sup>22</sup> eng. *rootlessness*

Migrantski romani, kakvi su, između ostalog, Ruždijevi romani, slave neukorenjenost, stanje lakoće<sup>23</sup>, stanje bez težine<sup>24</sup>. Rezultat procesa (i)migracije ogleda se u formi romana kao hibridne formacije, kao 'prevedenog pisanja' odnosno njegovog bahtinovskog višeglasja gde se izraz pojedinca spaja sa multikulturološkim elementima. Na taj način postkolonijalno dobija epitet kosmopolitskog. Ovakva izmeštena, višejezička književnost ujedno je smeštena u okvire kulturnih kodova Zapada, „ona se nalazi u okvirima Evrope/Amerike iako nije u potpunosti evropska/američka” (Boehmer 2005: 230). Hibridna književnost pisaca (i)migranata, prema rečima Bomerove, iako predstavlja oslobađajući glas subalternog, podriivanje autoriteta, polifoniju koja je sa sebe zbacila jaram autoritarnosti, ipak ostaje prvenstveno u domenu simbolizma ili je samo izvor za određene teme. Bomerova zaključuje da je postkolonijalna (i)migrantska književnost ona koju piše elita i koja je definisana i kanonizovana od strane elite. Salmana Ruždija ponekad kritikuju da su i pored toga što zagovaraju hibridnost, mešanje kultura, i što uvek 'staju na stranu' neprilagođenih, neukorenjenih, njegovi romani namenjeni zapadnoj eliti i njenom senzibilitetu.

U dislokaciji i dekonstrukciji konvencionalnih značenja izraženih u postkolonijalnim književnim tekstovima, Eleke Bomer vidi vezu postkolonijalizma i postmodernizma, odrednicama u kojima se, pored magijskog realizma, smešta opus Salmana Ruždija. *Višeglasni migrantski roman* (Boehmer 2005: 237) svoj produženi izraz nalazi u teoriji otvorenog fragmentarnog teksta, u demonstraciji fragilnosti *velikih narativa*, pitanjima identiteta, eroziji autoriteta, kolapsu imperijalističkih objašnjenja sveta, dezintegraciji binarnih opozicija, marginalnosti, ambivalentnosti, mimikriji, podriivanju superiornosti zapadnjačke racionalnosti i njenog univerzalnog potencijala, nabraja Bomerova.

U već pomenutoj studiji, *Kolonijalizam/ Postkolonijalizam (Colonialism/ Postcolonialism)*, Anja Lumba ističe interdisciplinarnu prirodu postkolonijalnih studija.

---

<sup>23</sup> eng. *lightness*

<sup>24</sup> eng. *weightlessness*

Kolonijalna hibridnost je strategija zasnovana na kulturnoj čistoti i sa ciljem da se stabilizuje *status quo* (Loomba 1998: 173,174). U praksi, međutim, antikolonijalni pokreti i pojedinci koriste upravo zapadnjačke ideje da bi se suprotstavili kolonijalnoj vladavini, tako što te ideje mešaju sa idejama starosedelaca, interpretiraju ih na svoj način i čak ih koriste da bi potvrdili kulturnu različitost između kolonizatora i kolonizovanog.

Salman Ruždi ceo život pripada manjinskim grupama, kao musliman u Indiji, zatim kao imigrant (muhadžir) u Pakistanu, te kao Azijac u Velikoj Britaniji, odnosno Americi, gde je „sadašnjost strana, prošlost je dom, iako izgubljeni dom u izgubljenom gradu usred izgubljenog vremena“ (Rushdie 2010: 9). Pisci poput njega, izgnanici, mučeni su osećanjem gubitka i stalno žele da to nešto izgubljeno ponovo vrate, da *otključaju kapije izgubljenog vremena* (Rushdie 2010: 10). Ono što je izgubljeno, međutim, neće se moći vratiti u izvornom obliku. Biće to fikcije, *imaginarne domovine, Indije iz misli*. Te *izlomljene percepcije* nastale usled kulturne izmeštenosti, naprotiv, imaju prednosti. Pisci poput njega, čija se prošlost nalazi na jednom, a sadašnjost na drugom mestu, imaju sposobnost da govore o univerzalnim stvarima i da shvate da istina nije jednoznačna. Njihov identitet koji je istovremeno i jedinstven i višestruk, pomaže im da sagledaju realnost iz različitih uglova, da menaju perspektive posmatranja, da iz svojih korena traže inspiraciju za svoja umetnička dela:

Pošto smo rođeni tamo preko, mi smo *prevedeni* ljudi. Obično se pretpostavlja da se u prevodu uvek nešto izgubi; ja se uporno držim ideje da se ipak nešto i dobija. (Rushdie 2010: 17, kurziv pridodat)

Bogatstvo i slojevitost višestrukih identiteta kao što je Ruždijev i identitet njegovih junaka, donosi slojevitost samim romanima.

Sličnu nit sledi i Edvard Said kada u eseju „Razmišljanja o izgnanstvu“<sup>25</sup> ističe da izgnanstvo predstavlja *suštinski diskontinuirano stanje bivstvovanja*, raskol između čovekovog sopstva i njegovog doma i korena koji se ne može lako nadomestiti. Sama zapadna kultura stvorena je najvećim delom od strane tih istih imigranata, izgnanika i raseljenih lica koju je na određeni način i obogatila. Obogaćivanje metropole od strane imigranata, kako realno tako i u halucinacijama, opisano je u *Satanskim stihovima*, dok je obogaćivanje zapadne muzike od strane istočnih umetnika prikazano u *Tlu pod njenim nogama*. Said dalje poredi neprirodan novi svet izgnanika sa nerealnim svetom proze, pozivajući se na Lukačevu misao da je upravo roman forma „transcendentalnog beskućništva“ i Adornovu refleksiju da je pisanje jedini dom. Takva izmeštenost, pomalo paradoksalno, ipak ima prednosti, smatra i Said. Čvrsto odbijajući da pripadaju samo jednom mestu, jednoj kulturi, jednom okruženju, izgnanici stvaraju pluralnost vizije i tako pojačavaju svest o višedimenzionalnom svetu, zadobijaju *kontrapunktnu* svest. Takva svest pojačava saosećanje prema drugima i ublažava kruto rasuđivanje.

Nadovezujući se na Andersonove *imaginarne zajednice* jedne nacije ili poput Brenana koji vidi vezu između književnosti i nacije i koji smatra da je razvoj romana pratio uspon nacija oponašajući njenu strukturu i objektivizujući jedinstven, a ujedno višesložan život nacije (Brennan 1989: 8), i Fredrik Džejmson tvrdi da se „tekstovi trećeg sveta“<sup>26</sup> neminovno čitaju kao „nacionalne alegorije“ (Jameson 1986: 66) u smislu da radnja i likovi predstavljaju vrednosti cele nacije.

Homi Baba (Homi Bhabha), jedan od najznačajnijih kritičara i mislilaca postkolonijalne teorije, takođe vidi **naciju kao naraciju**, gde je vreme nacionalnog narativa kompleksno i gde nastaje jedna kompleksna nacionalna perspektiva, drugačije vreme pisanja, koje može da primi ambivalentna stanja i ukrštanja mesta i vremena: „prostor bez

---

<sup>25</sup> Said, E. (2008b). „Razmišljanja o izgnanstvu”. *Polja*, br. 452, jul/avgust, Kulturni centar Novog Sada, 28-37.

<sup>26</sup> eng. *Third World Texts*

mesta, vreme bez trajanja“ (Baba 2004a: 265), posebno imigrantskih zajednica. To dvostruko pisanje je disemi-nacija (Baba 2004a: 273) - jezik dvojnosti, a vreme je u tom narativu nacionalno, ono je „međuvreme“, ambivalentno vreme između pedagoškog i performativnog. U *Deci ponoći*, jedna od središnjih tema je upravo nacija kao naracija, gde protagonista neprekidno percipira svoju sudbinu kao sudbinu cele nacije i gde se događaji u istoriji Indije neposredno pre i posle sticanja nezavisnosti ogledaju kroz prizmu junakove svesti i viđenja stvari.

Baba dalje opisuje kulturološki prostor koji se sastoji iz dva suprotna pola, to su društveni i psihološki pol i tako se stvara 'dvostruko vreme'. To dvostruko vreme može biti, po Babi, pedagoško i performativno. Pedagoško vreme sačinjava zapadna historiografija i ideologija koja se subjektu nameće spolja, gde se vreme odvija linearno i logično posledičnim odnosima i tako se stvara određena vrsta stvarnosti. Drugi deo pola jeste performativni, gde subjekat u svakodnevnom životu svesnost stvara kroz sećanja, slike... Dakle, stvarnost se predstavlja putem različite vrste logike, ta dva diskursa ne mogu da se spoje, iako su oba prisutna u svesti subjekta. Tako se stvara tzv. *ambivalentno stanje*<sup>27</sup>. Salem Sinaj iz *Dece ponoći*, praveći svoje *turšije istorije*, seća se neprestano, ali je njegova memorija itekako varljiva i podložna iskrivljavanju istorijskih činjenica. Konstrukcija identiteta ispoljava se u takvom ambivalentnom kulturološkom prostoru. U naraciji ono stvara „temporalnost predstavljanja koja se kreće između kulturoloških formacija bez kauzalne logike koja ima centar“ (Baba 2004a: 141). To je proces nastajanja *trećeg prostora*, kretanjem između performativnog i pedagoškog. Treći prostor je ambivalentan i kontradiktoran i dokazuje da je čistota i originalnost kulture iluzija.

I Džejmson kao i Baba smatra da se svet koji okružuje čoveka sastoji od različitih realnosti koje ne mogu da se ujedine, ali on smatra da se te stvarnosti mogu posmatrati istovremeno. Tako se stvara harmoničniji identitet kombinujući komponente iz različitih stvarnosti, odnosno različitih dimenzija prostorne i vremenske logike. Svetovi u romanima Salmana Ruždija sagrađeni su od višestrukih, raznorodnih realnosti, koji su ponekad u

---

<sup>27</sup> eng. *in-between state*

koliziji, koji se suprotstavljaju, sudaraju jedan sa drugim, ali koji isto tako opstaju istovremeno i koji pokazuju svu punoću bivstvovanja, kako postkolonijalnog, izmeštenog i hibridnog, tako isto i onog opšteg, univerzalnog.

Nadalje, Homi Baba smatra da osobe sa kolonijalnom prošlošću preuzimaju uloge putem pojma *mimikrije*. Prema tumačenju Babe, mimikrija predstavlja nameru kolonizovanog da imitira uloge tipične za kulturu kolonizatora. Te uloge koje preuzima kolonizovani su metonimijske prirode - osoba pokušava da izrazi svoj identitet kroz jednu osobinu koju smatra reprezentativnom za celu kulturu kolonizatora (Baba 2004a: 89-90). Koliko samo napora Saladin Čamča iz *Satanskih stihova* ulaže ne bi li postao jedan od njih, Englez, odnosno, ne bi li se u potpunosti uklopio u kulturu u koju je došao i u potpunosti zaboravio kulturu iz koje je otišao! Protagonisti romana *Tlo pod njenim nogama*, takođe upiru svim snagama da Indiju zaborave i zauvek je izbace iz svojih misli.

Mimikrija je ponavljanje ali sa razlikom; ona je hibridno ponavljanje - liminalna pozicija između kulture iz koje potiču i kulture zemlje domaćina, tako da imigrant mimikrijom dobija više, prevazilazi i jednu i drugu kulturu. Mimikrija, međutim, ponekad može biti prenaglašeno kopiranje jezika, kulture i ideja kolonizatora. Takva prenaglašenost je, u stvari, jedan oblik ruganja. Ona je ono što je slično, ali ne sasvim. Stoga mimikrija kao modus postkolonijalnog diskursa razdvaja postkolonijalno biće koje postaje podvojeno našavši se u tom prostoru između, *liminalnom* prostoru kao području kulturološke granice. Podvojene ličnosti u borbi sa samim sobom vidimo u likovima Saladina Čamče, Džibrila Farište, Malika Solanke, Vine Apsare, Raija, Sufije Zinobije, Lepršavog Orla...

Kolonijalni diskurs, zbog svega navedenog, a prema mišljenju Babe, ne uspeva da proizvede stabilne i fiksne identitete, već ukrštanje raznih vrsta „hibridnosti“ i „ambivalentnosti“ najbolje opisuje dinamiku kolonijalnog. Po uzoru na Frojdiv termin *das unheimliche*<sup>28</sup>, Baba uvodi pojam *bezdomnog*<sup>29</sup> da bi okarakterizovao postkolonijalno

---

<sup>28</sup> eng. *the uncanny*

<sup>29</sup> eng. *the unhomey*

iskustvo. *Bezdomno* pokazuje dvojni kvalitet identiteta. Tu se briše granica između sveta i doma, ona postaje nejasna. *Izmeštenost*<sup>30</sup> je šok saznanja da se svet nalazi u domu i dom u svetu, stvarajući duplu viziju sveta koja dezorijentiše. *Bezdomno* je, smatra Baba, paradigmatično kolonijalno i postkolonijalno stanje.

Stjuart Hol (Stuart Hall) daje svoje viđenje konstrukcije identiteta korišćenjem resursa jezika, istorije i kulture, iz čega proizlazi da su identiteti barem delimično konstruisani unutar reprezentacija, odnosno u fantaziji. Realno i imaginarno se mešaju u stvaranju identiteta. U naraciji, odnos između subjekta i realnosti predstavlja identitet. Pomenuti junaci u romanima Salmana Ruždija grade svoje identitete (i svoje stvarnosti) upravo kroz takve razlike. Shodno tome, naglašava Hol, identiteti u postmodernom dobu nikada nisu jedinstveni, singularni, neprestano se umnožavaju u procesu promene i transformacije, te su sve više fragmentovani i razlomljeni, pogotovo kroz prisilne i „slobodne“ migracije u postkolonijalnom svetu menjajući ujedno i kulture i društva bivših kolonizatora (Hol 2001: 218). Nestabilnost identiteta u svojim romanima, Salman Ruždi izražava putem metamorfoza, raznih vrsta preobražaja i prelivanja kroz koje njegovi likovi prolaze: „Događaji - čak i ljudi - nekako se slivaju jedni u druge... kao ukusi i mirisi prilikom kuvanja“ (Ruždi 1986: 46).

Fenomen (i)migracije se može definisati kao raseljavanje ljudi kroz istoriju, odnosno kao stanje raseljenosti koje zahvata čovečanstvo, ali ujedno i kao opšta metafora ljudskog stanja. Prema Ruždijevom mišljenju, živimo u doba (i)migracije gde je kraj monokulture fenomen našeg doba. Svaki veći grad u svetu hibridan je, pluralan. Imigranti gube korene jastva, a to su prema mišljenju Salmana Ruždija već pomenuti elementi:

- mesto iz kojeg dolaze
- društvo koje poznaju
- jezik kojim govore i

---

<sup>30</sup> eng. *displacement*

- kulturološke određenosti koje ih definišu

Izgubivši sve to i našavši se u novoj sredini iskustvo raseljavanja postaje traumatično. Posledično, imigrant je prinuđen da se redefiniše. *Prelaskom ideja u konkretne slike*, imigranti stvaraju najbogatije metafore. Imigranti su metaforička bića u samoj svojoj srži, a sama imigracija je jedna velika metafora u svom najopštijem značenju: „Svi prelazimo granice; u tom smislu, svi smo mi migranti“ (Rushdie 2010: 279). Većina protagonista u Ruždijevim romanima, migranti su koji opstaju i bore se u novoj sredini pokušavajući ujedno da zaborave prošlost, ali ih ona ne ostavlja već ih, a da toga junaci ponekad nisu ni svesni, formira i oblikuje na jedinstven način.

U opisanom postkolonijalnom kontekstu, odnosno u kontekstu identiteta i globalizacije, pojam religije postaje jedan od središnjih, naročito ako se u obzir uzme činjenica da je u postkolonijalnim društvima pripadanje određenoj religiji značajnije od pripadanja određenoj naciji. Manuel Kastels (Manuel Castells) u knjizi *Moć identiteta*<sup>31</sup> definiše identitet kao izvor smisla i iskustva naroda, naglašavajući da se društveno izgrađivanje identiteta uvek događa u kontekstu koji je označen odnosima moći. On tako povezuje nastanak savremenog islamskog identiteta kao reakciju na globalizaciju, modernizam i slamanje tradicionalnih društava, te vidi islamski fundamentalizam kao obnovu kolektivnog, kulturnog identiteta. Verski fundamentalizam nastaje kao jedna odbrambena reakcija na globalizaciju i krizu patrijarhalne porodice i postaje izvor smisla samog identiteta. Darko Tanasković tako ističe da se „u islamskim krugovima zastupalo stanovište da je celokupni društveni i politički život muslimana neraskidivo povezan s islamom i njime determinisan“ (Tanasković 2010: 223). Kontraverznost islama se reflektuje i u činjenici da se na njega gleda ili na veru koja se protivi nasilju, koja je tolerantna ili pak kao na uzrok svih nedaća.

---

<sup>31</sup> Castells, M. (2002). *Moć identiteta*. Zagreb: Golden marketing.



U ovako određenom postkolonijalnom okviru, religija kao neraskidivi deo identiteta postkolonijalnog, odnosno migrantskog bića, dobija, dakle, značajno mesto. Religija je prisutna u svim romanima Salmana Ruždija. Kroz pitanje vere i neverice, opisujući najviše islam, a zatim i hinduizam, Ruždi gradi zaseban narativni sloj. Kao kritičar ideologije i religijskog dogmatizma, što je najeksplicitnije opisano u *Sramoti* i *Satanskim stihovima* ili pak na jednom apstraktnijem nivou u *Čarobnici iz Firence*, on se oštro suprotstavlja onome što je, prema njegovom mišljenju, sputavajuće u samom islamu - dogmama zbog kojih ljudi ne mogu nesputano da iskazuju svoje misli i osećanja. Prihvatajući *smrt Boga*, Ruždi bira veru u čoveka.

Na isključivost određenog dela islamske religije, koja zastupa čistotu vere koja je u svojoj osnovi ograničavajuća, zaslepljujuća, a često i pogubna, Ruždi želi da skrene pažnju i da otvori put ka nečemu što bi bilo opšteljudsko prihvatanje *verovanja*, ne toliko u Boga, koliko u samog sebe, ostale ljude kao i verovanje u posebnu moć pripovedanja priča kao osnove ljudskog postojanja. Međutim, Edvard Said produbljuje ovakva razmišljanja smatrajući da je *Orijent* i samim tim i islam, oblik paranoje (Said 2008a: 100), gde se povlače zamišljene geografske i dramatične granice. Dolazi se do kulturoloških, rasnih i istorijskih generalizacija, tako da Orijentalac postaje otuđeno biće jer ga definišu i postavljaju drugi (Said 2008a: 131).

Posebno osetljiv aspekt orijentalizma je islam odnosno recepcija islama na Zapadu, gde u susretu sa Evropom on postaje kreatura zapadnog poimanja i „otelovljenje autsajdera“ (Said 2008a: 97). Takav Orijent, posebno islamski Orijent, nije kakav zaista jeste, već je on predstava. Orijent je veštačka kreacija, oblik represije i mentalne predrasude zasnovane na moći i rigidnoj binarnoj opoziciji. Orijent kao takav stvoren je na Zapadu i za Zapad, potvrđujući Dizraelijevu tezu o Orijentu kao karijeri. Ujedno je on i romantičarska rekonstrukcija, smatrajući se zemljom snova i iluzije.

Prema mišljenju Saida kategorije poput jezika, rase, tipova, mentaliteta, boje kože, pre su vrednosne interpretacije nego neutralne oznake. Jedna od glavnih dogmi

orijentalizma je da je Orijent nesposoban da sam sebe definiše, da je nepromenljiv, jednoobrazan, te da ga se treba ili plašiti ili ga kontrolisati. Stoga i Said, poput Pola Rikera (Paul Ricoeur) i samog Ruždija, smatra da konstrukcija identiteta podrazumeva konstrukciju „drugosti“, da razvoj svake kulture zahteva postojanje drugog, drugih identiteta, bilo da su ti drugi „autsajderi i izbeglice, ili otpadnici i nevernici“ (Said 2008a: 440). Kulture su hibridne i heterogene (Said 2008a: 460). Upravo istorija osvajanja, migracije, mešanja naroda daje zapadnoj kulturi njen mešoviti identitet.

Još jedan aspekt koji upotpunjuje i zaokružuje postkolonijalnu teoriju jeste odnos lokalnog, odnosno regionalnog i univerzalnog. U eseju “Minority Maneuvers and Unsettled Negotiations“, Baba podseća da ne treba zaboraviti na značaj lokalnog u okviru globalnih kretanja: „...pokretački vodopad istorije, koji neumorno plovi u pravcu globalnog, ne briše lokalnost tek tako kao neku zastarelu irelevantnost već iznova stvara svoje vlastite projekcije kao nadoknadu onoga što bi tradicija, lokalno i autentično *trebalo da bude*“<sup>32</sup> (Bhabha 1997: 458). Sa druge strane, kao pisac postkolonijalnog senzibiliteta, Salman Ruždi u svojim romanima lokalno podiže na nivo univerzalnog<sup>33</sup>, iskustvo postkolonijalizma i migracija postaju u njima metafora ljudskog iskustva kao takvog, religija pak treba da postane pandan slobodi mišljenja, a celokupna ljudska kultura eklektički dijalog realnog i imaginarnog.

Shodno tome, potrebno je da eklektizam ostane prisutan i u samom određenju pojma identiteta, kao što zaključuje Said u *Kulturi i imperijalizmu*:

Danas niko nije samo *jedno* određenje. Etikete poput Indijac, žena, musliman, Amerikanac su ništa više nego polazne tačke ... Imperijalizam je konsolidovao mešanje kultura i identiteta na globalnom nivou. Ali njegov najgori i najparadoksalniji poklon jeste da dozvoli ljudima da veruju da su oni samo, jedino, isključivo, beli ili crni, Zapadnjaci ili Orijentalci .... Preživljavanje je zapravo stvar povezivanja; po Eliotovim rečima, realnosti ne možemo oduzeti „druga eha koja nastanjuju ovaj vrt“. (Said 1993: 336)

---

<sup>32</sup> eng. *ought to have been*

<sup>33</sup> Edvard Said tako ističe da roman *Deca ponoći* pomaže da se izađe iz „gvođenog zagrljaja neke od verzija binarne dijalektike“ (Said 2008a: 465).

Iskustvo i životna pozicija Salmana Ruždija kao (postkolonijalnog) migranta, *prevedenog čoveka* koji neprestano prelazi raznovrsne granice, od fizičkih do onih mentalnih i koji se tako stalno nalazi u procesu tranzicije, daje njegovom književnom proseyu pečat autentičnosti, koji svakim svojim delom kao da viče: „...otvorite univerzum još malo!“ (Rushdie 2010: 21).

### 3. Postkolonijalizam i postmodernizam

*There are no facts, only interpretations*

F. Nietzsche

Da li će ikada prestati ova postmoderna fantazmagorija, ovo šetanje između vekova, scenarija, žanrova, tekstova, neprestano suočavanje sa neprezentabilnim u prezentovanom? (Baba 2004b: 528)

U eseju „Postmodernizam/Postkolonijalizam”, Homi Baba kaže da postmodernizam prati kraj modernosti, ali ističe njegovu vremensku neodređenost. Govoreći o prirodi predstavljanja u diskursu postmodernizma, Baba naglašava moć postmodernizma u pomeranju žanrova, materijala i nesinhronoj mešavini različitih vremena, gde se stvara estetski prostor u kome se spaja stvarno i imaginarno.

Stvaralaštvo Salmana Ruždija može se svrstati u ovaj književni pravac, ako se pored gore navedenog istakne da postmodernizam u svojoj koncepciji podrazumeva i preispitivanje tradicionalnih definicija narativa, posebno onih koji stvaraju koherentnost ili osećaj završenosti, kao i odnosa između javnog života nacije i privatnog života individue koji se ne može lako razmrsiti, te stvaranja ironičnog odnosa prema istoriji. U svojim romanima, Salman Ruždi preispituje proces linearne naracije i jednostranih perspektiva. Većina njegovih romana je ciklična - bez 'pravih' početaka i završetaka, a u *Deci ponoći*, kako je već istaknuto, život glavnog junaka neraskidivo je povezan sa sudbinom same nacije, dok je odnos prema istoriji ironičan i arbitraran. Sa druge strane, sam Ruždi u jednom intervjuu, objašnjavajući narativnu tehniku koju primenjuje u istovetnom romanu, podvlači da je usmena tradicija pripovedanja u Indiji, iz koje on crpi svoj način *pripovedanja priča* stara više hiljada godina, ali da je takvo nelinearno, fragmentarno i digresivno pripovedanje odlika i postmodernističkog romana, tako da „postajete

postmoderni pisac, primenjujući jedan veoma tradicionalan model” (Rushdie u Cundy 1996: 104).

U studiji *Salman Ruždi, Postmoderna interpretacija njegovih glavnih dela* (*Salman Rushdie, A Postmodern Reading of His Major Works*), Sabrina Hasumani (Sabrina Hassumani) naglašava da je Ruždi postmoderni pisac koji se bavi postkolonijalnim momentom i koji preispitivanjem prirode samog predstavljanja ruši granice modernog romana. Postmoderni tekst, smatra Hasumanijeva, odbacuje ideju progressa, jedinstvenosti i koherentnosti. U postmodernoj fikciji nema mesta utopijskoj budućnosti. Isto tako, linearni narativi zamenjuju se konceptom otvorenog teksta, a 'istina' nikako nije jedinstvena, ona postaje nemogućnost, koja se zamenjuje 'istinama' koje su isto tako relativne. Posledično, u postmodernoj fikciji nije moguće direktno saznanje o svetu. O njemu saznajemo samo u onoj meri u kojoj sam tekst kao takav govori, dakle, putem teksta, i jedino na taj način. Ne postoji ništa izvan teksta, odnosno jezika. Nadalje, autorka daje definiciju koja konstituise postmodernu prozu kao veštački konstrukt koji podriva metanarative i koji u svojoj osnovi praktikuje *strateški esencijalizam* (Hassumani 2002: 15). U tom svetlu, autorka smešta Salmana Ruždija među političke pisce koji koriste poststrukturalističke strategije u cilju preispitivanja *esencijalističkih mitova* poput 'identiteta', 'nacionalizma' i 'religije' zasnovanih na binarnim opozicijama kao što su mi/oni, Istok/Zapad ili pak religijsko/svetovno. Stoga je, tvrdi Hasumanijeva, Ruždijeva proza jednim delom i pripovedanje o indijskom potkontinentu iz postmoderne perspektive u kojoj se ističe heterogenost, gde su individue uvek hibridne kao mešavina religija, kultura i istorija. Drugim rečima, kao što je već rečeno, putem postmodernih strategija, kao što je dekonstrukcija, Ruždi razbija binarne kategorije kulturološke klasifikacije poput sledećih: mi/oni, Istok/Zapad, margina/centar, jastvo/drugost...Razbijajući već postojeće mitove, koji se odnose na religiju, identitet, patriotizam i slično, Ruždi stvara njima alternativan, *treći princip* (Hassumani 2002: 20), koji promoviše hibridnost, ono što je nečisto i mešovito i u kojoj je uloga migranta kao ključne figure koja samu sebe ponovo definiše i otkriva, centralna. Tako se na primer, u *Deci ponoći* hibridno propušta kroz filter sećanja, odnosno rekonstruisanja prošlosti putem iscepanih fragmenata memorije, implicirajući pri tom nemogućnost postojanja samo

jedne, apsolutne verzije istorije. Slično, u *Satanskim stihovima*, verzije sveta kao i verzije nastanka jedne religije, nikako nisu apsolutne i jednoznačne.

Ovaj postmoderni problem odnosa prošlosti i sećanja, pomoću kojeg Ruždi gradi poseban narativni sloj, obrazlaže i sam pisac u eseju pod nazivom „Štamparske greške: Ili, nepouzdana naracija u *Deci ponoći*” (“‘Errata’: Or, Unreliable Narration in *Midnight’s Children*”), kada kaže da je očigledno da narator u *Deci ponoći*, Salem Sinaj, nije pouzdan i da roman ni u kom slučaju ne može poslužiti kao istorijski vodič nezavisne Indije. Nadalje, Ruždi objašnjava kako je do tih ‘grešaka’ došlo i kakve su to zapravo ‘greške’:

Kada sam počeo roman ... moja namera je bila pomalo prustovska. Vreme i migracija su postavili dupli filter između mene i predmeta moga rada, i ja sam se nadao da kada bih samo uspeo da dovoljno verno zamislim, da bih uspeo da vidim iza tih filtera, da pišem kao da godine nisu prošle, kao da nikada nisam napustio Indiju i otišao na Zapad. Ali dok sam radio uvideo sam da je sam proces filtracije ono što me zanima. Tako da se predmet moga rada promenio, to nije više bila potraga za izgubljenim vremenom, nego je predmet moga rada postao način na koji *rekonstruišemo prošlost* da bismo je prilagodili sadašnjim potrebama, koristeći pri tome sećanje kao alat. (Rushdie 2010: 24, kurziv pridodat)

Salem, dakle, kroji istoriju onako kako njemu odgovara. Pri tome se i priseća, i naravno da će neka od tih sećanja biti netačna. Ali, *njegova lična istina* mu je i suviše važna, to je *istina sećanja* i on ne želi da je menja.

Isto tako, tvrdi Ruždi, dok je pisao roman i kada god je trebalo da bira između doslovne istine i istine sećanja, uvek bi izabrao istinu sećanja. Istina sećanja je *istina* koja nije pouzdana, budući da je prošlo određeno vreme i da neke delove prošlih događaja u potpunosti potiskujemo iz memorije, a druge opet stavljamo u prvi plan i menjamo u određenoj meri: „Istorija je uvek dvosmislena...Realnost se gradi na našim predrasudama, pogrešnim koncepcijama i neznanju kao i na našim opažanjima i znanju“ (Rushdie 2010:

25). U tom kontekstu, nada se Ruždi, Saleмова nepouzdana naracija bi trebalo da bude jedna vrsta analogije za način na koji, svakodnevno, pokušavamo da čitamo svet oko nas.

Slično, i Justina Dešč (Justine Deszcz) u delu *Ruždi u Zemlji čuda, Elementi bajke u prozi Salmana Ruždija (Rushdie in Wonderland, Fairytaleness in Salman Rushdie's Fiction)*, ističe elemente postmoderne bajke u Ruždijevoj naraciji. Kritičarka smatra da pisac bajkovitim elementima konstruiše „probleme bez rešenja“ (Deszcz 2004: 25), što je tipično postmoderna strategija napuštanja čitaoca koji je u stanju zbunjenosti i nesigurnosti. Ovo je još jedan od postmodernističkih načina suprotstavljanja *metanarativima*, gubi se centar, na osnovu čega se zatim kao kontrast stvaraju *mali narativi* zasnovani na pluralnosti, kontradikciji, fragmentarnosti, greškama i nestabilnosti i na taj način podrivaju sveobuhvatne, dominantne diskurse poput razuma, naučnog saznanja ili istorijskih činjenica, objašnjava Dešč. Posledično, ovakva upotreba postmodernističkih strategija intenzivira svesnost o privremenosti svakog društvenog, kulturološkog ili kognitivnog kontrasta i time dozvoljava promovisanje novih kulturoloških prostora. U *Sramoti*, na primer, da bi definisao i artikulisao kritiku opresivnog i tiranskog političkog, religijskog i društvenog života u Pakistanu, Ruždi koristi strategiju fikcionalne istoriografije i reflektovanja *sveta u fragmentima polomljenih ogledala*, i time arbitrarno interpretira činjenice suprotstavljajući ih zvaničnim istorijskim podacima. Dešč zaključuje da elementi bajke na način na koji omogućavaju subverziju, čak dekonstrukciju tradicionalnih obrazaca i percepcija, podstiču nadu u promenu i nove poglede na društvo u celini. Ovo je jedan od mogućih odgovora na pitanje postavljeno u *Satanskim stihovima*: „Kako novina dospeva u svet?“

Značajan je doprinos Linde Hačion (Linda Hutcheon) teoriji postmodernizma. U studiji *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Hačionova govori o istorijskom diskursu i njegovom odnosu prema književnom tekstu. Postmoderno nije niti aistorijsko niti deistorizovano, već postmodernizam Hačionova definiše kao istoriografsku metafikciju.<sup>34</sup> Ona smatra da termin *postmodernizam u književnosti* istovremeno koristi konvencije kako

---

<sup>34</sup> eng. *historiographic metafiction*

realizma tako i modernizma, kako bi doveo u pitanje njihovu transparentnost i kako bi istakao kontradiktornosti koje su u srži samog postmodernizma, a to je činjenica da je postmodernizam istovremeno istorijski i metafikcionalni, kontekstualni i samopreispitujući budući svestan svog statusa diskursa, odnosno ljudskog konstrukta. Naime, paradoks postmodernizma leži u činjenici da se dve njegove glavne komponente, istorijski kontekst i samoreflektujući činilac, odnosno, metafikcija, na neki način međusobno isključuju.

Soren Frenk navodi da je prema objašnjenju Patriše Vo metafikcija u osnovi povezana sa odnosom fikcije i stvarnosti, budući da ovakvo prozno pisanje ne samo da preispituje vlastitu veštačku prirodu, već ujedno pretpostavlja mogućnost da je i sam empirijski svet, na neki način i u određenoj meri, fiktivan (Waugh u Frank 2011: 194). U tom smislu ključan je odnos istorije, odnosno prošlosti, u odnosu na jezik u tekstu i sećanje. Istoriografska metafikcija ne odbacuje postojanje istorije, nego sada jezik postaje glavno oruđe kojim se prošlost (re)konstruiše. Prošlost postoji, ali je spoznajemo kroz tekstove. Upravo Salem Sinaj u *Deci ponoći* kaže:

U svakom slučaju, stoga sam lagio; prvi put bio sam žrtva iskušenja znanog svakom autobiografu, žrtva iluzije da se - pošto **prošlost postoji samo u sećanjima i rečima** koje zalud nastoje da ih obuhvate - mogu stvarati prošli događaji pukim kazivanjem da su se oni odigrali. (Ruždi 1986: 566, masna slova pridodata)

Uslovljen sećanjem, Salem može da projektuje prošlost samo u fragmentima. Prošlost oblikuje Salemovu ličnost, ona nije čista iluzija, ali on ipak ne može da je vrati u onom obliku kakva je ona jednom bila: „Na taj način, prošlost i istorija postaju diskurzivne, provizorne konstrukcije kao što su to događaji a ne nešto što je suštinski determinisano“ (Frank 2011: 198).

Istovetno, u eseju „Imaginarne domovine“ (“Imaginary Homelands”) iz istoimene zbirke eseja, Ruždi potvrđuje nestabilnost sećanja:



Moguće je da pisce koji se nalaze u poziciji sličnoj mojoj, izgnanike ili imigrante ili prognane, muči neka vrsta osećaja gubitka, neki nagon da vrate nazad, da se osvrnu, čak i ako bi rizikovali da mutiraju u stubove soli. Ali ako se ipak osvrnemo, to moramo da uradimo sa svešću - koja sa sobom nosi duboke nesigurnosti - da naše fizičko otuđenje od Indije skoro nezaobilazno znači da nećemo moći da vratimo nazad upravo ono što smo izgubili; da ćemo, ukratko, stvoriti fikcije, ne stvarne gradove ili sela, nego one nevidljive, zamišljene domovine, Indije iz naših misli. (Rushdie 2010: 10)

Ovakav status prošlosti ne podrazumeva, dakle, njeno negiranje, već preispitivanje mogućnosti saznavanja prošlosti u njenom čistom obliku. Takva prošlost je referencijalna ili kako tvrdi Hačionova, ona je modifikovana i inkorporisana i dobija nove implikacije. Sada kada se o njima piše, prošli događaji žive novim životom; iako verovatno nisu opisani verodostojno, budući da prošlost, dakle, ne možemo u potpunosti objektivno saznati - istorijski događaji, posmatrani iz vremenske distance i preinačeni, stiču upravo status i značenje koji im je i primeren. Tek u sadašnjem momentu njihov značaj moguće je postaviti u odgovarajući kontekst.

Nadalje, metafikcija ne odbija postojanje objektivnih činjenica iz stvarnosti, nego prema mišljenju Sorena Frenka, stvara takozvani meta-nivo, koji je potreban da bi se razbila iluzija preslikavanja stvarnosti. Kroz meta-nivo preispituje se odnos sveta fikcije i sveta izvan fikcije (Frank 2011: 200). Istovremeno, dalje naglašava Frenk, postmoderni roman, privlačeći pažnju čitalaca na principe sopstvene konstrukcije, ujedno privlači pažnju na principe koji se nalaze izvan konstrukcije stvarnosti u drugim oblicima diskursa kao što su novinarstvo, istorija, pravo i slično (Frank 2011: 200). Da bi potkrepio ovakvo razmišljanje, Frenk, između ostalog, daje primer iz *Sramote*. Narator u romanu glasno razmišlja o tome šta bi bilo kada bi on pisao realistički roman, umesto ovog koji piše, a koji nije takav, te ironično pokušava da umanja značaj i ulogu same fikcije:

Ali recimo da je reč o realističkom romanu! Pomislite samo šta bih još morao da strpam u njega.... Koliko bi građe iz stvarnog života moralo da postane obavezno!

[...]

[...]

Dakle, da sam do sada pisao knjigu takvog karaktera ništa mi ne bi pomoglo da se branim time da pišem uopšteno, ne samo o Pakistanu. Knjiga bi svakako bila zabranjena, bačena u đubre, spaljena. Toliki napor ni za šta! Realizam može piscu da dođe glave.

Na sreću, ja samo pišem nekakvu savremenu bajku, tako da je sve u redu; niko ne mora da se uzbuđuje ili da bilo šta iz moje priče uzima previše ozbiljno. Ne mora ni da se posegne za drastičnim potezima.

Kakvo olakšanje! (Ruždi 2002: 85-87)

Hačionova takođe govori o ironiji, nazivajući je parodijskom i smeštajući je u kontekst intertekstualnosti. Ovakva vrsta ironije ovde je povezana sa odnosom prošlosti i sadašnjosti. Otklon prema prošlim događajima je ironičan zbog pomenute nemogućnosti saznavanja prošlosti u čistoj formi. Prema mišljenju Hačionove, postmoderna intertekstualnost koristi aluzije na druge tekstove koje upisuje u sebe i zatim *ruši njihovu moć* (Hačion 1996: 200) putem ironije. Salman Ruždi u svojim romanima nudi obilje aluzija takve vrste, a najočiglednije su one u *Satanskim stihovima* koje se odnose na *Kuran* i koje samim tim stvaraju jedan specifičan narativni sloj, odnosno sloj (podrivanja) realnosti i zvaničnih istorijskih zapisa.

Nadalje, u okvirima referencijalnosti ka drugom tekstu, intertekstu, odnosno kontekstu, u koje se postmodernizam, odnosno istorijska metafikcija najčešće postavlja, utvrđuju se *istine* u množini, i sugeriše se, kao što je naglašeno, da nikada ne postoji jedna Istina, jer i laž je samo istina drugih (Hačion 1996: 185). Intertekstualnost kao osnova pripovedanja svih priča, gde ništa ne nastaje ni iz čega, gde nove priče neprestano nastaju iz starih, iz 'Okeana priča', jedna je od središnjih tema i pripovednog sloja u *Harunu i moru priča* (*Haroun and the Sea of Stories*) gde pripovedanje čini osnovu života. Zapravo, da istina nije samo jedna i jedina potvrđuje gotovo svaki Ruždijev roman, gde čitajući moramo sami iznaći svoju istinu i gde su dileme večite, kao, na primer, one izražene u *Čarobnici iz Firence*, a tiču se religije, vere, demokratije, slobode mišljenja, statusa vladara i njegovog odnosa prema narodu i svetu...

Salman Ruždi u esejima neprestano ističe da je osnovno pitanje koje njegovi romani postavljaju, pitanje: „*Kako da živimo u svetu?*“, te time iznova potvrđuje status (i) postmodernog autora, kao i tezu koju Brajen Mekhejl (Brian McHale) iznosi u studiji *Postmodernistička proza (Postmodernist Fiction)*, kada tvrdi da je došlo do pomeranja fokusa sa epistemološkog domena o prirodi znanja (šta mogu da znam?), koji je kao dominantan diskurs određivao modernizam, ka *ontološkom principu* o prirodi bića to jest bivstvovanja (ko sam ja u svetu?) kao dominantni postmodernizma. Hačionova, međutim, smatra da historiografska metafikcija ontološke i epistemološke elemente sjedinjuje kada preispituje prošlost. Značaj prošlosti za postkolonijalnu ali i postmodernu teoriju esencijalan je, budući da postkolonijalni pisci vraćanjem u prošlost, traženjem svojih korena i preispitivanjem nacionalne i individualne istorije, pokušavaju da odrede svoje mesto i svoj (kolonizacijom izgubljeni i pomereni) identitet u svetu (postkolonijalne) današnjice. Pitajući se kako spoznajemo prošlost, postmodernizam stupa na tlo epistemološkog, odnosno zalazi u modernizam, istovremeno preispitujući na ontološkom nivou status prošlosti i sadašnjosti. Time, mišljenja je Hačionova, postmodernizam nije u potpunosti raskinuo sa modernizmom, što mu dozvoljava kretanje između poštovanja i parodije. Potvrđujući postavku Hačionove u praksi, Soren Frenk preispituje elemente ontološkog i epistemološkog u *Deci ponoći*. Uloga memorije kao filtera između prošlosti i sadašnjosti i naša spoznaja o njoj, epistemološka je tema sazdana u roman, dok je pitanje o statusu prošlosti, ontološko. Prema tome, i u ovom romanu se elementi modernizma i postmodernizma prožimaju.

Ihab Hasan (Ihab Hassan) u eseju „Pluralizam iz postmoderne perspektive“ (“Pluralism in Postmodern Perspective“) smatra da je kritički pluralizam postao *iritantno stanje postmodernog diskursa* (1986: 503). Različite paradigme sačinjavaju postmodernizam, a to su između ostalog: neodređenost, fragmentacija, dekanonizacija, ironija, hibridizacija i karnevalizacija. Kao kulturološki, društveni a ujedno i filozofski fenomen, postmodernizam se okreće ka otvorenom (vremenski i prostorno), razigranom, provizornom, nespojivom, on je izraz složene, *artikulisane tišine*. Tako na primer, upotreba različitih žanrova, koja ujedno uključuje i pastiš i parodiju, odnosno hibridizacija, stvara

novi koncept tradicije u kojoj se mešaju kontinuitet i diskontinuitet, niska i visoka kultura, ne da bi imitirali već da bi proširili prošlost u sadašnjosti. U takvoj *pluralnoj sadašnjosti*, dolazi do međugre *sada i ne sada, istog i drugog*. Nastaje novi odnos između elemenata prošlosti u kojem se ne favorizuje sadašnjost, smatra Hasan. U suštini, istorija je palimpsest, a kultura u sebi sadrži prošlo i sadašnje kao i buduće vreme, sumira Hasan.

Sa druge strane, bahtinovska karnevalizacija podrazumeva komične i apsurdne etose postmodernizma, zatim heteroglosiju i polifoniju, kao *centrifugalne snage jezika* koje učestvuju u *divljem haosu života*. Prema mišljenju Hasana, ono što Bahtin naziva *karneval*, odnosno *antisistem*, može se implicirati na suštinu samog postmodernizma ili barem onaj njegov deo koji označava subverziju, a ujedno znači i obnovu. Jer u karnevalu, suština leži u promeni, u obnavljanju, novom postajanju<sup>35</sup> (Hassan 1986: 507). U delu Salmana Ruždija, evolucija i stalna rekonstrukcija dešavaju se u likovima samim, u njihovim životima ali i u svetu u kojem se nalaze. Lepršavi Orao, Saladin Čamča, Malik Solanka, Mavro - samo su neki od Ruždijevih junaka kod kojih je do promene došlo.

Hasan na kraju zaključuje da je potrebno ponovo dovesti vladavinu čuđenja u naše živote. U tu svrhu on citira Emersona: „Orfej nije bajka: treba samo da pevate, i stene će se kristalizovati; pevajte, i biljke će se organizovati; pevajte, i životinja će se roditi“ (Hassan 1986: 516). Upravo dela koja se u ovoj tezi analiziraju i sama su potvrda da je *čuđenje u svetu* (i romanu) način pomeranja granica, perspektive i pogleda na svet u cilju njegovog autentičnijeg poimanja.

---

<sup>35</sup> eng. *becoming*

#### 4. Magijski realizam kao izraz postkolonijalnog bića

*Zar nije potrebna fantazija da bi se nešto čulo kao varijacija određene teme? A nešto se pri tome ipak opaža.*

L. Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*

Pokazuje se da narativni, magijski i metaforički načini mišljenja utiču na ljudsku percepciju i odluke isto koliko i objektivne „činjenice“; oni, takođe, odlučno obrazuju psihološku i društvenu stvarnost. U tom smislu, magično-realistični „argument“, fikcije i metafore, verovanja i snovi su „realni“ koliko i materijalni svet, i treba ih uzeti u obzir pri pokušaju razumevanja ljudske misli i ponašanja. U isto vreme, magično-realistični tekstovi naglašavaju da svi načini razmišljanja i percepcije, bilo oni racionalno-naučni ili drugi, jedino obezbeđuju interpretacije o svetu - što znači da pogledi na svet nisu nikada apsolutni i univerzalni, nego nužno provizorni i otvoreni ka ponovnom sagledavanju. (Hegerfeldt 2002: 64-65)

Oksimoron *magijski realizam* književni je izraz, tendencija ili pravac sa posebnim pristupom stvarnosti. U njemu se „teško razlikuje stvarno od nestvarnog, [gde se] stalno sudaraju zbilja i mašta, a ruše jezičke strukture u stalnoj potrazi za novim književnim jezikom” (Soldatić 2002: 53). Kao takav, ovaj narativni modus prikladno opisuje senzibilitet romana Salmana Ruždija, njegovo građenje realnosti i pogled na svet sa većito fluidnim granicama između stvarnog/realnog, odnosno magičnog/fantastičnog, a opet kao integralni deo postkolonijalne svesti.

Kubanski pisac Aleho Karpentijer (Alejo Carpentier) uvodi ovaj izraz u književnost u predgovoru romana *Kraljevstvo ovog sveta (El reino de este mundo)*, kada prvi put upotrebljava termine *čudesno stvarno (lo real maravilloso)* i *čudesni realizam*. Karpentijer govori o čudesno stvarnom u delima latinoameričkih pisaca kao izraza karakterističnog pogleda na realnost u okviru mešovite latinoameričke kulture. Ruždijevo delo odlikuje se takođe specifičnim odnosom prema stvarnosti, kao i, upravo poput latinoameričkih pisaca

magijskog realizma, napuštanjem strukture linearnog pripovedanja. U njegovim romanima, sadašnjost i prošlost, snovi i stvarnost, halucinacije i realni svet se mešaju, prepliću, a ponekad i nestaje jasna granica između njih.

U eseju o Gabrijelu Garsiji Markesu (Gabriel García Márquez) u zbirci eseja *Imaginarne domovine*, sam Ruždi definiše magijski realizam (*el realismo magical*) kao autentični izraz svesti Trećeg sveta (Rushdie 2010: 301), nadovezujući se na Babinu misao da je magijski realizam upravo književni jezik postkolonijalnog sveta (Hart 2005: 6). Prema mišljenju Ruždija, odnos prema stvarnosti je drugačiji u tim *nedovršenim društvima*<sup>36</sup>, gde se nemoguće stvari dešavaju svakodnevno i na taj način se i prihvataju, dakle, kao nešto što je 'normalno' i neupitno. Stoga, pogrešno bi bilo, smatra Ruždi, misliti o književnom univerzumu Markesa kao o nečemu što je izmišljeno. To je svet u kojem svi mi živimo. ***Makondo postoji. U tome je njegova magija*** (Rushdie 2010: 302). Magični realizam je i autentični izraz Ruždijevog pogleda na svet, koji podrazumeva *realnost nerealnog*, odnosno jedan od najefikasnijih načina da se opiše i objasni, ali i dekonstruiše i ponovo rekonstruiše stvarnost, kako bi se ona sagledala iz jednog novog, sveobuhvatnijeg ugla.

Stiven Hart (Stephen Hart), takođe govoreći o magijskom realizmu Garsije Markesa, sumira da Markes ne dopušta čitaocu da pobegne od sveta koji u sebi sadrži magičnu dimenziju. Makondo, prema tome, nije svet u koji čitalac može da pribegne, koji je ili samo magičan ili pak samo realan, nego se u njemu realno dopunjuje magičnim, a svet magičnog realnim (Hart 2005: 4). Time se dolazi do činjenice, smatra Hart, da je magijski realizam nastao iz svojevrsnog jaza između sistema verovanja zemalja Prvog i zemalja Trećeg sveta. Ono što je za stanovnike zemalja u razvoju, njihove običaje i shvatanje života sasvim realno i uobičajeno, za stanovnike najrazvijenijih zemalja Zapada takva shvatanja sveta smatraju se nerealnim, magičnim i fantastičnim. Tako i sam Ruždi pišući o *Deci ponoći* kaže da je ovaj roman na Istoku, u Indiji, prihvaćen kao roman koji priča o realnom i svakodnevnom svetu, a na Zapadu, međutim, kao nešto što je magično, mitsko, zasnovano na snovima. Nadalje, roman *Satanski stihovi*, budući da koliko implicitno toliko i

---

<sup>36</sup> eng. *half-made societies*, termin V.S. Najpola

eksplicitno, u većem delu romana govori o islamu, pripadnici ove religije intenzivnije osećaju i shvataju taj deo priče, dok čitaoci koji islam ne praktikuju, ovaj segment romana jednostavno doživljavaju kao halucinacije jednog bolesnog uma. U *Sramoti*, na primer, religijska represija opisana je toliko sugestivno da postoji mogućnost da se čitaocu koji nije u toj meri upoznat sa političkom i religijskom situacijom u Pakistanu, ovakav pristup stvarnosti može učiniti preteranim. Isto tako, u romanu *Klovn Šalimar*, dat je opis kašmirskog sela Pačigama i navika i načina života njegovih stanovnika na jedan romantično-magični način, koji stvara sliku sela kao jednog sna, nečeg nestvarnog iako je za njegove stanovnike to realnost u kojoj žive. Nadalje, Hart smatra da ako se prihvati misao da se u ovom književnom pravcu koji kombinuje fantastično i realno kada pripoveda o stvarnosti, konfliktne ideologije ukrštaju i isprepliću, podrivanje i otpor prema *modernoj zapadnoj epistemologiji* (Hart 2005: 16) takođe čine još jedan sastavni deo magijskog realizma.

Majkl Valdez Moses (Michael Valdez Moses) govori o magijskom realizmu kao vrsti globalnog posredovanja koji, prema njegovom mišljenju, spaja elemente zapadne kulture i onih kultura koje njoj ne pripadaju. Dakle, lokalne narativne tradicije se mešaju sa modelom evropskog realističnog romana, iako, u jednom uspešnom tekstu magijskog realizma razlike između lokalnog i kosmopolitskog, odnosno zapadne i istočne tradicije, nestaju. Tako pisac magično-realističnih romana, smatra Moses, postaje kulturni mediator između dominantne, prvenstveno zapadne književne forme i marginalizovanih kulturnih tradicija (Valdez Moses 2001: 112). Ovakvu posredničku ulogu ovi pisci naglašavaju dramatisovanjem samog verbalnog akta pričanja, kada usred pisanog teksta ubacuju tradicionalnog pripovedača koji reflektuje usmenu tradiciju pripovedanja. U *Deci ponoći*, na primer, na naraciju Salema Sinaja, upadicama, komentarima i pričama, nadovezuje se Padma, njegova nepismena saputnica i slušalac.

U studiji *Magijski realizam i postkolonijalni roman (Magical Realism and the Postcolonial Novel)*, Kristofer Vorns (Christopher Warnes) ističe da magijski realizam posmatran u postkolonijalnom obliku integriše natprirodne, fantastične i mitske elemente u

realistične okvire narativa, bilo sa ciljem da proširi već postojeće kategorije stvarnosti ili da ih razbije u potpunosti kroz razne oblike *epistemološkog nepoštovanja*<sup>37</sup> (2009: 151). Ruždi, smatra Vorns, u *Satanskim stihovima* razvija ovakvu vrstu nepoštovanja kroz kritiku vere manifestovane u islamu, ali i kroz kritiku rasnih odnosa i pitanja identiteta pojedinca, prvenstveno migranata, 1980-tih u Velikoj Britaniji. Stoga Vorns magijski realizam posmatra kroz njegovu postkolonijalnu formu kao odgovor na pojam Drugog zapadnog kolonijalizma, poduprtog univerzalnim pretenzijama na razum. U tom kontekstu, magijski realizam je za Vornsa pokušaj bekstva od svake vrste nasilja, stvarnog ili pak onog epistemološkog same racionalne istine, gde se preispituje šta je stvarno a šta nije. Na taj način ovaj izraz odražava kulturološku potrebu da književnost obezbedi modele identiteta koji će potvrditi ili osporiti pojmove modernosti kao takve i postaviti kolonijalnog subjekta u njen okvir.

Brenda Kuper (Brenda Cooper) pišući o magijskom realizmu prvenstveno u delima afričkih pisaca, u studiji *Magijski realizam u zapadnoafričkoj prozi (Magical Realism in West African Fiction)*, tvrdi da, uopšteno uzevši, ovaj narativni modus pokušava da spoji oprečne stvari poput istorije i magije, pretkolonijalne prošlosti sa post-industrijskom sadašnjošću, kao i život sa smrću. Zalaženje u ove pogranične prostore znači obitavati, kao što veli Ben Okri, a Kuperova ga citira, u *trećem prostoru*, videti *trećim okom*:

I onda odjednom, iz središta mog čela, otvorilo se jedno oko, i video sam to svetlo kao nešto najsvetlije i najlepše na celom svetu. (Cooper 2004: 1)

Kuperova takođe vidi vezu između magijskog realizma i postkolonijalizma, jer on upravo i potiče iz postkolonijalnih, nejednako razvijenih društava, gde novo opstaje zajedno sa starim, moderno sa arhaičnim, a naučni sa magijskim pogledom na svet.

Magijski realizam oslikava stvarnost opisujući mnogobrojne dimenzije života, kako one vidljive tako i one nevidljive, racionalne kao i misteriozne. Na taj način, pisci

---

<sup>37</sup> eng. *epistemological irreverence*



magijskog realizma obuhvataju stvarnost kakva ona jeste, obezbeđujući istovremeno egzotični beg od nje. Međutim, iako ti pisci slave bivstvovanje i pogled na svet koji nije kontaminiran evropskom dominacijom, oni su ipak hibridna mešavina sa evropskom kulturom u osnovi. Ova kontradikcija prisutna je u srži magijskog realizma. Nadalje, ovi postkolonijalni, kulturološki izmešteni pisci-migranti, poput Ruždija ili Markesa, distancirani su od siromašnog, nepismenog stanovništva zemalja iz kojih potiču i iz kojih crpe inspiraciju za svoja dela, navodi ova kritičarka. Sa njima ih povezuje vlastita istorija, ali ih deli klasa. Činjenica da pripada višoj klasi, obrazovanoj na Zapadu i da, zapravo, veći deo svog života i živi na Zapadu, često je Ruždiju osporavana kao nemogućnost da u potpunosti i istinski prodre u srž života običnih, malih ljudi, pre svega u Indiji i Pakistanu, ali i u samoj Engleskoj.

Zanimljiva je druga vrsta otklona koju, po Kuperovoj, ovi pisci moraju negovati, a to je već pomenuti pojam ironije: „...pisac mora imati ironijsku distancu prema magijskom pogledu na svet inače će realizam biti kompromitovan“ (Cooper 2004: 34). Sa druge strane, pisac istovremeno mora poštovati aspekt magičnog kako ne bi skliznuo u čistu fantaziju odvojenu od realnog. Fantazija sa realnim treba da čini sinkretizam. Salman Ruždi, osim što ironiju često koristi u svojim delima, ističe kako sve što je magično mora imati osnovu u realnom svetu, upravo iz gorenavedenih razloga. Koristeći postmodernističke strategije ironije, parodije ili pastiša, narativi ovih kosmopolitskih pisaca zadobijaju simpatije Zapada dok istovremeno osporavaju imperijalizam.

U magično-realističnim narativima, pisci stvaraju i hibridno vreme i hibridni prostor. Vreme u ovim narativima nije niti linearno, istorijsko vreme, niti pak cirkularno, mitsko vreme. To je jedno *vreme između*, kao što je i prostor u njima jedan *treći prostor*, onaj koji se ne može naći na mapi, ali koji nije ni prostor bezgranične imaginacije. Kao što višeglasni narator u *Satanskim stihovima* kaže: „...i bilo je tako i nije tako bilo ... desilo se i nikad se desilo nije...“ (Ruždi 1991: 45) ili pak, nepouzdan narator u *Sramoti*: „Zemlja u ovoj priči nije Pakistan, ili barem ne sasvim...“ (Ruždi 2002: 32). Takav fikcionalni prostor

dobijen *dvostrukim upisivanjem inkompatibilnih geometrija* (Cooper 2004: 33) čini sastavni deo senzibiliteta magijskog realizma.

U studiji *Magični/magijski realizam (Magic(al) Realism)*, Megi An Bauers (Maggie Ann Bowers) ističe da se termin 'magijski realizam' odnosi na prozno književno stvaralaštvo koje predstavlja neobične događaje kao sastavni deo svakodnevnosti, koristeći realističan ton pri opisivanju magičnih događaja. To je upravo onaj postupak koji Salman Ruždi naziva mešanjem nemogućeg i svakodnevnog, odnosno banalnog. Spajanjem realnog i magičnog stvara se jedna nova perspektiva, prelaze se granice. Bauersova zaključuje da se poslednjih godina najviše koristi termin 'magijski realizam', koji se odnosi na određeni tip narativnog modusa sa alternativnim pristupima realnosti, drugačijim od poimanja zapadne filozofije, a koji je najvećim delom prisutan u radovima postkolonijalnih i savremenih dela koja ne pripadaju zapadnom kanonu.

U uvodu pionirske studije o magijskom realizmu *Magijski realizam (Teorija, istorija, zajednica) (Magical realism (Theory, History, Community))*, Zamora (Zamora) i Faris (Faris) navode da je magijski realizam modus koji istražuje i prelazi granice svake vrste, geografske, političke ili ontološke, te da je ono što je u magijskom realizmu moguće a to je istovremeno postojanje različitih svetova, prostora i sistema, nemoguće u nekim drugim narativnim izrazima. Pluralnost njegovih svetova znači da se magijski realizam nalazi na liminalnoj teritoriji između tih svetova gde se konstantno dešavaju transformacije, metamorfoze i gde je zapravo magija deo pragmatizma. Stoga se magijski realizam može posmatrati kao:

...produžetak realizma u pogledu njegovih preokupacija prirodom realnosti i njenog predstavljanja, istovremeno odbacujući osnovne pretpostavke post-prosvetiteljskog racionalizma i književnog realizma. Um i telo, duhovno i telesno, život i smrt, realno i imaginarno, jastvo i drugi, muško i žensko: to su granice koje treba izbrisati, preći, zamagliti, spojiti ili na neki drugi način u osnovi preinačiti u magično-realističnim tekstovima. (Zamora and Faris 1995: 6)

Tekstovi magijskog realizma su subverzivni; oni su *negde između*, oni su *sve odjednom*, i takav status im omogućava otpor prema jednostranim političkim i kulturološkim strukturama (Zamora and Faris 1995: 6).

Nadalje, u istoj zbirci, u eseju „Šeherezadina deca: Magijski realizam i postmoderna proza” (“Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”), Vendi Faris navodi neke od karakteristika magijskog realizma. Pre svega, to je činjenica da takav jedan tekst sadrži elemente magije i da se ’magijske stvari’ zaista dešavaju, odnosno da magija u tim tekstovima nije asimilovana u realistični deo teksta. Magija na taj način obrće logička dešavanja uzroka i posledice, kao na primer u *Deci ponoći* kada Salem Sinaj tvrdi da je on uzrok određenim istorijskim dešavanjima samim tim što je pomerio bibernik ili opevao pesmicu. Tada se ono što se inače prepoznaje kao stvarno, čini neobičnim, ili se pak magija stavlja u službu satire ili političkih komenatara, smatra Vendi Faris. Sa druge strane, u jednom magično-realističnom tekstu prisutni su detaljni realistični opisi materijalnog sveta, što odvaja ove tekstove od fantazije ili alegorije. U najboljim od ovih tekstova, magijska priroda detaljnih opisa ih, opet, odvaja od realizma<sup>38</sup>. Ovi tekstovi takođe prikazuju alternativne verzije istorijskih događaja, kao što je podudarnost rođenja Salema sa rođenjem nezavisne indijske nacije u *Deci ponoći*. Materijalni svet jeste prikazan u svim svojim detaljima, kao što bi to bio i u realizmu, ali jedna od razlika je ta da neki od tih opisanih predmeta mogu da postanu magijski (korpa u kojoj Salem putuje iz Bangladeša u Bombaj u *Deci ponoći*) ili čak metafore (čaršav u istom romanu). U tome se ogleda sličnost magijskog realizma i nadrealizma, mišljenja je Farisova. To dovodi do toga da čitalac u jednom momentu okleva u prihvatanju događaja kao nečeg neobičnog, čudesnog ili pak, kao halucinaciju jednog od likova. Ovim se priziva dobro poznata formulacija *fantastičnog* Cvetana Todorova<sup>39</sup> (Tzvetan Todorov) kada čitalac *okleva*, pitajući se da li da događaj

---

<sup>38</sup> Slično tvrdi i A. Jovanović kada kaže da je realistična forma kao osnovno obeležje magijskog realizma samo privid budući da „...magijski realizam ostvaruje svoje potencijale upravo u konceptualnom otklonu od tekstualnih namera realizma“ (Jovanović 2012: 204).

<sup>39</sup> Videti više u: Todorov, C. (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*, prev. A. Mančić, Beograd: Službeni glasnik (Beograd: Glasnik); kao i u: Todorov T. (1982). *Symbolism and Interpretation*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

sagleda u okviru zakona prirodnog univerzuma (*neobično*), ili je potrebno da ih promeni da bi događaj shvatio (*čudesno*).

Sledeća karakteristika, smatra Farisova, jeste da se dva sveta, realni i magijski, skoro preklapaju, odnosno: „Magično-realistična vizija postoji na razmeđi dva sveta, na jednoj imaginarnoj tački unutar dvostrukog ogledala koji reflektuje u oba smera“ (Faris 1995: 172). Granica između ova dva sveta je fluidna. Zatamljuje se granica između činjenice i fikcije; preispituju se pojmovi vremena, mesta i identiteta. U magično-realističnim tekstovima „magija nežno cveta iz realnosti“ (Faris 1995: 174). Farisova naglašava metafikcionalnu dimenziju u savremenim tekstovima ove vrste, gde tekstovi nude komentare o samima sebi. Metafikcija je prisutna u mnogim romanima Salmana Ruždija, kao na primer u *Deci ponoći* kada Salem stavlja istoriju u turšiju, odnosno u trideset tegli, koliko je ukupno i poglavlja u knjizi. Metafikcija je, naravno, prisutna u postmodernizmu kao takvom, ali je ona u magično-realističnim narativima sagledana u specifičnom svetlu, gde se naglašavaju magijske mogućnosti diskursa. U ovim narativima, nastavlja dalje Farisova, neobično se pripoveda bez komentara, skoro nonšalantno, i to se prihvata onako kako bi to prihvatila deca, bez suviše preispitivanja ili razmišljanja. Različiti svetovi, počevši od Grimusa, postoje gotovo u svakom Ruždijevom romanu, a njihovu koliziju pokazuju i brojne metamorfoze. U *Satanskim stihovima* i *Sramoti* one su najočiglednije.

Pisci magijskog realizma koriste magiju i da bi kritikovali ustaljeni društveni poredak ili da bi reagovali na totalitarne režime država iz kojih potiču ili u kojima žive, kao što je to slučaj u *Deci ponoći* gde Ruždi na taj način izražava kritku usmerenu ka autokratnoj vladavini Indire Gandi i posledicama podele zemlje, ili pak, u *Sramoti*, gde reaguje na religijski i vojni režim tamošnjih vlasti, dok je u *Besu (Fury)* na primer, magično-realističkim postupkom dat prikaz pobune stanovnika jednog udaljenog ostrva Okeanije protiv tamošnje diktature. Farisova zaključuje, koristeći se Liotarovim

terminima<sup>40</sup>, da se magično-realistični tekstovi zalažu za 'rat protiv totaliteta' istovremeno nas pozivajući da 'budemo svedoci onome što se ne može predstaviti', odnosno da potvrdimo magijsku veštinu pripovedača.

U kasnijoj studiji napisanoj 2004. godine, pod nazivom *Obične opčinjenosti: magijski realizam i ponovna mistifikacija narativa (Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative)*, Vendi Faris još jednom sumira pet osnovnih karakteristika modusa:

- magično-realistični tekstovi sadrže 'nesavladiv element' magije (Faris 2004: 7);
- u opisima je u značajnoj meri prisutan materijalni svet;
- čitalac se ponekad suočava sa nedoumicama kako da pomiri dva kontradiktorna objašnjenja događaja;
- u samom narativu se zatim spajaju različiti domeni percepcije;
- magijski realizam podriva ustaljene pojmove vremena, mesta i identiteta.

Romani Salmana Ruždija u svojoj osnovi spajaju elemente sveta mašte i realnog sveta, gde ponekad nije moguće razlučiti koji je element zapravo prisutan u konkretnom opisu i gde, kako je već rečeno, linearnost, u najvećoj meri, nije prisutna, već su mesto i vreme takođe relativne kategorije.

Ova kritičarka ponovo ističe značaj magijskog realizma u savremenim književnim tokovima i njegovu moć kao *postkolonijalnog narativnog stila* jer je ovaj način izražavanja omogućio da glasovi sa margine i subalterne književne tradicije razviju neka od svojih najboljih dela. Magijski realizam je uspeo da modifikuje i destabilizuje dominantan izraz realizma naročito prisutnog na Zapadu, te je njegova uloga kao značajnog činioca dekolonizacije, ključna. Kombinujući realistične i fantastične elemente u svojim narativima

---

<sup>40</sup> Videti više u: Liotar, Ž-F. (1988). *Postmoderno stanje*, prev. F. Filipović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.

koji se na kraju slivaju jedni u druge, zajedno sa mešanjem različitih kulturnih tradicija, magijski realizam odražava hibridnu prirodu samog postkolonijalnog društva. U tom kontekstu, smatra Farisova, budući i sam multikulturalan u svojoj osnovi, magijski realizam je imao značajan udeo u razvoju multikulturnog književnog senzibiliteta.

Esej Tea Daena (Theo D'haen), „Magijski realizam i postmodernizam: decentralizovanje privilegovanih centara” (“Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers”), bavi se pak magijskim realizmom kao sastavnim delom postmodernizma. U tom smislu nestaju privilegovani centri kulture, rase ili politike. Daen govori o pojmu *eks-centričnog* u kontekstu progovaranja sa margine, sa mesta koje je 'drugo', a nije 'centar', i ta činjenica čini osnovu tog dela postmodernizma koji se zove magijski realizam (D'haen 1995: 194). Pisati sa margine, pisati eks-centrično, kaže Daen, implicira pomeranje narativa.

Pisci magijskog realizma treba da koriste tehnike *centralne linije*, ali da ih zatim ne upotrebe realistično, odnosno, oni ne treba da dupliraju stvarnost, nego da stvore alternativni svet, korigujući tu istu postojeću stvarnost. Na taj način magijski realizam napada dominantan diskurs, a pisci koji ne pripadaju glavnom toku zapadnog književnog kanona dobijaju mogućnost da postanu njegov deo, dok istovremeno ne moraju da dele sa njima hegemonistički pogled na svet. Ovakvo decentralizovanje privilegovanog centra, prema mišljenju Daena, prisutno je u Ruždijevoj *Deci ponoći*, gde se podriva tipično engleska tradicija kolonijalnog romana u stilu Kiplinga ili Forstera, budući da u ovom romanu Ruždi fokus pomera na same Indijce i na njihov pogled na društvo i zemlju. Zapadnjaci u ovom romanu postaju 'drugi'. Ruždi daje glas celom potkontinentu gde su Indijci subjekat, a ne, kao pre, objekat engleskog kolonijalnog romana. Slično tome, u *Satanskim stihovima*, dat je migrantski pogled na svet i prilike u Engleskoj osamdesetih godina dvadesetog veka, upravo iz perspektive dvaju migranata iz Indije.

En Hegerfelt (Anne Hegerfeldt) u studiji *Laži koje govore istinu (Lies that Tell the Truth)*, ističe saznavnu dimenziju ovog književnog postupka. Smatra da je magijski realizam globalni narativni modus koji istovremeno preispituje i dopunjava racionalno-empirijski pogled na svet. Hegerfeltova vidi magijski realizam kao način koji ispituje mogućnosti ali i ograničenja ljudskog znanja uopšte i koji dolazi do zaključka da je apsolutno znanje - iluzija.

Nadalje, i prema mišljenju Hegerfeltove, bez obzira na poreklo autora i mesto njegovog rođenja, magijski realizam je u osnovi postkolonijalan jer preispituje dominantan, zapadni pogled na svet. Koncept realnosti ne može se svesti samo na ono što se empirijski može utvrditi, insistira magijski realizam, već se višestruki pogledi na svet moraju uzeti kao stvarni: „Prikazujući metafore, priče, snove ili magijska verovanja stvarnim na nivou teksta, magično-realistična proza ponovno evaluira načine stvaranja znanja koja se uopšteno odbacuju u okviru dominantne zapadne paradigme“ (Hegerfeldt 2005: 3). Stoga se pojava magijskog realizma u zapadnoj književnosti može razumeti i kao *obrnuta kolonizacija*; kao Ruždijeva 'imperija koja uzvraća udarac'; kao modus koji dolazeći sa ekonomske, političke i kulturološke margine oživljava književnost metropole.

Prema mišljenju En Hegerfelt, u magijskom realizmu:

Legenda postaje stvarnost a bajke činjenica, priče stvaraju istoriju, snovi i strahovi su opipljivi, a metafore istinite. Uprkos njihovoj očiglednoj heterogenosti, magično-realistične tehnike... ispunjavaju sličnu funkciju: svaka na svoj način, one sugerišu da realnost nije samo stvar čula i empirijskih observacija, nego da i drugi, nematerijalni faktori kao što su jezik i verovanje tako čine deo ljudske konstrukcije sveta, i stoga se moraju uzeti u obzir. (Hegerfeldt 2005: 279)

Dakle, tekstovi magijskog realizma, sa jedne strane naglašavaju značaj onih načina mišljenja koji nisu empirijski u osnovi, čime razni tekstovi postaju 'stvarni', dok sa druge strane koriste metafikcionalne strategije da bi preispitali vlastitu pouzdanost i kod čitalaca proizveli određenu vrstu dvoumljenja. Dekonstrukcija racionalno-empirijskog pogleda na svet, stoga ne znači postavljanje nekog drugog pogleda na njegovo mesto. Naglašavanje

provizorne prirode znanja bez privilegovanja ovog ili onog pogleda na svet nit je koja spaja magijski realizam kako sa postkolonijalizmom tako i sa postmodernizmom. Moguće je da je i ovo još jedan deo odgovora na već pomenuto Ruždijevo pitanje *kako novina dolazi na svet*: „...otvaraju se ustanovljene hijerarhije kako bi se dopustilo stvaranje *novog znanja* (Hegerfeldt 2002: 80), ili kako sam Ruždi tvrdi, pomoću snova, imaginacije i nerealnog, realnost se lomi i uništava da bi se dobila jedna nova, bolje saglediva realnost, stvarnost sveobuhvatnijeg pogleda na svet (Rushdie 2010: 122).

Zanimljiva je veza između magijskog realizma, koji na neki način preokreće datu sliku stvarnosti i svakodnevnog, i Bahtinovog koncepta cirkusa, karnevala, karnevalesknog i grotesknog, kao subverzivnih metoda<sup>41</sup>. Bahtin ističe da srednjovekovni karneval znači odmor od svakodnevnog, privremenu obustavu i inverziju uobičajenog reda:

...karneval je slavio trenutno oslobađanje od istine koja prevladava i od utvrđenog poretka stvari; obeležavao je suspenziju svih hijerarhijskih položaja, privilegija, normi i zabrana. (Bahtin u Hegerfeldt 2005: 132)

Karneval je za Bahtina trenutak opuštanja, odbacivanja normi, u njemu se menjaju mesta svih elemenata, ono što je bilo 'gore' sada silazi 'dole' i obrnuto. Upravo ova inverzija stvara privid oslobođenja i ukidanja hijerarhije kojom se vodi svakodnevni život. Ovakvom slikom života izražava se *ambivalentnost kao temeljna odlika svakog ljudskog stava* (Mikić 1988: 64). Međutim, iz ambivalentnosti ove vrste stvara se *vesela relativnost*, jedna nova slika sveta, poseban odnos prema stvarnosti. 'Karnevalsko osećanje sveta', koje je i ozbiljno i smešno, mešavina uzvišenog i banalnog, jeste žanr *menipeje*. Bahtin ovaj žanr naziva žanrom 'konačnih pitanja'. Uprkos (ili upravo zbog) relativnosti tačke gledišta, menipejom se otkrivaju određene istine o životu, a pre svega se naglašavaju koncepti nade, novine, obnove, postajanja i novih mogućnosti, odnosno konstantne promene. Salman

---

<sup>41</sup> Videti više u: Bahtin, M. M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. I. Šop i T. Vučković, Beograd: Nolit.



Ruždi se u svim svojim romanima kao i u teorijskim esejima zalaže za novine, promene, pluralizam, hibridnost. On vidi roman kao „...jedan od načina da se negira zvanična, politička verzija istine“ (Rushdie 2010: 14), a umetnost uopšte kao „stalno nastojanje da se pronađu novi oblici koji će reflektovati svet koji je u neprestanom obnavljanju“ (Rushdie 2010: 418). Jedina konstanta jeste estetika bazirana na ideji metamorfoze, promenljivosti, odnosno *stalne revolucije* (Rushdie 2010: 418).

Nadalje, odlika ovog žanra jeste i prisutnost više stilova i glasova u pripovedanju. Ruždi takođe primećuje da je roman *privilegovana arena konfliktnih diskursa* (Rushdie 2010: 426) u kojoj čujemo *glasove koji govore o svačemu na svaki mogući način* (Rushdie 2010: 429). U Ruždijevim romanima stvarnosti su višestruke, čuju se mnogostruki glasovi. To je ono što Bahtin naziva polifonijskim romanom, gde je višeglasnost njegovo glavno obeležje, gde su ne samo likovi međusobno, nego i autor u odnosu na likove, u međusobnom dijaloškom odnosu koji nikada ne završava. Time se iznova nameće stav da nijedno stanovište nije apsolutno. Stalna promena, relativnost stvari, konstantan dijalog, prelivanje stvari jedne u drugu, sveobuhvatnost, uz bahtinovske koncepte ludila, snova, podeljenih ličnosti - sve su to obeležja kojima obiluju romani Salmana Ruždija.

U više eseja u zbirci *Imaginarne domovine*, Ruždi razmišlja o prirodi realnosti, ističući njen veštački aspekt, istovremeno uzimajući iluziju kao nešto što je stvarno. Svet je bogatiji kada se gleda kroz ideje, kroz metafore. Ruždi ističe snagu imaginacije u odnosu na realnost: „Nestvarnost je jedino oružje kojim se može razbiti stvarnost, da bi se nakon toga ona mogla rekonstruisati“ (Rushdie 2010: 122). Upravo imigranti, izgubivši poznato *tlo pod svojim nogama*, ne veruju stvarnosti, već moraju da stvore nov, imaginativni odnos prema svetu, *nove uglove pod kojima ulaze u stvarnost*. Prema mišljenju Ruždija, naš odnos prema svetu je *esencijalno imaginativan* (Rushdie 2010: 377): „San je suštinski deo našeg bivstvovanja“ (Rushdie 2010: 377). U tom kontekstu, kaže Ruždi, ako iskreno želimo da opišemo stvarnost, adekvatna forma jeste ona koja dozvoljava da čudesno i svetovno opstaju zajedno na istom nivou (Rushdie 2010: 376).

Ovim dolazimo do zaključka da je stvarnost tajanstvenija i složenija nego što se na prvi pogled može utvrditi i opisati ograničavajućim realističnim postupkom pripovedanja, a da magični elementi u diskursu, mešanjem svakodnevnog i čudesnog, potenciraju (ne)istinost i iluzornost prirode realnosti te pomažu u njenom obuhvatnijem i intenzivnijem percipiranju iz više novijih uglova, ne bi li se dobila *sopstvena stvarnost*. Stoga se nameće pitanje šta je i na koji način istinito u jednom književnom delu poput Ruždijevog.

## 5. Istina i fikcija književnog dela

*The novelist makes no great issue of his ideas. He is an explorer feeling his way in an effort to reveal some unknown aspect of existence. He is fascinated not by his voice but by a form he is seeking, and only those forms that meet the demands of his dream become part of his work.*

M. Kundera, *The Art of the Novel*

Pitanje je: „Šta **istina** znači **u proznom stvaralaštvu**?“ Jer naravno prva premisa proze jeste da ona nije istinita, da priča ne pripoveda o događajima koji su se desili. Ti ljudi nisu postojali. Te stvari se nisu dogodile. I to je polazna tačka romana. Tako da vam priča kaže otvoreno odmah na početku da nije istinita. Ali onda, šta mislimo kada kažemo 'istina u književnosti'? I jasno je da ono na šta mislimo jeste ljudska istina, ne fotografska, novinarska, zabeležena istina, nego istina koju prepoznajemo kao ljudska bića. O onome kako se ophodimo prema drugim ljudskim bićima, koje su naše vrline i naše slabosti, kakva nam je interakcija sa drugima i kakav je smisao naših života. Hoću da kažem to tražimo... I kada jednom prihvatite da priče nisu istinite, kada krenete od tog stava, onda razumete da su leteći ćilim i *Gospođa Bovari* neistiniti na isti način, i posledično oboje su načini dolaska do istine putem neistine, dakle oboje to rade na isti način. (Rushdie, *Big Think Interview*, 12. novembar 2010, masna slova pridodata)

Ruždijevo polemisanje o istini koju nam donosi jedno delo književnosti svoje korene nalazi još u antičkoj teorijskoj misli o vrednosti i istini pesništva, a zatim i u radovima i raspravama mnogih savremenih teoretičara književnosti. Oni svaki za sebe i iznova samo potvrđuju Ruždijev stav koji pisac iznosi kako implicitno u samim romanima<sup>42</sup> tako i eksplicitno u svojim esejističkim radovima, da književno delo donosi specifičnu, *istinitiju* i verodostojniju vrstu istine o životu bez obzira na, odnosno, upravo zbog načina na koji je ona predstavljena u njemu. Putem 'neistina', neverovatnih i neobičnih događanja, poput,

---

<sup>42</sup> Ovakva vrsta polemisanja najprisutnija je u *Harunu i moru priča*.

već pomenutih, letećih konja i ćilima, samo potenciramo težinu istinitosti i verodostojnosti koje određeno književno delo, u cilju saznavanja sveta u kojem živimo, sa sobom nosi.

Platon je osporavao vrednost poeziji, to jest umetnosti, jer je smatrao da pesnici ništa ne proizvode, već samo podražavaju ono što već postoji u stvarnosti. Za Platona postoji samo svet ideja i one su večne, a sam materijalni svet je privid, on je odraz sveta ideja, koji podražava. Tako da je umetnost podražavajući materijalni svet, najudaljenija od istine, od ideje. Ona je *senka senke* i nema sazajnu vrednost.

Aristotel, međutim, polemiše sa Platonovim stavovima o pesništvu. Pesništvo jeste podražavanje, ali *mimeza* ima sazajnu vrednost. U pojedinačnom umetničkom delu nalazimo vrednost paradigmatškog. Aristotel u tom pogledu, određuje umetnost, odnosno poeziju, kao filozofskiju od istorije, jer može da prikaže ono što je opšte u individualnom događaju. Pesništvo je po Aristotelu vrsta spoznaje, koja, uz stalan dijalektički odnos forme i materije, dobija ontološki aspekt. Stoga, kada govori o neistini u umetničkom delu, za razliku od Platona, Aristotel dopušta da pesnik iznosi neistinu ako to pesnička umetnost, odnosno umetnička forma, zahteva. Pojam migracije kod Ruždija poprima ontološko značenje, jer je migracija onako kako je pisac vidi i opisuje u svom delu, ne samo fizičko napuštanje rodne grude i odlazak u drugu, novu zemlju već i šire, prelaženje duhovnih granica kada se ličnost pojedinca nadograđuje, menja, proširuje i iznalazi nove puteve saznanja.

Posledično, ako se dalje prati Platonova nit da je ideja nadređena samoj umetnosti, dolazi se do relativizacije istine u umetničkom delu. Ovakav radikalni stav gde se prekida veza između umetnosti i istine prisutna je u savremenim teorijskim raspravama, pre svega poststrukturalista i dekonstrukcionista, koji naposljetku dolaze do stava da ne postoji ništa izvan samog teksta, koji tako gubi značenje sam po sebi (Kvas 2011: 196-197).

Sa druge strane, prateći Aristotelovu tezu o mogućnosti pesništva da dosegne do univerzalne istine, savremeni nemački filozof Hans-Georg Gadamer u okviru opšte

hermeneutičke teorije vidi umetnost kao vrstu spoznaje koja traga za istinom. Gadamer smatra da umetnost vodi do istine, zato što je ona način otkrivanja bića sveta. Putem umetnosti otkriva se istina bića (Kvas 2011: 68).

U Ruždijevom delu, istina bića izražena je u slojevima realnosti koje obrađuje:

- istinitost kako magičnog tako i realnog sveta;
- istinitost verovanja u nešto drugo (umetnost, na primer) osim samo u Boga;
- istinitost potrebe za slobodom i slobodnim delovanjem;
- istinitost bića putem (i metaforičke) migracije, odnosno prelaženja granica.

Danas su ipak većina savremenih kritičara, preispitujući kategoriju istinitosti kniževnog dela, jednoglasni u oceni da je umetničko delo utemeljeno na jednoj specifičnoj vrsti istine i smatraju naraciju, kao što tvrdi Liotar, *suštinskom formom svakodnevnog ljudskog saznanja*. Tako Činua Ačebe (Chinua Achebe) kaže da iako fiktionalna pripovest bez sumnje pripoveda o nečemu što je izmišljeno, ona je ujedno istinita ili neistinita, ali ne na način istine ili laži neke vesti, već u odnosu na njenu nepristrasnost, njenu nameru, odnosno njen integritet (Achebe 2000: 33).

Frojd, na primer, tvrdi da su pesnici *sanjači ured dana* (Frojd 2005: 360). Oni su budni sanjači, a pesničko stvaranje je budan san koji je produžetak i zamena nekadašnjeg dečijeg igranja:

Pesnik, pak, čini isto što i dete koje se igra; on stvara jedan fantazijski svet kojeg uzima veoma ozbiljno, to jest, snabdeva ga velikim količinama afekata, pri čemu ga oštro deli od stvarnosti. (Frojd 2005: 354)

Neumitno je da Salman Ruždi, slično Frojdovom iskazu, svoje fantazijske svetove uzima ozbiljno i da ih smatra neophodnim i pouzdanim parametrima pomoću kojih dolazi do saznanja kako o sebi samom tako i o čoveku i svetu uopšte.

Nasuprot ovakvim stavovima, u eseju „Fikcionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu”, Lubomir Doležel govoreći o razlici između ove dve vrste pripovedanja, navodi da ljudski jezik jedino može da stvori *moгуće svetove*, a koji opet mogu biti fizički mogući (realistični) i fizički nemogući (fantastični) svetovi. Kada autor piše tekst, on stvara jedan fikcionalni svet koji pre samog čina pisanja nije postojao. Ovakav svet nema istinitosnu vrednost, on nije ni istinit ni lažan, već je on mogući svet koji ima fikcionalni oblik postojanja.

Porter Abot (Porter Abbott) u poglavlju *Narativ i istina* iz studije *Uvod u teoriju proze*, ističe da čovek poima tri osnovne vrste predstavljanja: činjeničnu, lažnu i fikcijsku. Prva dva tipa predstavljanja pripadaju svetu u kome živimo, odnosno realnosti, i u tom svetu postupci i događaji su ispravni ili pogrešni. Treća reprezentacija, igra fikcije, stvara drugi svet. On može biti sličan našem, ali može biti i u potpunosti drugačiji (Abot 2009: 250). Narativni diskurs uvek prenosi neku priču i on je zapravo odraz našeg pogleda na svet. Fikcijski narativ tako sa sobom nosi ideje o svetu koje se na taj svet i primenjuju. Posledično, „istina fikcije nije nužno istinita“ (Abot 2009: 245). Čak ni realistična fikcija ne mora imati snagu istine. Istina fikcije je uvek konstrukcija pomoću koje mi dajemo smisao svetu i u tom smislu su sve te istine ravnopravne, ili kao što je to slučaj i sa opusom Salmana Ruždija, istina nikako nije jedna i jedina. Prema mišljenju Abota, narativna fikcija može:

... pouzdano i tačno da beleži unutrašnje stanje i misli svojih likova. Ona može da pohara naš svet da bi stvorila svoj, menjajući ga prema sopstvenim željama, dodajući i oduzimajući ponešto. Može da preuzme sva sredstva nefikcijskog narativa i da doda čitav niz sopstvenih. Može da bude slična istorijskom dokumentu, ili pak da izgleda skroz bizarno. Opet može da izazove snažna osećanja odobravanja ili neslaganja u pristupu istorijskim temama. Međutim, čineći sve to ona neće ni na koji način ugroziti svoj status fikcije. (Abot 2009: 244)

Dok Rolan Bart (Bart 1990: 190-196) koristi izraz 'efekat stvarnog' da bi označio uticaj 'beskorisnih detalja' koji su nužni, i koji pored estetskog cilja opisa imaju funkciju da

nas ubede da je narativ istinit koliko i sam život, Majkl Rifater (Michael Riffaterre) govori o 'referencijalnoj iluziji' kao vrsti dijalektike između teksta i čitaoca. Reči same po sebi ne stvaraju realnost, nego dobijaju novi smisao unutar referencijalnog okvira samog teksta, gde upravo osobenost teksta daje moć značenju. Ova čitaočeva iluzija je njegovo iskustvo o književnosti (Rifater 1990: 196-202). U *Deci ponoći, Satanskim stihovima* ili pak *Mavrovom poslednjem uzdahu*, obilati su detaljni opisi stvarnog života koji doprinose da se određeni fantastični događaji prihvataju sa manjom dozom čuđenja.

Linda Hačion takođe govori o *diskursima istine* i smatra da su oni nužno pluralni, bilo da je reč o istini(ama) u nauci, filozofiji, umetnosti ili pak književnoj kritici. Upravo je, smatra Hačionova, Salman Ruždi primer kako je teško razlučiti između pojmova svetovnog i svetog, odnosno između književne i religijske istine. Postmodernistički stav i jeste takav da su koncepti istine različiti na različitim mestima i u različitim istorijskim trenucima, gde se istina vidi kao nešto što je promenljivo i moguće te na taj način istina postaje pozitivna, oslobađajuća mogućnost. U tu svrhu, Hačionova citira Fukoa, koji je smatrao da radovi fikcije (odnosno i sami njegovi radovi koji su, po njemu, fikcija) ne izlaze izvan kategorije istine, već funkcionišu unutar nje, stvarajući efekat istine (Hutcheon, 1992: 18-20).

Cvetan Todorov tumačeći odnos istine i fikcije, koristi termin *verovatnost*, jer govori o utisku istine, o efektu realnog, a ne o realnom i istini po sebi. Ako nijedan tekstualni znak ne garantuje istinitost sveta, to znači, Todorov parafrazira Ničea, da ne postoje činjenice, već samo diskursi o činjenicama, odnosno ne postoji istina o svetu, već samo tumačenja sveta. Stoga se Todorov retorički pita:

... kakav status odrediti 'istini' fikcija? Da li su se svi ti stari pisci koji su verovali da poezija može da govori istinu prevarili? Zavaravamo li se kad, dok slušamo Bodlerove stihove, čitamo Balzakove romane, osećamo kako nas prožima nekakva ljudska istina? I zar bi trebalo da, pod izgovorom da ne govore istinu, prognamo pesnike? (Todorov 2000: 35-36)

Esej „Fikcije i istine”, Todorov završava zaključkom da „izašavši iz knjige, izmišljanje postaje laž“ (Todorov 2000: 57).

Kete Hamburger (Käte Hamburger) se problematikom istine u estetici bavi u studiji *Istina i estetska istina*. Ova teoretičarka kroz filozofiju umetnosti, odnosno analizu Hegelovih *Predavanja iz estetike*, Hajdegerovog tumačenja Van Gogove slike seljačkih cipela i Adornovih pogleda iz *Estetičke teorije*, takođe ističe ontološki karakter umetničkog dela i istinu umetnosti koja stvara svet privida koji je realniji od empirijske stvarnosti. Razmišljanja o književnosti su ovde razmišljanja filozofske prirode, gde prava interpretacija umetničkog dela uvek uzima u obzir i njegove *metafizičke preokupacije* (Hamburger 1982: 14). Umetnost nije izraz privida, već istine stvarnosti i života. Istina umetničkog dela daje svoj doprinos izmeni neistinitog sveta. Upravo se u umetnosti *zbiva istina* i jedino je *delo umetnosti* otvoreno tumačenju (Hamburger 1982: 82-83). Ovakva istina umetničkog dela nije istina kao kategorija realnosti, već je to *estetska istina*, koja je otvorena interpretaciji, razlaganju.

Zanimljiva je teorija o stvarnosti i Biću francuskog filozofa Žila Deleza (Gilles Deleuze), a koju u studiji *Magijski realizam i Delez (Magical Realism and Deleuze)* interpretira Eva Aldea (Eva Aldea). Aldea objašnjava da se Delezova ontologija u suštini zasniva na nekoliko jednostavnih koncepata u središtu kojih se nalazi jedan paradoks, a to je da postoji jedno Biće sa dve odvojene, ali ipak spojene strane. Prema Delezu, ističe Aldea, *stvarnost* se sastoji od onog dela koje je stvarno i od onog koje je virtuelno. Ono što je stvarno, jeste ono što postoji u prostoru i vremenu, to je zapravo materija i forma. Virtuelno je apstraktna i potencijalna višestrukost, predodređena prostorom i vremenom. Delez naglašava da virtuelno obavezno čini deo stvarnog objekta, budući da stvarnost sačinjavaju zajedno virtuelno i stvarno. Međutim, ova **dvostruka priroda stvarnosti** jeste samo manifestacija dva aspekta iste stvari. Delez ističe da je Biće jednoglasno<sup>43</sup> (Aldea 2011: 19). To ipak ne pretpostavlja da je sve istovetno. Delez, naime, naglašava *ulogu virtuelnog* u razumevanju stvarnosti. Viđenje stvarnosti koje uzima u obzir samo realnu

---

<sup>43</sup> eng. *univocal*



stranu, a dozvoljava virtuelnoj strani da bude redukovana na običnu mogućnost, pogrešno je i vodi do iluzije (Aldea 2011: 20).

Upravo ono što razdvaja umetnost od filozofije i nauke jeste njen jedinstven način na koji u mišljenju spaja realno i virtuelno. Umetnost jednostavno tu virtuelnu komponentu inkorporira u sebe, daje joj život, daje joj oblik. Kada je u pitanju kretanje Bića, filozofija prati realnu stranu bivstvovanja ka onom virtuelnom, nauka pak prati onu drugu stranu kruga, od virtuelnog do konkretnog, a umetnost u sebi spaja ceo krug na takav način da virtuelno i stvarno ne mogu da se razluče (Aldea 2011: 27). U tom smislu, umetnost je najobuhvatnija.

Autorka smatra da nam Delez omogućava da na drugačiji način promislimo odnos između realnog i magijskog, tako što obrće hijerarhiju istog i različitog. Naime, uobičajen pristup magijskom realizmu jeste jedinstvo dva elementa (realnog i magijskog) koja su u svojoj suštini nekompatibilna, odnosno dva potpuno različita načina bivstvovanja. Međutim, ako sada kao polaznu tačku uzmemo u obzir Delezov *ontološki imperativ o jednoglasju Bića*, tada vidimo da su, iako strukturalno različiti, i realno i magijsko deo istog ontološkog principa. Tako magijski realizam otelovljava ne zajedništvo različitog, već raznolikost istog, što je, prema mišljenju Deleza, značajan pokazatelj moći umetnosti, objašnjava Aldea. Stoga razumevanje magijskog realizma viđenog na način kako to pokazuje Delezov koncept, dakle, kao specifične strukture realnog i magijskog, odgovara distinkciji između dve pomenute strane Bića: virtuelnog i stvarnog (Aldea 2011: 147). U takvom kontekstu, magijsko ne negira realizam tekstova magijskog realizma, nego ga dopunjuje tako što o njemu razmišljamo kao o virtuelnom. Razmišljanje o virtuelnom na ovakav način, jeste stvaranje novog, koje magijski realizam sadrži u onom delu koji je magijski. Virtuelno, tako, nije sputano teritorijalnim ograničenjima i na taj način ono omogućava misli da iskoči iz uske strukture stvarnog.

Aldea stoga zaključuje da se putem Delezove ontologije, koji je obrnuo hijerarhiju istog i različitog, magijsko i realno pokazuju kao kategorije koje su nerazlučive jedna od

druge, a opet radikalno različite. U ovako postavljenim okvirima, **magijsko** iskače iz ograničenosti realizma i postaje njegov **bitan dodatak**. Time magijsko ne odbacuje realno, nego jednostavno obezbeđuje jedan alternativni pogled na svet koji nije ograničen politikom, društvom, kulturom ili pak samom realnošću kao takvom. Salman Ruždi u svojim romanima nudi alternativne poglede na stvarnost, uvek pod *malo drugačijim uglom* u odnosu na nju.

Slično tome i Slavoj Žižek, pišući o Delezovom viđenju stvarnosti, navodi da je kod Deleza prisutan „pretek čistog toka postojanja nad njegovim materijalnim uzrokom, virtuelnog nad aktuelnim...“ (Žižek 2012: 17), gde nije važna virtuelna stvarnost, već *stvarnost virtuelnog*. Salman Ruždi ovakve stavove potvrđuje u romanima. U *Besu* i *Luki i Vatri života*, on gradi virtuelne svetove lutaka, odnosno video igrice.

Soren Frenk povezuje Delezovu filozofiju upravo sa Ruždijevim romanima. Po Delezu svet se nalazi u konstantnom postojanju i stalnoj promeni. *Svet kao postajanje* (Frank 2011: 43) se neprestano ispoljava na nov način i zbog toga nisu moguće apsolutne istine. To je ono što i sami romani Salmana Ruždija sugerišu, a eksplicitno i sam Ruždi kritikuje jednostranost bilo koje vrste. U esejima on kaže:

Ovo odbijanje sveobuhvatnih objašnjenja jeste moderno stanje. I to je mesto gde roman, forma stvorena da raspravlja o fragmentaciji istine, stupa na scenu.

[...]

I kaže nam [roman] da nema odgovora; ili, zapravo nam kaže da se lakše nalaze odgovori, i da su oni manje pouzdani, nego pitanja. Ako je religija odgovor, ako je politička ideologija odgovor, onda je književnost istraživanje; prava književnost, postavljajući izuzetna pitanja, otvara nova vrata u našim umovima. (Rushdie 2010: 422, 423)

U traganju za istinom pomažu i mitovi, a njih Ruždi koristi u svojim delima. U *Tlu pod njenim nogama*, na primer, Ruždi modifikuje mit o Orfeju i Euridiki, a u velikom broju romana koristi i mitove iz hindu mitologije.

Džozef Kembel (Joseph Campbell) za mitove kaže da su:

...priče o našem vekovnom traganju za istinom, smislom i značenjem [...] metafora duhovnih mogućnosti zapretenih u ljudskom biću. (Kembel 2004: 29, 48)

Mirčea Elijade (Mircea Eliade) smatra da je mit sveta priča, da je to priča o onome što su bogovi ili božanska bića učinili u početku Vremena, i time ujedno da je i istinita, jer se odnosi na stvaranje. Mit je uvek priča o stvaranju, o tome kako je nešto počelo da postoji. Stoga on daje značenje svetu i ljudskom životu. Putem mita javljaju se ideje o stvarnosti, o vrednosti, o transcendentnosti... (Elijade, 1970), te najverovatnije i o - istini bića. Pored mitova, u romanima Salmana Ruždija prisutni su kako elementi bajke tako i snovi. Ruždi veruje da je imaginarni svet povezan sa realnim svetom, sa ovim kojeg percipiramo. On prihvata da „se sve što je čvrsto istopilo u vazduhu“ (Rushdie 2010: 422).

Najzad, na stvaralaštvo Salmana Ruždija uticala je Indija iz njegovog detinjstva (njegova *terra infirma*). Indija, zemlja koja je puna protivrečnosti; u kojoj ljudi i svi njihovi bogovi istovremeno egzistiraju; u kojoj magija, fantastično i snovi čini deo stvarnosti postojanja. Jung u eseju „Sanjajući svet Indije“ primećuje da u Indiji vreme i prostor postaju relativni, te da je ono što se naziva 'stvarnim' zapravo nestvarno, dok ono što se naziva 'nestvarno'- sentimentalni, groteskni, monstruozi bogovi postaju stvarnost: „Naslutio sam delovanje sveta Indije, srodnog snu“ (Jung 2006: 514). U Indiji su ljudi poput likova iz *Hiljadu i jedne noći*. Indija se pojavljuje sanjalački, ona predstavlja drugi put civilizacije čoveka, put bez potčinjavanja, bez racionalizma, u njoj je čovek gurnut u iskonski svet, u nesvesno. „Indijcima ne smetaju naizgled nepodnošljive protivrečnosti“ (Jung 2006: 525), gde istine koje se ne menjaju nikada ne postaju istinite u datom istorijskom trenutku i kontekstu (Jung 2006: 522).

Gradeći alternativne, višestruke i kompleksne svetove, gde se spajaju raznorodni elementi raznorodne stvarnosti, sa istinama koje su neistine i neistinama koje postaju istinite - za Salmana Ruždija nema večnih istina - jedino večnih promena i viđenja sveta u neprestanom menjanju, u novim oblicima. U takvom svetlu oni vidi i ulogu književnosti, odnosno umetnosti uopšte i pokazuje kakva bi mogla biti korist od *priča koje nisu čak ni istinite*:

Može li umetnost da bude treći princip koji posreduje između materijalnog i duhovnog sveta; može li, 'progutavši' oba sveta, da nam ponudi nešto novo - nešto što bi čak moglo da se nazove sekularna definicija transcendencije? Verujem da može. Verujem da mora. I verujem da, u najboljem slučaju, to i čini. (Rushdie 2010: 420)

Slično tome i Henri Džejsms (Henry James) konstatuje da književno delo donosi istine o životu gde je jedino istinito iskustvo ono unutar uma autora koji se služi imaginacijom. To, pak, dovodi do istinitosti književnosti:

Čovečanstvo je ogromno, a realnost poseduje mirijade oblika; najviše što se može o tome reći jeste da jedni cvetovi fikcije imaju miris realnosti, a drugi nemaju. (Džejsms u Kvas 2011: 39)

Iz svega navedenog, može se još jednom sumirati da svetovi i stvarnost(i) koju romani Salmana Ruždija sa sobom nose, a na način na koji su u ovoj tezi analizirani i podeljeni na pomenuta i definisana četiri nivoa realnosti - osvetljavaju svu složenost i slojevitost kako pišćevog opusa tako i samog čovekovog mesta na ovom i svim imaginarnim svetovima čiji je on istovremeno neizostavni deo.

## 6. REALNOST MAGIČNOG ILI MAGIJA REALNOG: SVET IMAGINACIJE I STVARNOST

*Thus the man who is responsive to artistic stimuli reacts to the reality of dreams as does the philosopher to the reality of existence; he observes closely, and he enjoys his observation: for it is out of these images that he interprets life, out of these processes that he trains himself for life.*

Nietzsche, *The Birth of Tragedy*

Kao što Sartr tvrdi da je *ljudska stvarnost ono što nije, a da nije ono što jeste*, tako i priroda realnosti prikazana i opisana u romanima Salmana Ruždija nije data iz jednostrane perspektive. U njegovim delima realno i magično, fantazija i stvarnost - postoje istovremeno jer magično potencira istinitost stvarnosti, a stvarnost, pak, ističe magično u njoj samoj kao jedan značajan vid istinitosti. Budući da Salman Ruždi, kao što je već istaknuto, potiče iz društva u kojem je književna tradicija takva da se i očekuje da *konji a i tepisi mogu da lete*<sup>44</sup>, odnosno da su priče *neistine*, pričanjem priča na 'čudesan način' (Rushdie u Reder 2000: 75) može se iskazati istina koja se na drugačiji način ne može ispričati.

Sam Ruždi dalje ističe da sve što se nalazi u materijalnom svetu ima osnovu u svetu imaginacije, jer da bismo nešto stvorili moramo to prvo zamisliti, pa tek onda konkretizovati. Ruždi tako smatra da elementi magije i metaforički elementi u fikciji pomažu da stvarnost postane zgusnutija te da se svet doživi na intenzivniji način, a da fantazija, sa druge strane, nije zanimljiva ako je odvojimo od aktuelnih događaja, odnosno od realnosti. Stoga gotovo svi Ruždijevi romani imaju polaznu osnovu u konkretnim, istorijskim i političkim događajima zemalja i naroda o kojima pripoveda. Zapravo, Ruždi

---

<sup>44</sup> videti str. 7

iznosi sledeće: „Svakodnevni život u stvarnom svetu je takođe i život koji zamišljamo. Kreature iz naše imaginacije puze iz naših glava, prelaze granicu između snova i stvarnosti, između senke i čina, i postaju stvarni“ (Rushdie 2002: 229). U njegovim romanima upravo se to i dešava.

Sa druge strane, u društvima koje Ruždi opisuje, naime, na Istoku, stvarnost se doživljava na drugačiji način nego u zapadnim društvima. Pored takođe već pomenute činjenice da *gotovo svi* veruju u postojanje Boga, prisustvo magičnog i čudesnog u svakodnevnom jeste način života. Stoga je forma koja na najbolji način izražava takvu vrstu doživljavanja realnosti gde se fantazija i stvarnost sudaraju, isprepliću i mešaju, upravo ona u kojoj čudesno i svakodnevno postoje na istom nivou. Kao rezultat ovakvog pogleda na svet dobijamo novi odnos dvaju svetova - sveta fantazije i imaginacije i materijalnog, fizičkog sveta - oni nisu odvojeni jedan od drugog, granice se prelaze u oba smera, oni se stapaju i prelivaju jedan u drugi, povezani su, ponekad i u tolikoj meri da jedan svet zavisi od drugog, kao što je to, na primer, u jednom od novijih Ruždijevih romana, *Luki i Vatri života*, gde Vatra života iz sveta imaginacije ako se donese u 'stvarni' svet, donosi život...

Mešanjem stvarnosti i sveta imaginacije Salman Ruždi, dakle, želi da postigne ono što često ističe, a to je pokušaj sagledavanja sveta iz novog ugla, knjige kao 'verzije sveta' (Rushdie 2010: 412), kao 'otvaranja univerzuma' (Rushdie 2010: 21), to jest, književnosti kao istraživanja, budući da istina nije celovita već uvek fragmentarna (Rushdie 2010: 422). Uostalom, Ruždi podvlači da je ovakva vrsta 'uzvišenog imaginativnog pisanja'<sup>45</sup> način na koji se stvarnost produbljuje a ne način na koji se od nje beži.

Romani u kojima se najdoslednije prati nit odnosa stvarnosti i imaginacije su *Deca ponoći* - sanjalački svet Indije tkan kroz odnos istorije i pojedinca, *Harun i more priča* - 'magična' ali i 'stvarna', praktična vrednost *priča koje nisu čak ni istinite*, te njegov nastavak - *Luka i Vatra života* - dva sveta ('stvarni' i 'nestvarni') i njihova međusobna

---

<sup>45</sup> Intervju sa Anitom Filips u *Marxism Today*, septembar 1983. Dostupno na: [http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/mt/pdf/83\\_09\\_36a.pdf](http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/mt/pdf/83_09_36a.pdf) (28.09.2014).

zavisnost života vredna. I u svim ostalim romanima, iako možda tek u nešto manjem obimu, odnos sveta imaginacije i empirijske realnosti svakako je i dalje prisutan.

### 6.1. *Deca ponoći*

*All that we see or seem  
Is but a dream within a dream*

E. A. Poe, "A dream within a dream"

U više eseja<sup>46</sup> u zbirci *Imaginarne domovine*, Salman Ruždi piše o svom drugom, verovatno najpoznatijem, a svakako najviše nagrađivanom romanu<sup>47</sup>. Navodi, između ostalog, kako je za vreme posete Bombaju, nakon izbivanja 'od skoro pola života' (Rushdie 2010: 9) osetio kao da je sav onaj udaljeni život koji je vodio do tada, za vreme odsutnosti iz rodnog grada - iluzija, a da je ovaj nastavak života u Bombaju - stvarnost: „Verovatno nije isuviše romantično reći da je tada moj roman *Deca ponoći* bio zaista rođen; kada sam shvatio koliko mnogo želim da obnovim prošlost samom sebi...“ (Rushdie 2010: 9-10). Pored ove 'prustovske ambicije da otključa kapije izgubljenog vremena' (Rushdie 2010: 10), dakle, jednog subjektivnog, ličnog poriva, Ruždi je, takođe želeo da, više u obliku pitanja nego u formi odgovora, istraži da li Indija, odnosno ideja Indije kao (nezavisne) nacije i novih mogućnosti koje se sticanjem nezavisnosti otvaraju, zaista postoje. Salman Ruždi i ovde, kao i u većini svojih romana, materijal za svoja dela izvlači iz svojih (indijskih) korena.

---

<sup>46</sup> To su, pre svega, eseji "Imaginary Homelands", "Errata": Or, Unreliable Narration in *Midnight's Children*" i esej "The Riddle of Midnight: India, August 1987" (Rushdie 2010: 9-33).

<sup>47</sup> Roman je 1981. godine dobio prestižnu *Bukerovu nagradu*, a zatim i priznanje *Najbolje od Bukera*, kao najbolja knjiga izdata u prvih 25 godina dodeljivanja nagrade.

Stoga, kao i narator, ujedno i glavni junak njegovog romana - Salem Sinaj, i Salman Ruždi stavlja makrokosmos i mikrokosmos u stalni međuodnos, gde se sve što Salem čini ili što mu se dešava reflektuje na društvena zbivanja u Indiji, „...te se moj privatni život ukazao u simboličnom jedinstvu s istorijom“ (Ruždi 1986: 307), ali nigde kao u ovom delu realnost i fantazija, bajka i stvarnost nisu toliko isprepleteni da magija i imaginacija čine neizostavni deo svakodnevnog života: „...postaje jasno da je sama iluzija zapravo stvarnost“ (Ruždi 1986: 213). Razlog, između ostalog, leži i u tome što je opisana realnost u romanu - 'indijska stvarnost', koja upravo podrazumeva 'mitove, more, maštarije' (Ruždi 1986: 142) kao nešto što je svakodnevno, sa čim se jednostavno živi. Salem Sinaj i sam kaže da moramo imati na umu 'bujnu raskoš moje baštine' (Ruždi 1986: 140). Indija je takva, ona sama je kolektivni san koji ima maštovitu prirodu: „Indija, novi mit: kolektivna fikcija u kojoj je sve moguće, bajka kojoj su možda ravne jedino još one dve druge moćne maštarije: - novac i Bog“ (Ruždi 1986: 143).

Isto tako, Salem nam daje svoju, individualnu verziju realnosti, ono šta za njega predstavlja **istinu**, jer kao što, uostalom, i sam kaže, u pisanju autobiografije (kao i u književnosti uopšte), ono što se zaista dogodilo manje je značajno od onoga u šta pisac uspe da ubedi čitaoce (Ruždi 1986: 348). Odnos pojedinca i istorije, dakle, dat je iz subjektivne perspektive. Sa druge strane, upravo prošlost, ono čega se Salem priseća, jeste realnija nego sadašnjost jer je u ovom slučaju percepcija ključna:

Stvarnost je pitanje perspektive; što se više udaljujete od prošlosti, ona izgleda sve konkretnija i ubedljivija - ali kako se približavate sadašnjosti, ona neminovno izgleda sve neverovatnija. Zamislite da ste u velikom bioskopu, da u početku sedite u poslednjem redu i da se postepeno premeštate napred, red po red, sve dok se ne nađete gotovo nosom uz platno. Lica filmskih zvezda postepeno se rastaču sve dok ne postanu pleva koja igra; sitne pojedinosti poprimaju groteskne razmere; iluzija se rastače... (Ruždi 1986: 213)

Dakle, putem metafore, ovoga puta bioskopskog platna, Salem ističe da je prošlost realnija od sadašnjosti; istorijska distanca omogućava bolje sagledavanje stvari, dok je sadašnjost



manje stvarna. Međutim, istorija kroz sećanje, kako je vidi pojedinac, a samim tim i istina, nije pouzdana. To dovodi do relativizovanja ovih pojmova. Nadalje, fantazija i magija su u ovom romanu povezane sa konkretnim događajima u datom istorijskom trenutku - sticanjem nezavisnosti Indije, zatim odlaskom Engleza iz kolonije, autokratijom i proglašenjem vanrednog stanja za vreme vlasti Indire Gandi, ratom sa Pakistanom i Bangladeškim oslobodilačkim ratom. Ruždi u intervjuima neprestano naglašava da je fantazija jedino interesantna ako se poveže sa aktuelnošću, odnosno kao način odnosa sa datom aktuelnošću.

Salem Sinaj, danju radeći u fabrici turšije, a noću - sa Padmom pored njegovih nogu, koja je njegov jedini, ali i najverniji slušalac - trideset i jednu godinu nakon svog rođenja, slično Mavru Zogoibiju, ispisuje svoju životnu priču, ali i priču Indije, dajući tako „glas celom jednom kontinentu“ (Frank 2011: 190), još jednom uz neizostavno poređenje sa Šeherezadom iz *Hiljadu i jedne noći*, samo što ovoga puta Salem mora da pripoveda još brže od nje. Razlog za to je što oseća da se raspada, i fizički i duhovno, da, opet poput Mavra, i suviše brzo stari, te pre svog potpunog kraha i kraja, on želi da završi započetu ličnu i nacionalnu povest, jer želi da nešto znači, da svom životu dâ smisao. Čini se da je Salemov moto i zaključak upravo ono što Mavro Zogoibi u *Mavrovom poslednjem uzdahu* kaže da je ono što od čoveka na kraju ostaje jedino njegova priča...(Ruždi 1997: 129). No uprkos takvoj želji, Saleмова lična priča je tragična, dok priča o Indiji ipak ostavlja prostor za određenu vrstu optimizma i mogućnosti za obnovu. Taj *kontra-balans* dve sudbine - lične i sudbine nacije, kako sam pisac kaže, postignut je odnosom forme i sadržine narativa, budući da je priča ispričana na način koji odražava „indijski talenat za neprestanu samoregeneraciju“ (Rushdie 2010: 16).

U jednom od intervjuja, Ruždi navodi da je ovo sveobuhvatni roman, od one vrste koja uključuje što je više moguće, i to ne samo u smislu da obuhvata tri generacije i period od više od šezdeset godina: „Čini mi se da stvarno postoje samo dve vrste romana. Postoje romani koji deluju na osnovu isključivanja većine sveta, koji iščupaju jednu nit iz univerzuma i o tome pišu. A postoje romani u koje želite da uključite sve, oni što ih je

Henri Džejms nazvao 'labavi, vrećasti monstrumi' fikcije“ (Rushdie u Harrison 1992: 48). Sam Salem se u romanu pita „da li je to indijska bolest, taj poriv da se obuhvati svekolika stvarnost“ (Ruždi 1986: 95), jer on takav efekat sveobuhvatnog i želi da postigne. Čitaoci moraju da *progutaju ceo svet da bi shvatili jedan jedini život* (Ruždi 1986: 139):

A valja ispričati toliko priča, ima ih i previše, toliko je preobilje isprepletenih života, događaja, **čuda**, mesta, glasina, tako je **gusto tkanje neverovatnih i ofucanih stvari!** Ja gutam tuđe živote; ako hoćete da me upoznate, samo jednog od brojnih mene, moraćete i vi svašta da progutate. (Ruždi 1986: 8, masna slova pridodata)

Upravo su *Deca ponoći* primer one forme romana koju je Ruždi tražio da bi na najbolji i najadekvatniji način izrazio *postojanje čudesnog i zemaljskog na istom nivou* (Rushdie 2010: 376), što je naročito izraženo u zemlji poput Indije, gde najbolje bujaju 'mašta, iracionalnost, požuda' (Ruždi 1986: 391), u zemlji gde se nikada neće moći stati u kraj 'hegemoniji predrasuda, smešnih idola i svega onoga što miriše na magiju' (Ruždi 1986: 84). Osim toga, naracija u *Deci ponoći* nikako nije linearna. Ona se oslanja, ovde više, nego u ostalim delima, na tradiciju usmenog pripovedanja u Indiji, gde narator, pričajući jednu priču, pravi *hiljadu i jednu* digresiju, gde se neprestano otvaraju nove priče, po sistemu kineskih kutija... da bi se vratio na glavni tok... i zatim ponovo iznova zalazio u još jednu digresiju. Salem piše svoju priču, i čita je Padmi, čija je uloga, između ostalog, upravo uloga slušaoca usmenog pripovedanja, ali koja ga i (paradoksalno, možda) vraća na pravolinijski tok priče.

Salem Sinaj, kako nam priča u prvom licu, rođen je u Bombaju, 15. avgusta 1947. godine u ponoć: „Tačno kad je otkucavala ponoć, ako baš hoćeš da znaš. Kazaljke na časovniku sastavile su se kao dlanovi u molitvi, u znak poštovanja i pozdrava kada sam se pojavio. Ma, hajde, molim te, kaži do kraja: upravo u času kada je Indija stekla nezavisnost, ja sam se iskobeljao na ovaj svet“ (Ruždi 1986: 7). Dakle, Indija i Salem rođeni su istovremeno, sihronizovano, ali pored njih, rođeno je još 1001 dete - „deca ponoći!“ - u tom prvom času indijske nezavisnosti od britanske imperije. Međutim, Salem Sinaj, rodivši se

tačno u ponoć, postao je neraskidivo vezan za svoju rodnu zemlju, koja se (ponovo) rodila, baš u času kada i on. Zbog toga mu je „istorija tajanstveno nabacila lisice na ruke i neraskidivi lanac je povezao moju sudbinu sa sudbinom moje zemlje. U toku sledeće tri decenije nije bilo izlaza“ (Ruždi 1986: 7). Sve vreme će sudbina Saleмова i sudbina Indije, u njegovim očima barem, biti povezane, nekada na očigledan, a ponekad na način objašnjiv jedino Salemu.

Salem je nepouzdan narator, jer njegovo pripovedanje, kao što je već pomenuto, proističe iz sećanja, iz pamćenja, a uz to je i 'beznadežno uvaljan u mitski svet indijskog života' (Ruždi 1986: 313). Glavni instrument u stvaranju njegove priče je memorija, tako da realnost kroz sećanje nije 'čista'. On čak priča i o događajima koji su prethodili njegovom rođenju, gde nikako nije mogao da bude prisutan, ali to mu ne smeta da ih veoma detaljno opisuje, jer snaga njegove imaginacije je golema. Uostalom, Salem tvrdi: „Ono što je najvažnije u životu događa nam se u našem odsustvu“ (Ruždi 1986: 304). U svakom slučaju, Salem se priseća o stvarima i događajima, tako da je 'istina' koju saopštava, subjektivna, fragmentovana, ona je 'istina memorije', ali ujedno se može reći i da je to 'istina imaginacije'. Sve to, međutim, ne umanjuje njenu *istinitost*:

'Sve što sam vam kazao sušta je istina', ponavljam, 'istina pamćenja, jer pamćenje ima svoju istinu. Ono odabire, izostavlja, menja, preteruje, omalovažava, glorifikuje, a i nipodaštava; ali na kraju ono stvara sopstvenu stvarnost, svoju raznorodnu ali obično povezanu verziju događaja; i niko pametan ne veruje tuđoj verziji više nego svojoj.' (Ruždi 1986: 272)

Salem, tako, gradi specifičan odnos prema istoriji, „bio sam vezan za istoriju i doslovno i metaforično, i aktivno i pasivno...“ (Ruždi 1986: 306). Menja, prekraja istoriju onako kako njemu odgovara da bi je prilagodio sadašnjim porivima, koristeći memoriju kao alatku (Rushdie 2010: 24). Istorija ovde postaje lična verzija istorije, Saleмова verzija: „...istorija nije htela da raskine svoju tesnu povezanost sa mnom“ (Ruždi 1986: 423). Salem radi u fabrici turšije, konzervira hranu, ali on ujedno konzervira i istoriju! U ovom romanu, metafore (i mašta) neprestano prelaze granice i nalaze svoja bukvalna otelotvorenja ... i

tako i stvarnost može da dobije *metaforički sadržaj*; ali „to je ne čini manje stvarnom“ (Ruždi 1986: 259).

Salem, dakle, sve beleži, piše, a zatim i konzervira. On taj proces naziva „čatnifikacija“<sup>48</sup> istorije...veličanstvena nada da se vreme stavi u turšiju...“ (Ruždi 1986: 587). Njegovo vreme su, u stvari, poglavlja, koja on stavlja u tegle. Ima ih trideset. Svaka godina njegovog života stavljena je u jednu teglu i zatvorena: „...pomoću reči i turšije ovekovečio sam svoje uspomene, mada su izvitoperenja moguća u oba metoda“ (Ruždi 1986: 587). Ipak je Salem obavio veliki posao konzerviranja; njegov *turšijski ep* spasava sećanje (koliko god fragmentovano i subjektivno ono bilo) od vremenskog kvarenja.

Bitna metafora, koja se provlači kroz sve generacije u Salemovoj porodici, jeste metafora *života u fragmentima*, sveta viđenog u delovima. Još Salemov deda, Adam Aziz, upoznaje svoju buduću ženu, Nasemu, prvo kroz probušeni čaršav, jer ju je kao mladi lekar lečio, ali nije mogao da je vidi celu. Upoznaje je deo po deo. Kasnije, Saleмова majka, uči da voli svog muža parče po parče, dok se njena ćerka, Džamila Pevaljka, na sceni dok peva, pojavljuje uvijena u tkaninu poput čaršava. Stoga je i Salem, kao porodično nasleđe (zbog probušenog čaršava) na svoj život gledao u delovima, bio je „osuđen na fragmentaran život“ (Ruždi 1986: 155).

U ovom delu, metafore postaju stvarne, kada, na primer, Salemov otac, Ahmed Sinaj, pošto je saznao da više ne može da raspolaže svojom imovinom i da su mu sva novčana sredstva zamrznuta, vikne: „Amina! Dolazi ženo! Kurvini sinovi su mi gurnuli muda u frizer!“ (Ruždi 1986: 173). Da bi nakon toga, Amina „osetila kako mu se i neke druge stvari smrzavaju... jer su njegove male kuglice leda postale suviše ledene da bi se mogle držati u ruci“ (Ruždi 1986: 175). Metafore (ili *maštarije*, pak) isto tako svoja *konkretna otelotvorenja* nalaze i u hrani svakodnevnoj. U hrani koja nije samo hrana, već i hrana u koju su utkane jake emocije, „*impregnacija hrane osećanjima*“ (Ruždi 1986: 424) i koje se u njoj (zaista ili snagom mašte) itekako osećaju:

---

<sup>48</sup> *Čatni* je vrsta indijske turšije.

...jer je Prečasna Majka sipala u tanjire karije i ćufteta nepomirljivosti, jela prožeta ličnošću njihovog kreatora; Amina je gutala riblje salane tvrdoglavosti i birijane čvrste rešenosti. Istina, Marijine turšije imale su delimično suprotno dejstvo - jer ih je ona začinila grehom svoga srca i strahom da se on ne otkrije, te su one, iako izvrsnog ukusa, posedovale moć da kod onih koji ih jedu izazovu nemušte nelagodnosti i snove o kažiprstu koji upire u krivca. (Ruždi 1986: 179)

Ali pored hrane, i nameštaj je isto tako mogao da upije u sebe osećanja svojih ukućana, kao što je bio slučaj sa Salemovom tetkom, ogorčenom usedelicom:

Od te jalovosti ukiselile su se boje u tetkinom stanu; nameštaj joj se potklobučio od unutrašnjeg teškog mirisa gorčine; osujećena osećajnost stare usedelice bila je ušivena u šavove na zavesama. Kao nekad davno u sve one moje benkice i pelene. Gorčina je izbijala kroz pukotine u zemlji. (Ruždi 1986: 424)

Salemov nos bitan je organ u njegovoj životnoj priči. Poput njegovog dede, Adama Aziza (koji mu, zapravo, i nije rođeni deda), Salemov nos je veličanstven. Kako su rekli Adamu Azizu, nos je „mesto gde se spoljašnji svet sastaje s tvojim unutrašnjim svetom“ (Ruždi 1986: 19). Salemov nos liči na krastavac, ali u njemu se kriju razne sposobnosti, kao što je njegov dar za telepatiju. Kasnije, Salem pomoću svog nosa uspeva da namiriše veselje i tugu, kao i mudrost i glupost...“miomirisu su se slivali u mene...” (Ruždi 1986: 407). I opet su to *metafore koje postaju stvarne*:

Tek kad sam bio uveren da sam potpuno ovladao razaznavanjem fizičkih mirisa, krenuo sam u istraživanje onih drugih vonjeva koje sam samo ja mogao da osetim; u istraživanje vonjeva osećanja i hiljadu i jednog nagona koji nas čine ljudima: vonjevi ljubavi i smrti, pohlepe i poniznosti, bogatstva i siromaštva dobili su svoje etikete i bili su lepo poslagani u urednim fiokama mog mozga... u svojstvu botaničara, hvatao sam mirise kao leptire u mrežu svojih nosnih dlačica... Pošto sam tako stekao uvid u suštinsku prirodu morala, pošto sam nanjušio da mirisi mogu biti sakralni ili profani, osnovao sam... naučnu disciplinu nazalne etike. (Ruždi 1986: 409)

Kasnije, zbog takve moći da omiriše sve gore navedeno, postao je tragač, čovek-pas u Bangladeškom oslobodilačkom ratu. U to vreme, Salem je ostao bez memorije, ništa nije ni osećao, u njemu nije bilo ničega osim mirisa u nosu-krastavcu. Kada mu se posle pamćenje vratilo i kada se našao u starom kraju, udisao je 'mirise nostalgije' (Ruždi 1986: 574). Mirisi i ukusi u ovom romanu imaju i onaj prustovski značaj, moć da spajaju ne samo realnost i imaginaciju i fantaziju, već i prošlost i sadašnjost, kada Salem otkriva ukus čatnija njegove nekadašnje dadilje: „ukus ovog čatnija nije bio tek puki odjek onog davnašnjeg - bio je to isti onaj stari ukus, isti-istacki, i imao je moć da vrati prošlost kao da nikad nije ni prošla...“ (Ruždi 1986: 582). Bio je to 'čatni uspomena' (Ruždi 1986: 582), koji je otvorio još jedno poglavlje u Salemovom životu. Našao je staru dadilju i počeo da radi u fabrici turšije, da zajedno sa povrćem konzervira i istoriju svoga života i svoje zemlje.

Kao što metafore 'postaju stvarne', tako se u *Deci ponoći* meša stvarnost i sa mitskim. Naime, likovi, po ugledu na hindusku mitologiju i tradiciju (iako je Salem musliman) nose mitska imena. Tako Salem, pored lica koje liči na mapu Indije, sebe upoređuje i sa bogom Ganešom, koji ima slonovsku glavu i čija velika surla podseća na Salemov nos- krastavac. O svom prezimenu Salem Sinaj kaže:

Imena određuju sudbine; pošto živimo u zemlji u kojoj imena nisu postala besmislena kao na Zapadu, i još uvek nisu tek puka fonetika, mi smo isto tako i žrtve naših titula. *Sinaj* uključuje Ibn Sinu, velikog rvača, velikog učitelja sufizma; a takođe i Sina, boga meseca, drevnog boga Hadramauta, da deluje sa udaljenosti na plime i oseke sveta. Ali Sin je isto tako i slovo S, izvijeno kao zmija...Sinaj...takođe je ime mesta otkrovenja, gde se izuvaju cipele, mesta zapovesti i zlatne teladi; ali kad smo to najzad ustanovili; kad se zaboravi Ibn Sina, a mesec zađe; kada zmije leže skrivene, a otkrovenja se završe, to je ime pustinje - neplodnosti, jalovosti, praha; to je ime kraja. (Ruždi 1986: 392)

Salem neprestano naglašava svoju vlastitu jalovost, impotentnost, svoje neminovno raspadanje i približavanje kraja, koje je, eto, sadržano i u njegovom imenu. Sa druge strane, Šiva, dečak koji se rodio u istom času kada i Salem, njegov alter ego koji će ga kao njegov

najveći suparnik pratiti ceo život, ime je dobio po Šivi, bogu razaranja i ponovnog stvaranja, a Šiva je upravo takav, razaračkog, nemirnog i buntovnog duha, koji se istakao u ratu i koji je sejavao decu po celoj Indiji. Šiva i Salem su poput Džibrila i Saladina iz *Satanskih stihova*: „Jer, nisu li, njih dvojica, združeni protivnici, svaki senka onog drugog?“ (Ruždi 1991: 490). Padma, slušalac Salemove pripovesti, njegov verni pratilac u fabrici turšije, žena iz naroda koja ga voli i njegova buduća supruga, ime je dobila po boginji lotosa, odnosno boginji koju često nazivaju 'Boginja Balege', jer je ona upravo svojim neznalaštvom i praznoverjem neophodna protivteža Salemu. Jedna od 'Dece ponoći' je i Parvati-Veštica, kasnije Saleмова supruga, ali i Šivina žena, sa kojom ima dete koje Salem usvaja. U hindu mitologiji, boginja Parvati jeste Šivina žena. Zatim, Saleмова majka menja ime; od Mumtaze, postaje Amina Sinaj, što označava njen novi početak u životu. Tako ju je nazvao njen drugi muž, Ahmed Sinaj, Salemov otac, koji joj je „...dao novo ime i novi život, i na taj način u izvesnom smislu postao i njen otac a ne samo novi muž“ (Ruždi 1986: 83). Kasnije, i njena ćerka kada postane poznata pevačica religijskih, muslimanskih pesama, uzima novo ime - Džamila Pevaljka. Promena imena označava promenu u životu, nove početke, čini se kao da imena imaju moć da promene stvari, da predvide sudbinu zaista na način - *nomen est omen*.

A Salemov *omen* je njegova neraskidiva veza sa Indijom, jer on u sebi obuhvata celu naciju: „...*status quo* se očuvao u Indiji; ni u mom životu ništa se nije promenilo“ (Ruždi 1986: 377), ali je i njegov život zapravo ogledalo te iste nacije, onako kako je u pozdravom pismu bebi Salemu napisao Nehru lično, tadašnji Predsednik Vlade: „Pratićemo tvoj život s najpomnijom pažnjom; on će biti, u izvesnom smislu, ogledalo našega“ (Ruždi 1986: 157). Beba Salem je, kako sam kaže, tu izjavu progutao i ostalo mu je samo da se ponada da će kasnije sve to i shvatiti. Međutim, nekako se, kako mu je život odmicao, našao 'izgubljen u izmaglici iščekivanja' kao i 'uklet mnoštvom nada i nadimaka' (Ruždi 1986: 196), plašeći se da će njegov toliko razvikani život ostati bez svrhe. Stoga on i ispisuje svoju životnu pripovest, stavlja je na papir i u tegle, i to putem dve paralelne linije, porodične i nacionalne istorije. I u jednoj i u drugoj liniji, činjenice i fikcija su izmešane. Tako, na primer, kada priča o istoriji i životu nacije, navodi pogrešno vreme Gandijevog

ubistva. Salem je toga svestan, ali smatra da jedna greška ne bi trebalo da dovede u pitanje 'celu tvorevinu', te zaključuje: „Ubistvo Mahatme Gandija događa se, na ovim stranicama, pogrešnog datuma. Ali ne mogu sada da kažem kakav je možda bio stvarni redosled događaja; u mojoj Indiji Gandhi će i dalje umirati u pogrešno vreme“ (Ruždi 1986: 214). Ili kada priča o izborima i uviđa da je napravio još jednu grešku „...da su izbori 1957. održani pre a ne posle mog desetog rođendana; ali koliko god lupao glavu, pamćenje tvrdoglavo odbija da promeni redosled događaja. To me ne brine“ (Ruždi 1986: 287). On žuri sa svojim pričom, 'hita napred vratolomnom brzinom' (Ruždi 1986: 348) i priznaje da su greške moguće, pogotovo kako se proces njegovog raspadanja i truljenja ubrzava.

Njegovo viđenje istorije je lično, ovo je istorija kakvom je vidi pojedinac, Salem Sinaj. Ujedno je to i jedna lična verzija stvarnosti, odnosno istine, jer se Salem seća svog života: „Uspomene cure iz mene“ (Ruždi 1986: 269), kaže on. On najviše živi u prošlosti, ona mu se nekako čini 'sve živopisnija', a sadašnjost biva 'bezbojna, zbrkana, bezvezna' (Ruždi 1986: 568). Teško je prihvata, za razliku, od, na primer, Saladina Čamče iz *Satanskih stihova*, koji je sav okrenut sadašnjosti, a prošlost želi da izbaci iz svog života kao da nikada nije ni postojala. Isto tako, Salem shvata da budućnost ne može ispisati kao što je ispisao prošlost, da je ne može *staviti u tegle*, pa će jedna, ona poslednja tegla njegove priče, ostati prazna.

Salemovo viđenje Indije, odnosno Bombaja, u neku ruku nostalgija je za detinjstvom koje neumitno prolazi, žal za prošlošću koja se ne može vratiti. I Ruždi u intervjuu kaže da je Indija u *Deci ponoći* predstavljena kroz dečije oči, ona je ovde fluidna, eklektična, dok je, nasuprot tome, Indija iz *Mavrovog poslednjeg uzdaha*, mračna, jednostrana, predstavljena očima odraslog čoveka. U *Deci ponoći*, Salem slavi kako hibridnost tako i jedinstvo Indije, njenu moć za obnovom, ali i duh zemlje koji je uvek povezan sa onim mitskim i magičnim, sa snovima i fantazijom, sa jungovskim sanjalačkim duhom zemlje, jer Indija je, tvrdi Salem, i sama poput sna<sup>49</sup>. Salem ne može pobeći od mitskog sveta indijskog života jer je on u njemu usađen. Tako u Indiji, majka može da sanja

---

<sup>49</sup> Hindusi veruju da je iluzija da je materijalni svet stvaran i takvo verovanje nazivaju *maja*.



snove svojih kćerki, i ta 'činjenica' kod Padme, Salemovog slušaoca, prolazi kao nešto uobičajeno. Ili, pak, proročanstvo koje je Amina Sinaj čula dok je nosila bebu u stomaku, a koje se zapravo ostvarilo... „Sin, sahiba, koji nikad neće biti stariji od svoje domovine - ni stariji ni mlađi ... Pre starosti ostariti! *I umreti... još pre smrti!*” (Ruždi 1986: 111, 112).

Salem je, osim toga, dugo vremena bio ubeđen da je on uzrok mnogih zbivanja u životu nacije, da se nalazi u centru događanja, da je svemu povod, 'čeznuo je da bude u srcu istorije' (Ruždi 1986: 406). Sudar je to stvarnosti i imaginacije, koja je ovde jedan oblik zablude. Salem kaže: „...krajem 1947. ... sam se ja već pojavio; i već sam počeo da zauzimam mesto u središtu univerzuma; i dok dođem do kraja, daću svemu tome neki smisao [...] jer me nekako obuzelo osećanje da na neki način stvaram svet“ (Ruždi 1986: 162-163, 225). On misli da je uključen u javni život i krupne događaje za naciju, te da ih se nikad više neće moći osloboditi: „...konci su bili u mojim rukama, a cela nacija je igrala moj komad“ (Ruždi 1986: 337). Međutim, Salemu se dešavaju mnoge stvari koje nije mogao da predvidi; saznalo se da je došlo do zamene beba u porodilištu, zatim su njegove telepatske moći koje je zadobio, presahle drenažom sinusa, izgubio je porodicu u jednom ratu, a sam je bio regrutovan u jednom drugom ratu gde je doživeo određenu vrstu pročišćenja, ima sina koji nije njegov sin, već sin njegovog najvećeg životnog rivala, Šive, te, na kraju, završava u fabrici turšije pišući svoju životnu priču. Ovakav tog događaja u Salemovom životu, iako se on dugo opirao tome: „Salem Sinaj, večna žrtva, i dalje uporno vidi sebe kao protagonistu“ (Ruždi 1986: 305), navodi ga da konačno pogleda život bez iluzija o svojoj važnosti u njemu i da shvati da su godine kada je bio u zabludi da je bitan u životu nacije, straćene i izgubljene, te da su niti koje su ga povezivale sa istorijom, prekinute:

...i tako sam naposljetku i ja otpremljen na periferiju istorije, a povezanost između mog života i sudbine nacije zauvek je raskinuta [...] ...u stvari, shvatio sam da se moj san o spasavanju nacije sastoji od ogledala i dima; bio je nestvaran - bulažnjenje jedne lude. (Ruždi 1986: 506, 529)

Dakle, Salem je na posletku izgubio iluziju koja je činila neizostavni deo njegovog života, naime, da je neizbežno povezan sa svojom nacijom i da je mnogim bitnim, istorijskim

momentima u njenoj istoriji, on bio neposredni uzrok. Stoga je njegov životni put, put od nade do rezignacije, od očekivanja do raspadanja, jer Salem, kao i Indija, *iščuškan viškom istorije* (Ruždi 1986: 44), puca po šavovima, *istorija curi* (Ruždi 1986: 46) iz Salemovog ispucalog tela... U svoju životnu priču, Salem je uključio sve svoje snove, ideje i sećanja, ali na kraju ostaje konstatacija koja njegovu priču zaokružuje: „Dogodilo se kako se dogodilo jer se tako dogodilo“ (Ruždi 1986: 588), ili Salem (odnosno, njegova mašta) misli da je to tako bilo...

U detinjstvu Salem otkriva, dok se skriva u korpi za prljav veš, da poseduje telepatske sposobnosti, da ima moć da čita, odnosno čuje misli i osećanja drugih ljudi. Bio je zbunjen - „devet mi je godina i izgubljen sam u zbrci tuđih života“ (Ruždi 1986: 221), u početku, mnoštvom glasova i jezika u svojoj glavi, osećajući se poput Sveindijskog radija. Međutim, kako je vreme prolazilo, 'unutrašnji monolozi... bezbrojnih miliona masa' (Ruždi 1986: 217), postajali su sve jasniji, konkretniji i razumljiviji, da bi, konačno, te tajne noćne pozive bio u stanju da definiše kao „nesvesne svetlosne signale dece ponoći, signale koji nisu izražavali ništa drugo do vlastito postojanje, šaljući jednostavnu poruku: 'Ja'“ (Ruždi 1986: 217). To su bila deca koja su sva, njih čarobnih *hiljadu i jedno*, rođena na dan kada i Salem, odnosno na dan kada je Indija stekla nezavisnost, te su se oni sada sastajali u Salemovoj glavi na noćnim konferencijama: „...nije to više prigušeni šum u pozadini koji se jedva čuje, grme, svi do jednoga, šalju signale, evo-me, evo-me... sva deca rođena u ponoćni čas zovu me, 'ja', 'ja' i 'ja'“ (Ruždi 1986: 242). Zapravo, ta deca, *deca ponoći*, rođena su između ponoći i jednog časa, 'unutar granica suverene indijske države, koja je i sama još bila u pelenama' (Ruždi 1986: 253). Priroda ove dece, 'posredstvom neke biološke nastranosti, ili možda zahvaljujući nekoj natprirodnoj moći' (Ruždi 1986: 253), dakle, iznova uspostavljanjem balansa između realnosti i magije, jeste takva da je svako dete imalo neke darovitosti i sposobnosti koje su bile čudotvorne. Salem, ovde još jednom, podvlači odnos stvarnosti i 'stvarnosti imaginacije' ili pak, 'stvarnosti Indije', i kaže da ako neko i ne veruje u 'ove činjenice', on govori istinu i spreman je da ponese teret neverice i sumnje. U svakom slučaju, ova *deca ponoći*, što su se rađala bliže ponoći, bila su nadarenija. Posedovala su nadarenosti o kojima su ljudi samo mogli da sanjaju (bukvalno

ili metaforički); te iako neki od njih nisu preživeli, pa je ostalo pet stotina osamdeset i jedno dete, oni su zaista bili obdareni posebnim sposobnostima:

Deca ponoći!... Jedan dečak iz Kerale mogao je da uđe u ogledalo i da se zatim pojavi iz bilo koje površine koja odbija zrake... jedno plavooko dete iz Kašmira... je moglo da se zagnjuri u vodu i da promeni pol kako mu (joj) se prohte... jednu devojku tako oštrog jezika da su njene reči već posedovale moć da nanose telesne povrede [...] devojčice s bradom, jedan dečak sa škragama slatkovodne indijske pastrmke koje su potpuno funkcionisale, sijamski blizanci sa dva tela koja su se klatarila na jednom vratu i glavi koja je imala dva glasa, muški i ženski, i mogla da govori sve jezike i dijalekte indijskog potkontinenta [...] Tako je među decom ponoći bilo mališana sa moćima preobražavanja, letenja, proricanja i čarobnjaštva...ali od svih nas samo dvojica su rođeni tačno kad je otkucavala ponoć. Salem i Šiva...Šivi je taj čas dao darove rata... a meni najveći dar na svetu, sposobnost da čitam ljudska srca i duše. (Ruždi 1986: 256, 257, 259)

Međutim, i pored 'činjenice' da Deca ponoći imaju ovakve izrazito magične moći, Salem iznova relativizuje njihovu fantastičnu prirodu i kaže da su oni, u suštini, obična ljudska bića koja su se suočavala sa svakodnevnim ljudskim problemima, te i pored čudesa sa kojima su rođena, ta deca su bila nesrećnici, žrtve božanskog časa, odnosno vremena u kojem su rođena. Stoga, ona se mogu i posmatrati sa dve različite tačke gledišta - bilo kao nazadne snage indijskog društva, ili, kako sam Salem kaže, kao 'tračak istinske nade u slobodu' (Ruždi 1986: 260), odnosno, kao oličenje suštine mnogostrukosti sveta. Tako je Salem sa ovom čudesnom decom uspostavio prisne odnose svake ponoći, 'u onaj volšebni čas koji je na neki način izvan vremena' (Ruždi 1986: 274), bivajući nešto poput radio-prijemnika, sazivajući konferencije sa njima u svojoj glavi, u svom umu, prodirući ispod 'površinske glazure svesti' (Ruždi 1986: 282). Bilo je to Društvo dece ponoći sazvano u Salemovom umu i oni su raspravljali o mnogim bitnim stvarima indijskog društva. Bio je to *parlament Salemovog mozga*, a on se najviše pribojavao svog *alter ega*, svog suparnika, deteta koje je sa njim zamenjeno kao beba u porodilištu - nemilosrdnog i neustrašivog boga razaranja, Šive. Salem je postao nešto poput foruma, gde su, njegovim posredstvom, čudotvorna deca mogla međusobno da raspravljaju i razgovaraju. I opet Salem tvrdi da su, bez obzira na njihove moći, oni bili samo jedan bučan čopor desetogodišnjaka: „Čak i ako

prihvatimo da su istinita sva ta čuda koja nam se nude, zar možemo poverovati da su balavci zborili kao starine s bradom?“ (Ruždi 1986: 329). Klackalica između magičnog i svakodnevnog i dalje ne prestaje da balansira između ova dva, kako ih Salem (ili Salman Ruždi) možda vidi, i ne tako oprečna, pojma. Jer Salemovu pažnju, kako kaže, od *nanjušenih čudesa* (Ruždi 1986: 295) odvlačile su dogodovštine svakodnevnog (dakle, 'stvarnog') života: odlasci u bioskop, osećanje gladi, pospanost, školske zabave...

Nadalje, razmišljajući o svrsi postojanja Dece ponoći, Salem ističe da se, na samom kraju, ispostavilo da je razlog njihovog postojanja ležao u njihovom uništenju, „da nećemo imati nikakvog smisla dok nas ne potamane“ (Ruždi 1986: 295), budući da su sva deca na kraju bila uništena od strane Udovice. Stoga je raspadanje tajne dece i njihovog Društva došla kao neminovnost. Jednako povezujući sudbinu Indije sa svojom ličnom i sudbinom Dece ponoći, Salem ističe: „Postepena dezintegracija Društva Dece ponoći - koje se konačno raspalo na dan kada su kineske snage prešle preko Himalaja da ponize indijsku vojsku - uveliko je uzela maha“ (Ruždi 1986: 326). Isto tako, on tvrdi da je nemogućnost održavanja na okupu ovako raznolike skupine - različitih staleža, klasa, vere i porekla, koje su dovodile do svađa i razmirica - zaista *ogledalo nacije* kako je tvrdio predsednik Vlade, te se tako njegovo proročanstvo ispunilo.

Deca ponoći su se, dakle, raspadala. Salem je imao svoju tajnu, tajnu da je Šiva zapravo pravi sin Salemovih roditelja, ali nije hteo da je podeli sa decom, a ujedno je i pokušao da Šivu izbací iz Društva. Uzaludno je Salem pokušavao da sazove njihove noćne sednice. Deca ponoći su bežala od njega: „U visokim Himalajima Gurke i Radžputi bežali su u neredu pred kineskom armijom; a u višim predelima moje svesti jedna druga vojska isto tako se osipala pred neprijateljem...“ (Ruždi 1986: 384). Salem ne želi da na sebe preuzme odgovornost za raspuštanje Društva. Međutim, kao i u dosadašnjem toku romana, mešanje stvarnosti mašte i stvarnosti 'stvarnog' života, dovodi do toga da Salem biva podvrgnut operaciji sinusa ne bi li pročistio nosne kanale, te je operacija prekinula „ko zna kakvu vezu koja je uspostavljena u sanduku za prljavo rublje; lišila me telepatije koju mi je omogućavao nos; neopozivo me prognala iz sveta Dece ponoći“ (Ruždi 1986: 392).

Jedna od Dece ponoći, Saleмова prijateljica zvana Parvati-Veštica, poreklom iz sirotinjske četvrti mađioničara u Delhiju, posedovala je pravi dar mađioničarstva i vraćanja. I nakon raspada društva, ona mu je ostala odana. Jednostavno, iako se nikada nisu videli, ona je prepoznala Salema u Bangladešu, dok se on nalazio u stanju obamrlosti izazvane amnezijom, ne znajući ni kako se zaista zove. Vrativši mu ime u sećanje, pomogla mu je na još jedan način. Naime, Salem se nalazio u Bangladešu, gde je nakon rata sa Pakistanom, vojnike koji su se, poput Salema borili na pogrešnoj strani, izvesno čekalo zarobljeništvo. Međutim, Parvati-Veštica imala je u posedu jednu veliku pletenu korpu sa poklopcem. Bila je to *čarobna korpa nevidljivosti* (Ruždi 1986: 487) u koju se Salem uvukao, i koga je onda ona, nevidljivog, prebacila u Indiju:

Onda je Parvati prošaputala neke druge reči i u čarobnoj korpi ja, Salem Sinaj, skupa sa svojom aljkavom anonimnom odećom, iščezao sam istoga časa sa ovoga belog sveta. 'Iščezao? Kako iščezao, šta iščezao?' Padma trza glavom; Padma me gleda iskolačenih očiju. Ja sležem ramenima, samo ponavljam: Iščezao. Eto tako. Nestao. Dematerijalizovao se. Kao džin: puf, eto tako.... Da, čarolije katkad pale... Bez pasoša i propusnice, vratio sam se u odori nevidljivosti u rodni kraj; verovali mi ili ne, ali čak i skeptik će morati da smisli neko drugo objašnjenje otkud ja ovde...postao sam nevidljiv; *gotovo! Toliko.* (Ruždi 1986: 487, 488)

Ovakav povratak Salema u Indiju u čarobnoj korpi, samo je još jedan primer već dobro poznate protivteže u romanu, između čuda, fantastičnih priča i realnosti, koju i Salem suptilno balansira, ali i Padma, koja priču vraća ne samo u tok linearnosti već i u granice mogućeg. Poput Džibrila i Saladina iz *Satanskih stihova*, ponovo se rodivši (iz Parvatine korpe), Salem se, zatim, bez porodice i prihoda, nastanjuje u getu mađioničara u Delhiju, gde najviše vremena provodi sa Neodoljivim Singom, Najčarobnijim Čovekom Na Svetu. Geto mađioničara je bio ogledalo komunističkog pokreta u Indiji, gotovo svi mađioničari bili su komunisti, a Neodoljivi Sing, propovedajući socijalizam, bio im je poput rodonačelnika, poglavar geta. Posmatrajući način života i veštine ovih iluzionista, Salem zaključuje da ovi mađioničari, uprkos prirodi svoga poziva, čvrsto vladaju stvarnošću, „drže je tako snažno u rukama da mogu da je saviju kako god hoće i podvrgavaju je svojim veštinama, mada nikad ne zaboravljaju njenu suštinu“ (Ruždi 1986: 510). Spajanjem

naizgled nespojivog, mađioničarstva, odnosno iluzionarstva i surove stvarnosti, Ruždi još jednom podvlači relativnost (naših) 'stvarnih' života. Stoga kada Salem, nakon svega što je prošao i video, kaže da se oseća kao da mu je hiljadu godina ili, preciznije, *hiljadu i jedna*, aluzije na *nestvarnost stvarnosti* su jasne.

Nestvarno za Salema, bilo je i iskustvo iz prašume, koja je bila „tako gusta da istorija gotovo nikad nije ni prodrla u nju“ (Ruždi 1986: 462), prašume koja se „sklapala za njim kao grob“ (Ruždi 1986: 462) - kišne šume Sundarbani, u kojoj se zatekao sa tri ratna druga, za vreme rata za nezavisnost Bangladeša. Bilo je to doba kada je Salem izgubio pamćenje, odbacio i istoriju i svoju porodicu, te bio korišten kao čovek-pas, tragač, koji može da „nanjuši svaki trag pod kapom nebeskom“ (Ruždi 1986: 448), jer u njemu nije ostalo ništa izuzev mirisa: „...bio je prisutan, ali isto tako i odsutan; telo mu je bilo na jednom mestu, a duša na drugom“ (Ruždi 1986: 449)... U to vreme zvao se (zvali su ga) - buda (stari). Našavši se u prašumi tajanstvenoj i nestvarnoj, zalazili su sve dublje u njeno zatočeništvo, predavši se utvarama *šume snova*. Bila je to čarobna prašuma, poput čistilišta, spuštanja u pakao, u jedan drugi svet, svet utvara. Neprestano je čuo glasove svojih žrtava. Šuma je cedila život iz njih i oni su zaista i postali prozračni kao staklo, potpuno otupeli. Izmučeni, doživeli su pročišćenje: „...tako je izgledalo da ih je čarobna prašuma, pošto ih je izmučila njihovim rođenim zlodelim, sada uzela za ruku i povela ka novoj zrelosti“ (Ruždi 1986: 467). Prašuma ih je, tako, progutala u nestvarnost svojih gustih šuma, podlegli su njenoj fantazmagoričnoj prirodi i iskusili breme odgovornosti ubijanja u ratu. Bila je to odmazda prašume. Na sreću, budi se nakon jednog ugriza zmije i njenog *oslobodilačkog otrova* (Ruždi 1986: 468) ponovo vratila sposobnost sećanja izgubljenih povesti. Jedino se svog imena nikako nije mogao da seti. Konačno su nekako uspeali da se izvuku iz te šume, ploveći čamcem usled iznenadne velike poplave koja je zadesila prašumu:

Dok je šuma njihovih muka mutno jurila pored njih kao veliki zeleni zid, činilo se kao da ih prašuma, pošto su joj dodijale igračke, bezobzirno izbacuje sa svoje teritorije...živi, izneseni iz srca prašume snova, u koju sam pobegao u nadi da ću naći mir, a našao sam svašta... (Ruždi 1986: 472)

Salem iz prašume izlazi promenjen novim, iako nestvarnim doživljajima i ponovo ističe poigravanje čarolije sa ljudskim iskustvom:

A moram da priznam...da u tom mesecu niko nigde nije zabeležio da se pojavio veliki talas plime, iako su tokom cele prethodne godine poplave uistinu opustošile ceo taj kraj. (Ruždi 1986: 472)

## 6.2. *Harun i more priča*

*We tell ourselves into being, don't we? I think that is one of the great reasons for stories. I mean, **we are the storytelling animal**, there is no other creature on earth that tells itself stories in order to understand who it is. This is what we do, we've always done it, whether they are religious stories or personal stories, or tall stories, or lies, or useful stories, we live by telling each other and telling ourselves the stories of ourselves.*

Salman Rushdie, *an interivew, June 2008*<sup>50</sup>

Napisan 1990. godine, roman nosi dva izrazito lična pečata. Naime, ovo delo je nastalo kao obećanje koje je Ruždi dao svom sinu Zafaru da će po završetku *Satanskih stihova* napisati roman koji će biti i 'za decu'. Pored toga, *Harun i more priča* prvi je roman nastao u okolnostima koje je izazvala *fatva*<sup>51</sup>. Sam Ruždi je rekao da mu nije bilo lako ponovo početi sa pisanjem za vreme početnih godina skrivanja, ne toliko zbog toga što nije znao šta i kako da piše, već zbog činjenice da je mislio da možda više uopšte neće ni pisati. Međutim, pronašao je snage u sebi samom i ovo je samo jedan u nizu romana koji su nastali za vreme *fatve* odnosno posle nje, kada nastaju takozvani *romani perioda nakon*

---

<sup>50</sup> Mustich, James. "Salman Rushdie Spins a Yarn." Dostupno na: <http://www.barnesandnoblereview.com> (15.05.2014).

<sup>51</sup> videti str. 2

*fatve*. Stoga je priča o dečaku po imenu Harun Halifa i njegovoj porodici, ujedno i priča o Salmanu Ruždiju i njegovom 'hvatanju u koštac' sa *fatvom*; dakle, osnova ovog romana ponovo leži u stvarnosti. Stoga, kao i u ostalim Ruždijevim romanima, višeslojnost je obeležje i ovog dela.

Neki kritičari u *Harunu i moru priča* vide, iz ranijih dela već poznato interesovanje pisca za moć reči u oživljavanju prošlih iskustava u prustovskom maniru. U ovom romanu to bi se pre svega odnosilo na Ruždijevo sećanje na detinjstvo u Indiji i to ne samo putem slika, već i na način korišćenja engleskog jezika koji ovde odražava svu raznolikost indijskog iskustva<sup>52</sup>. Sabrina Hasumani, pak, tvrdi da ovaj roman, pored implicitnog suočavanja sa već pomenutim iskustvom izrečene smrtne presude i sa ograničenjima koje apsolutistički način razmišljanja nosi sa sobom, u sebi sadrži sve glavne filozofske perspektive koje je pisac već izrazio u svojim ranijim delima<sup>53</sup> (Hasumani 2002: 92 -114).

Međutim, sama priroda narativa ovde je, u najmanju ruku, dualistička. Pored toga što se može čitati i kao priča za decu, gde je glavni junak neustrašivi dečak koji odlazi u nesvakidašnju avanturu mašte kako bi spasao svog oca i porodicu, ovo delo na drugom nivou čitanja, kao tekst namenjen odraslima, nosi jedan *subverzivni podtekst* (Chandran 2002)<sup>54</sup>. Pre svega, roman govori o važnosti narativa, o efikasnosti (pisane) reči, o tome zašto je fikcija bitna, i zašto priče, ipak i uprkos svemu i svima, mogu biti itekako značajne, odnosno, daje odgovor na pitanje: „*Kakva korist od priča koje nisu čak ni istinite?*“ (Ruždi 1991: 13). Posledično, nameće se pitanje kreativne imaginacije i odnosa realnosti i fikcije, odnosno prirode intertekstualnosti kao večito prisutnog pojma u svakom pripovedačkom postupku.

---

<sup>52</sup> Sen, S. (1995). *Memory, Language, and Society in Salman Rushdie's "Haroun and the Sea of Stories"*. *Contemporary Literature*, Vol. 36, No. 4, University of Wisconsin, 654-675. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1208945> (01.08.2013).

<sup>53</sup> pre svega u romanima *Deca ponoći*, *Sramota* i *Satanski stihovi*

<sup>54</sup> Chandran, M. (2002). *Fabulation as Narrative in Haroun and the Sea of Stories*. *Jouvert*. Raleigh: College of the Humanities and Social Sciences North Carolina State University. Vol 7, Issue 1. Dostupno na: <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v7is1/chand.htm> (13.06.2015).



Dečak Harun Halifa i njegova porodica žive u zemlji Alifbeji, u jednom tužnom gradu, toliko tužnom da su mu „od silne tuge zaboravili čak i ime“ (Ruždi 1991: 9). Međutim, Harun i njegovi roditelji behu srećni i vedri u tom tužnom gradu (sa ogromnim fabrikama gde se proizvodila tuga), sve dok jednoga dana nije *nešto krenulo naopako* (Ruždi 1991: 10). Naime, Harunova majka Soraja Halifa, dok je Harunov otac bio *zadubljen u smišljanje i pričanje priča, te jurio gradom i zemljom pričajući priče* (Ruždi 1991: 10), pobjegla je sa susedom, gospodinom Senguptom, i tako napravila pravu pometnju.

Kao posledica njenog napuštanja porodice, čuveni pričozborac Rašid, njen suprug, Harunov otac, poznat i kao Šah Bla-blah, ili pak kao Okean Smicalica, ostaje bez svojih moći pričanja priča. Kada je sledećeg dana trebalo da kroči na podijum i pomogne političarima za vreme izbora da dobiju glasove naroda svojim čarobnim pričama, desilo se *nešto nezamislivo*: „...jadni pričozborac zaustio je, a masa zaskičala od uzbuđenja, kad je, stojeći razjapljenih usta, Rašid Halifa shvatio da je prazan kao i njegovo srce“ (Ruždi 1991: 18).

Mladi Harun je za ovu nezgodu krivio sebe. Naime, gospodin Sengupta je sve vreme kritikovao Rašida kako mu je glava u oblacima: „’Čemu uopšte sve te priče? Život nije zbirka priča ili prodavnica šala. Svo to ludiranje neće na dobro izaći. *I kakva korist od priča koje nisu čak ni istinite?*’“ (Ruždi 1991: 13, kurziv pridodat). Čuvši to, Harun nikako nije mogao da se otrese ovog pitanja, te je razljućen, pošto ih je majka napustila, direktno postavio to isto pitanje svom ocu: „’Čemu sve to? *Kakva korist od priča koje nisu čak ni istinite?*’“ (Ruždi 1991: 15).

Rašidu je nakon toga ponestalo priča<sup>55</sup>. Ozlojeđen i ljut na samog sebe, Harun je pozeleo da ispravi svoju grešku. Odlučio je da nešto preduzme kako bi ocu vratio izgubljene pripovedačke moći. Baca se u avanturu i pomoću Vodenog Duha i ptice Pupavca

---

<sup>55</sup> Ketrin Kandi ističe kako ovo nije prvi put da Ruždi obrađuje temu *isušivanja izvora imaginacije* (Cundy 1996: 87) pošto se sa ovom temom susrećemo i u *Deci ponoći*, gde Ahmed Sinaj, suočen sa okrutnom realnošću, gubi moć pričanja priča deci pred spavanje.

na čijim leđima je leteo, stiže do okeana mašte, odnosno do Okeana Tokova Priča odakle potiču i gde se nalaze sve priče, kako mu objašnjava njegov vodič Ako-ko, odnosno Vodeni Duh:

Pogledao je u vodu i primetio da je satkana od hiljadu, hiljadu, hiljadu i jedne struje, svake u drugoj boji, koje su se međusobno uplitale i preplitale kao neka tečna tapiserija, od čije je složenosti zastajao dah. Ako-ko mu objasni da su to Tokovi Priče i da svaki šareni struk sadrži po jednu bajku. U raznim delovima Okeana strujale su različite vrste priča, a pošto su tu počivale sve priče ikada ispričane, kao i one koje su bile tek u povoju, Okean Tokova Priča je zapravo predstavljao najveću biblioteku u čitavom Svemiru. Pošto su priče ovde čuvane u tečnom obliku, zadržavale su sposobnost preobražaja, pa su mogle da se preliju u sopstvene osvežene verzije, da se stope sa drugim pričama i da pri tom postanu čak i nove priče. Tako... Okean Tokova Priče predstavlja mnogo više od pukog skladišta beskrajnih naklapanja. On nije umrtvljen, već živi. (Ruždi 1991: 58-59)

Iako mu se ova avantura u potrazi za srećnim krajem u početku činila pomalo neobična, Harun je ipak znao da je „stvarni svet [je] prepun čarolija, pa i čarobne reči mogu lako da postanu stvarnost“ (Ruždi 1991: 40). Granice sveta imaginacije i realnog, empirijskog sveta su tako još jednom i ovde neminovno isprepletene, pa čak i izbrisane.

Harunovo fantastično herojsko putovanje počinje kada on i njegov otac stižu do Davež-jezera na svom putu do Doline K., gde je njegov otac trebalo da priča priče na političkom zboru za vreme izbora. Narod nije verovao političarima, ali su svi verovali u Rašidov *čarobni jezik* i njegovo pripovedanje, jer je za razliku od političara, njegov otac uvek „priznavao da su njegove priče puka izmišljotina, plod njegove vlastite mašte“ (Ruždi 1991: 13-14). Time je neistinitost neistinitih priča postala ne samo korisna i pragmatična, nego i na određeni način, istinita.

Noć su proveli u kući na vodi pod imenom *Hiljadu i Jedna Plus Jedna Noć*. Harun nije mogao da zaspi i tako je sreo Vodenog Duha Ako-koa iz Okeana Tokova Priče, „Snabdevača Vodom-pričalicom iz Velikog Mora Priča“, koji je došao da obustavi usluge Harunovom ocu, pošto mu one više nisu potrebne, smatrao je Ako-ko. Harun je bio

višestruko zbunjen. Pre svega, otkrio je da Veliko More Priča nije *samo priča* njegovog oca, kao i da Vodeni Duhovi *zaista postoje*. Međutim, ražalostio se kada je čuo da se Rašid pokolebao, odustao od pripovedanja.

Harunu se takođe učinio prilično komplikovanim sam proces kreativnosti, slanja poruka putem priča. Kako to priče utiču na ljude, kojim putevima prolaze poruke u komunikaciji, pitao je Harun Vodenog Duha, koji mu odgovori:

„Ustaljenim putem“, sleže ramenima Ako-ko, „pomoću PRE-ZA5ZA-OT5.“

„A šta vam je to?“

„Kao što samo ime kaže“, reče Vodeni Duh sa vragolastim smeškom. „To je Proces PRE-ZA-PET-ljan ZA-OT-PET-ljavanje.“ Kad vide kako je to uzбудilo Haruna, dodade: „U ovom slučaju, radilo se o Zracima Misli. Mi se podešavamo i osluškujemo njegove misli. Napredna tehnologija.“ (Ruždi 1991: 45-46)

Harun im odgovori da i tada, ako mu zavrnu Vodenu-pričalicu, njegov će tata moći pričati priče, da bi na to Vodeni Duh dao komentar u platonovskom maniru: „Svako može da priča priče...Kao, na primer, lažljivci, prevaranti i varalice...“ (Ruždi 1991: 46).

Harun je bio pomalo zbunjen svim ovim dešavanjima i okolnostima u kojima se našao, ali je uz pomoć snage mašte uspeo da pokrene ovu avanturu i krene u željenu akciju spasavanja moći pričanja svoga oca „...tada, uz silni drhtaj i jaki trzaj, ostvarila se Harunova želja“ (Ruždi 1991: 145). Ruždi ističe snagu želje (Harun je *pokrenuo čitav Mesec snagom volje*), kao što na drugom mestu u romanu ističe i snagu zanosa: „Uz dovoljnu veštinu, možete da odlučite da se probudite tamo gde ste dospeli u snovima, da se probudite, takoreći, *u samom snu*“ (Ruždi 1991: 81). Ponovo snovi dobijaju prednost u odnosu na realnost, ili je, pak, granica između realnosti i fikcije, stvarnog i nestvarnog, istine i neistine i dalje *fluidna*:

„...a drugo i drugo, ovo uopšte nije 'stvarni svet', ni ovolicno.“

„ O, je li?“ izbeči mu se Tručka u lice. „U tome i jeste *problem* vas tipova iz Tužnog grada: mislite da neko mesto treba da bude *jadno i do zla boga dosadno*, da biste tek tad poverovali da je stvarno.“ (Ruždi 1991: 94)

[...]

„...A koliko si toga video, je li, Lopužice? Jesi li video Afriku? Nisi? Pa je l' ona stvarno postoji? A podmornice? A? Pa ledena zrnca grada, lopte za bejzbol, pagode? Rudnike zlata? Kengure, vrh Fudžijame, Severni pol? A prošlost, je l' se stvarno desila? Budućnost - hoće li doći? Samo ti veruj svojim očima, pa ćeš da zaglibiš do guše, da se uvališ u gadan sos.“ (Ruždi 1991: 51-52)

U svom kritičkom osvrtu na delo, Ketrin Kandi upoređuje Harunovo putovanje i njegovo prihvatanje *stvarnosti imaginacije* sa sufističkim metodom shvatanja istine, gde se istina otkriva van granica razuma i dogmatski definisanog otkrovenja (Cundy 1996: 88). Sa druge strane, Sabrina Hasumani, pored već pomenutog mišljenja da je u ovom romanu Ruždi objedinio sve svoje glavne ideje do sada izrečene u delima, ističe da *Harun i more priča* u svojoj suštini predstavlja dalje nastojanje pisca da promoviše svet izvan granica binarnih struktura, budući da je, kako tvrdi Hasumanijeva, prema Ruždijevom mišljenju, binarni sistem kulturološki konstrukt koji sprečava slobodno strujanje i mešanje ideja, filozofskih misli i delanja, te tako neminovno vodi ka nasilju (Hassumani 2002: 92-93). Ruždi nastoji da dekonstruiše binarne opozicije kao što su, na primer, Mi/Oni, Sekularno/Religiozno, Istok/Zapad i slično. Zadatak pisca je, kako sam Ruždi često ističe, da podriva takve mitove i jednostranosti, stvarajući svoje verzije stvarnosti, privilegujući heterogeni prostor, pluralnost kako vizija tako i svetova. Čak i kada opisuje Gapove i Čupavale, odnosno govor i tišinu, svetlost i mrak u ovom delu, ni tada ne privileguje jedno ili drugo, već uvek bira spoj svega zajedno, mešanje stvari, kako bi nastalo nešto novo. Stoga je ovo roman koji slavi snagu i moć jezika da uništi realnost koja je veštačka tvorevina, ali ujedno i spasavanje samog pisca putem umetnosti, zaključuje Hasumanijeva (Hassumani 2002: 112).

Povezanost svih priča, starih i novih, stvara dodatni narativni sloj u romanu. Intertekstualnost, jedno od glavnih obeležja postmodernizma, ovde isplivava kao glavno obeležje svakog pripovedanja:

...delići jedne priče vezuju se za ideje iz neke druge, i hopa-cupa, izbačene priče nisu više one stare, već neke sasvim nove bajke. Ništa ne nastaje tek tako, Lopužice, nijedna priča ne pada s neba; nove priče rađaju se iz starih - to ih novi spojevi obnavljaju.

[...]

Sveže priče će i dalje da izvire iz njega i tako će se jednoga dana Okean ponovo pročistiti, a sve priče, pa čak i one najstarije, zvučaće kao nove. (Ruždi 1991: 71, 148)

Salman Ruždi kreativnost i stvaralačku energiju vidi kao magijsku fluidnost intertekstualnosti. I u esejima on o tome slično razmišlja:

...uvek sam zamišljao svet imaginacije ne toliko kao kontinent nego više kao okean. Plutajući zastrašujuće slobodno po tim bezgraničnim morima, autor pokušava da reši, golim rukama, magični zadatak transformacije. Poput lika iz bajke koji slamku mora da pretvori u zlato, pisac mora trikom da utka sve te vode zajedno.. pisac...traži pomoć; i vidi, unutar toka okeana, određena krivudava zadebljanja, poput konopaca, radove prethodnih tkača, čarobnjaka koji su plivali tim vodama pre njega. Da, on sme da koristi ove nadolazeće bujice, može ih zgrabiti i svoj vlastiti rad omotati njima. Sad zna da će uspeti. Zdušno, on počinje.

Jedna od najznačajnijih karakteristika književnih uticaja, ovih korisnih struja saznanja drugih ljudi, jeste da mogu teći ka piscu skoro sa svih strana.

[...]

Koristeći staro, i dodajući tome nešto novo što je naše, stvaramo ono što je novo. U *Satanskim stihovima* pokušao sam da odgovorim na pitanje kako novina dospeva na svet. Uticaj, uticanje starog u novo, je jedan deo odgovora. (Rushdie 2002: 38, 40)

Zapravo, umetnost pripovedanja liči, kao što dečak Harun kaže na *žongliranje*, balansiranje različitim pričama u vazduhu i oni koji su dobri u tome ne ispuste nijednu priču. Rašid Halifa bi nepogrešivo žonglirao mnoštvom priča i od njih pravio *vrtoglavi kovitlac*.

Nove priče, dakle, nastaju novim kombinovanjem, mešanjem starih, već postojećih priča, te samo povezivanjem sa njima, sa pripovedačkom tradicijom, sa izvorom svih priča, može nastati nešto novo. Ovo je još jedan od načina na koji, prema mišljenju Ruždija, *novina dolazi na svet*. Stoga, ako izgubimo kontakt sa svojim počecima, sa korenima, gubimo smisao:

Pogledajte Okean, pogledajte ga samo! To su najstarije priče ikada nastale na svetu, a vidite šta ih je snašlo. Pustili smo ih da propadnu, ostavili ih na cedilu, još davno pre ovog trovanja. Izgubili smo sponu sa svojim počecima, sa korenima, svojim Vrelom i Izvorom. (Ruždi 1991: 122)

Harun, međutim, uspeva da spase Okean Priča od zagađenja, kao što uspeva da povрати pripovedačke moći svom ocu. Za uzvrat dobija srećan kraj, koji je poželeo, ne samo za sebe i svoju porodicu, već i za čitavi tužni grad, iako je on „i u pričama i u životu mnogo ređi nego što većina ljudi zamišlja“ (Ruždi 1991: 172). Tužni grad dobija nazad svoje ime, njegovi, sada srećni, stanovnici su se prisetili da mu je ime: Kahani; što znači- *priča*.

U ovom višeslojnom delu, namenjenom čitaocima raznih uzrasta, Okean Priča predstavlja osnovni tok hibridnosti, kako priča, tako i samog života. Još jednom mešaju se staro i novo, svetlost i tama, ljubav i smrt, snovi i stvarnost. A korist *priča koje nisu čak ni istinite*, pokazuje se ipak višestruko značajnom.

### 6.3. *Luka i Vatra života*

**...The child is father of the man...**

W. Wordsworth, *'My Heart Leaps Up When I Behold'*

...ovo je prvi roman u kojem sam zapravo uspeo da uključim leteći ćilim. To sam želeo da uradim već duže vreme i to je bila prva stvar na koju sam pomislio. Onoga trenutka kada odlučite da ćete imati tepih koji leti kroz vazduh morate odmah da sebi postavite neka realistična pitanja u vezi sa tim. Kako bi to izgledalo da stojite na ćilimu, a da se on podiže? Da li bi bilo teško održati ravnotežu? Da li bi ćilim bio nesavrtljiv ili bi strujanje vazduha pod ćilimom učinilo da ćilim postane savrtljiv? Ako biste leteli jako visoko, zar vam ne bi bilo veoma hladno? Kako da se zagrejete na letećem ćilimu? Mislim da kada počnete da se pitate o ovim praktičnim, ovozemaljskim stvarima, leteći ćilim postaje verodostojan. Postaje nešto što možda postoji... (Rushdie, *Big Think Interview*, November 2010<sup>56</sup>)

Ruždi navodi da je i ovo roman koji je poput *Haruna i mora priča* nastao iz stvarnosti njegovog vlastitog života, jer je ovaj put napisao roman za svog mlađeg sina, Milana, koji je kao i njegov brat pre njega poželeo da mu otac napiše roman. Objavljen 2010. godine, punih dvadeset godina posle *Haruna i mora priča*, roman predstavlja njegov logičan nastavak. Harunov osamnaest godina mlađi brat, dvanaestogodišnji Luka, stasao je za avanturu sličnu onoj u kojoj je njegov brat nekada bio glavni junak.

U oba slučaja, deca su ta koja spasavaju svoje roditelje, ali i više od toga. Naime, dok je Harun u svojoj avanturi spasavao moć pričanja priča svoga oca Rašida, ujedno je spasavao (i uspeo da spasi) pripovedanje od propadanja. Luka sada spasava oca Rašida od manjka inspiracije, od gubljenja entuzijazma u pričanju priča. Kao što sam Ruždi kaže: „U prethodnoj knjizi, pričanje priča je bilo ugroženo; u novoj, pripovedač je taj kome preti

---

<sup>56</sup>Intervju sa Maks Milerom. Dostupno na: <http://bigthink.com/videos/big-think-interview-with-salman-rushdie> (10.06.2015).

opasnost” (Rushdie, interview 2010). Ali, ujedno je to i spasavanje imaginacije, ‘Vatre života’, odnosno priča je ovo o životu i smrti, jer je Rašid sad već star i gubi snagu, te se plaši da neće živeti dovoljno dugo da vidi Luku kako odrasta. To je priča i o nadi i ljubavi, jer je Lukina ljubav prema svom roditelju velika i on hrabro rizikuje da bi mu pomogao. Nadalje, kao i u *Harunu i moru priča*, i u ovom romanu Ruždi pokušava da sruši granicu koja deli dečiju od književnosti za odrasle.

U *Luki i Vatri života* možda više nego u ostalim delima, svet se eksplicitno deli na Stvarni svet i Svet magije. Međutim, ova dva sveta su povezana. Ako se krene korak udesno nailazi se na drugi, magični svet. U centru tog sveta je Vatra života koju Luka treba da ukrade kako bi spasao svog oca. Dakle, nešto iz Sveta magije može pomoći Lukinom ocu u Stvarnom svetu.

Luka nema mnogo vremena, već mora da požuri. Sa njim u avanturu kreću njegovi verni ljubimci, medved po imenu Kuca i pas po imenu Meda, koji, pokazalo se, umeju i da pričaju i pevaju dok borave u Svetu magije. Lukini ljubimci obreli su se kod njega iz cirkusa, pošto je Luka bacio kletvu na njihovog okrutnog gospodara, kapetana Aga, kada je pozeleo da mu životinje otkazu poslušnost i da mu izgori šator. Tako se Lukina kletva ostvarila, a njegov stariji brat Harun mu je potom rekao da je vreme da pređe granicu magijskog sveta, baš kao i on kada je bio u Lukinim godinama. Upravo je Lukin otac Rašid, legendarni pripovedač iz Kahanija, u *svojim mnogobrojnim proslavljenim pričama* (Ruždi 2011: 13), izneo u javnost tajnu o postojanju Sveta magije, tako da su:

...svi u Kahaniju bili sasvim svesni da postoji Svet magije, koji postoji paralelno sa ovim našim, nemagijskim, i da iz tog sveta potiču bela magija, crna magija, snovi, košmari, priče, laži, zmajevi, vile, plavobradi duhovi iz lampe, mehaničke ptice koje čitaju misli, zakopana blaga, muzika, romani, nada, strah, dar večnog života, anđeo smrti, anđeo ljubavi, prekidi, šale, dobre ideje, grozne ideje, srećni završeci - skoro sve što može biti imalo zanimljivo. (Ruždi 2011: 13)



Pored Sveta magije, Luka je živeo u vremenu video igrice, *džepnih kutijica za alternativnu stvarnost* (Ruždi 2011: 16), koje je voleo i rado ih igrao. Njegov otac ga je podržavao u igranju igrice, a majka Soraja je bila *žena zdravog razuma* i odvrćala ga je od toga rekavši da je život teži od video-igrice. Ona je ta, koja kao i u *Harunu i moru priča* daje prizemniji, racionalniji ton magičnim avanturama oca i sinova.

Lukin otac je postajao svakim danom sve sporiji, sve tromiji, da bi jednoga dana utonuo u san i niko nije mogao da ga probudi. Luka je odlučio da mu pomogne, jer iako je njegov otac izgledao srećno u snu, Luka je znao da „svet nije uvek onakav kao što se čini“ (Ruždi 2011: 25). O oba sveta, stvarnom, a posebno magičnom, Luka je naučio iz očevih priča. Stoga, kada je, zajedno sa svojim ljubimcima, prešao nevidljivu granicu koja deli dva sveta i kada je osetio kao da je „...otvoren neki tajni nivo, a oni su prošli kroz prolaz koji im omogućava da ga istraže“ (Ruždi 2011: 27), i tako ušao u Svet magije, Luka nije bio mnogo začuđen. Zapravo, on je verovao u Svet magije - „*Odrastao je slušajući o njemu od oca svakog bogovetnog dana...*“ (Ruždi 2011: 31), ali je verovao u njega kao što se veruje u nešto što *nije stvarno*: „Bilo je stvarno onako kako su stvarne priče dok ih čitaš, ili snovi dok ih sanjaš“ (Ruždi 2011: 31). Kada je shvatio da treba da ukrade Vatru života koja gori na vrhu Planine znanja kako bi spasio oca, rekao je da je to nemoguće, jer je to samo priča, da bi mu na to, anđeo smrti, koji se pojavio u liku njegovog oca i koji je sebe prozvao Nikotata, odgovorio:

„*Samo priča?*“, ponovio je Nikotata, iskreno užasnut. „*Samo priča?* Mora da me sopstvene uši varaju...Ti bi, više od bilo kog drugog dečaka, morao znati da je čovek životinja koja priča priče i da se **u pričama krije** njegov **identitet**, njegov smisao, njegova životna krv. Da li pacovi pričaju priče? Da li bodljikava prasad poseduje sposobnost naracije? Da li slonovi stvaraju fabule? Dobro znaš da nije tako. Samo je čovek obuzet knjigama.“ (Ruždi 2011: 36, masna slova pridodata)

Tako je ono što je nemoguće, postalo istina, a Lukin komšiluk, kada je na horizontu izašlo srebrno sunce, poput odjeka iz *Sramote*, nije bio njegov pravi komšiluk *ili ne sasvim*.

Luka je krenuo ka Planini znanja da ukrade Vatru života, što niko nikada nije uspeo da uradi. Dospeli su prvo do Reke vremena, gde je video raznobojne tokove priča, istoriju kako teče pred njim. Shvatio je da je ovaj Svet magije onaj koji je stvorio njegov otac. Lako je premostio prvu prepreku, a Nikotata ih je vodio dalje. Usput, poput pravila u video igricama, Luka je skupljao bodove koji su značili živote, koji će mu kasnije biti potrebni. Istovremeno, Nikotata je sve više poprimao lik njegovog oca, što je značilo da Rašid kod kuće sve više slabi, te je Luka znao da mora da požuri.

Ploveći Rekom vremena, Luka se pita ko stvara istoriju, ljudi ili, pak, reka „...a ljudi u stvarnom svetu su samo pioni u njenoj neprekidnoj igri. Koji svet je stvarniji? Ko je zapravo glavni?“ (Ruždi 2011: 65). U jednom trenutku, na njegovom puta ka Srcu magije i Vatri života, u pomoć mu je pritekla Neslutana od Ota, tako što je Luku i njegove ljubimce povelala na letećem ćilimu kralja Solomona:

Leteći ćilim je sledio tok Reke vremena. Sa obe strane reke prostirao se Svet magije, a Luka, pripovedačev sin, počeo je da prepoznaje sva mesta koja je tako dobro poznao iz očevih priča... „Voleo bih da se ne žurim toliko“, pomislio je Luka, jer je ovaj svet oduvek smatrao još boljim od sopstvenog, svet koji je čitavog života crtao i slikao... Sada ga je leteći ćilim kralja Solomona nosio velikom brzinom ka krajnjem cilju i, mada je znao da pred njim leže razne opasnosti, obuzelo ga je oduševljenje, jer... **nemoguće je upravo postalo malčice više moguće.** (Ruždi 2011: 96, 97, *masna slova pridodata*)

Ovo bi mogao biti odgovor i na Lukino pitanje koji je svet stvarniji, jer se i sam Luka u jednom trenutku iznenadio „koliko je malo iznenađenja počeo da oseća u Svetu magije“ (Ruždi 2011: 133)... Čak je i letenje kroz vazduh stvaralo razne praktične probleme; Luki je, dok su leteli na njemu, bilo hladno, bilo mu je i muka od ljuljanja, talasanja ćilima. Time je i ćilim postao malo više stvaran, a Svet magije nešto što je sasvim realno i prirodno.

Neslutana od Ota pomogla je Luki da preskoči nekoliko nivoa, da bi na kraju savladao i Velikog Gospodara Plamena, čuvara kapije Srca magije, koji je zapravo Kapetan

Ag iz cirkusa, za kojeg pas Meda kaže: „Bio je lažnjak u Stvarnom svetu, a lažnjak je i ovde.“ Ovo je još jedna potvrda stvarnosti Sveta magije, kao i povezanosti ova dva sveta.

Luka sada treba da probije sve odbrane Sveta magije i stigne do Srca vremena. Opet se realnost meša sa magijom, jer Luka iznova sebi postavlja neka praktična i sasvim 'realistična' pitanja, da bi zaključio da nema velikih šansi da ukrade Vatru života, jer „on je ipak samo dečak, a posao koji je uzeo na sebe prevazilazi njegove sposobnosti“ (Ruždi 2011: 98-99). Razuverila ga je, međutim, Neslutana od Ota, koja je zapravo veoma ličila na Lukinu majku, rekavši mu sledeće: „Nisi bespomoćan. Imaj malo vere u leteći ćilim kralja Solomona Mudrog“ (Ruždi 2011: 99). Tako da ono „...što je nemoguće mora biti istina...“ (Ruždi 2011: 37). Iako, Soraja od Ota žali što magija, pod uticajem savremene tehnologije, polako *nestaje iz svemira*:

„Više nismo potrebni, ili barem vi svi tako mislite, sad kad imate svoju *visoku rezoluciju* i mala očekivanja. Jednog lepog dana ćete se probuditi, a nas više neće biti, i onda ćete videti kako izgleda živeti bez ikakvog pojma o *magiji*...“ (Ruždi 2011: 130)

Luka je bio spreman da se bori protiv svih bogova i čudovišta iz Srca magije kako bi spasao život svom ocu. Nije želeo da se preda, bio je odlučan, a na to su ga pripremile očeve priče o sličnim mladim junacima koji prevazilaze prepreke, kao i primer brata Haruna i njegove avanture. Pripovedanje je još jedna spona između stvarnog i magijskog sveta.

Luka treba da se popne na Planinu znanja i uzme Vatru života, ali da bi se popeo na planinu mora da zna ko je, slično Lepršavom Orlu iz *Grimusa* koji se penjao na planinu Kaf u potrazi za samim sobom. Pošto je ukrao Vatru života, Luka je morao da preskoči nazad u Stvarni svet i požuri kući da uspe vatru ocu u usta. Bekstvo natrag nije bilo lako, ali opet je imao pomoć čarobnog ćilima. Kada je stigao kući „...za trenutak je osetio čudnu vrtoglavicu...“ (Ruždi 2011: 205) i shvatio je da je izašao iz Sveta magije: „Dakle, sve ovo se nije ni desilo, osim, naravno, što jeste“ (Ruždi 2011: 205). Kada se Rašid oporavio

zahvaljujući Luki, reče mu da je usnio kako je Luka pošao u avanturu u Svet magije. Sada se i svet snova meša sa ova dva sveta.

Na kraju je magijski deo završen, a Stvarni je svet ponovo bio stvaran, „... uz večeru na kojoj se služila *supa sreće, uzbuđenje u sosu od karija i sladoled velikog olakšanja* [...] *a to je više nego dosta*“ (Ruždi 2011: 211, 212). Međutim, Stvarni svet i Svet magije, barem u kući Halifinih, biće uvek povezani, neodvojivi jedan od drugog i podjednako značajni.

#### 6.4. Ostali romani

##### *Grimus*

Upravo u svom prvom romanu napisanom 1975. godine<sup>57</sup>, Salman Ruždi postavlja osnovno pitanje egzistencijalizma i ontološko pitanje postmodernizma, a to je *ko sam ja u svetu*, i kakav je *svet (stvarnosti) koji nastanjujemo*. Pišući o ovom romanu kritičari najviše ističu njegovu hibridnost, sinkretičnost njegovih žanrova<sup>58</sup> i naglašavaju da su teme i motivi, poput prirode takve hibridnosti, identiteta, egzila, metamorfoze i Ruždijeve jedinstvene pesničke imaginacije, koje će pisac razvijati u svojim kasnijim delima, ovde tek u povoju<sup>59</sup>. Pre svega ova konstatacija se odnosi na prirodu same realnosti i različite načine na koji se ona prikazuje, odnosno na pitanje perspektive posmatranja. Naime, iako je roman pisan u stilu naučne fantastike, sa mitološkim i realističnim prožimanjima, kao i elementima

---

<sup>57</sup> Roman je napisan za potrebe takmičenja za najbolji novi roman u žanru naučne fantastike izdavačke kuće Viktor Golanc.

<sup>58</sup> Kritičari ga prvenstveno posmatraju kao roman ideja i naučno- fantastični roman.

<sup>59</sup> Smatra se da se roman razlikuje od ostalih Ruždijevih dela pošto se oslanja na žanr naučne fantastike, te se ocenjuje na osnovu uspeha romana koji slede i njihovih stilova i žanrova.

*Bildungs* romana, folkloru, bajke i alegorije, razumevanje njegove poetike nije dovedeno u pitanje. Teme poput izgnanstva i ponovnog pronalaženja sebe, društvene migracije i integracije, uklapanja u novu kulturu putem konformizma, centralne su (i) u ovom delu. Mešanjem realističnog i fantastičnog sveta, kao i sadašnjosti i prošlosti, Ruždi gradi svoje *fiktivne domovine*. Podriva koncept čiste kulture odnosno čistog porekla, a putem fantazije umanjuje autoritet istorije, kao što to čini u većini svojih potonjih romana, a pre svega već u sledećem delu, *Deci ponoći*. Međutim, već u ovom romanu kao i u romanima koji nastaju posle njega, fantazija se, kao stanje konfuzije i otuđenja ne suprotstavlja stvarnosti, već je, naprotiv, odražava. Tim putem dolazimo do saznanja da *istina nikada nije apsolutna, da stvarnosti ima više nego samo jedne, da je istorija raznovrsna, a kultura uvek hibridna* (Ali 2011: 15).<sup>60</sup>

Soren Frenk, sa druge strane, navodi dve osnovne slabosti dela, a to su da mu nedostaje organska celina koja bi okupila sve pomenute heterogene elemente romana, tako da ovaj kritičar ističe da roman nema uporište u konkretnoj, prepoznatljivoj realnosti, što ga čini i suviše apstraktnim (Frank 2011: 21). Ruždi će, međutim, kao što je već iskazano, u većini svojih kasnijih dela koliko god ona bila 'magična i fantastična' uporište imati u konkretnoj, opipljivoj i opšte poznatoj stvarnosti.

Glavni lik u romanu je Lepršavi Orao, koji se pita da li je svet upravo onakav kakav izgleda da jeste, budući da je ulazio u *iluziju sadašnjosti*, te da li je svet u kojem je do sada živeo stvaran ili je to svet u kojem se sada našao. Vergilije Džouns, njegov vodič na neobičnom putovanju na koji Lepršavi Orao mora da krene, objašnjava mu da postoji više različitih svetova i konstrukcija realnosti koje mogu da se menjaju drugačijim instrumentima percepcije. Percepcija nikada nije jedinstvena, a stvarnost, čije su vizije pluralističke, relativna je. Tako je Lepršavi Orao, objašnjava Vergilije, upao u drugačiji istorijski kontinuitet, a svet iz kojeg je došao o Telećem ostrvu na kojem se obreo, ne zna ništa. Međutim, Teleća planina i grad K, Orlu izgledaju tuđi i nepoznati, a opet slični

---

<sup>60</sup> Ali Ben Ali, A. (2011). *Salman Rushdie's Grimus as an Alternative History*. *The Criterion: An International Journal in English*, Vol II, Issue II, 10-21. Dostupno na: <http://www.the-criterion.com/V2/n2/June2011.pdf> (13.06.2015).

kontinentima koje je posetio. Da li je to stvarnost ili samo iščašenost i neuroza koju donosi izgnanstvo? Da li je sadašnjost tu i sada ili je ona samo *sutrašnja prošlost*?

Roman se, stoga, može posmatrati na nekoliko različitih nivoa. Soren Frenk dalje interpretira roman kroz Bahtinovo objašnjenje *menipeje*<sup>61</sup> kao roman ideja i filozofskih spekulacija, a ne konkretnih događanja, tako da ideje postaju bitnije nego sam junak. Fantastično se koristi bez ograničenja i nema uporište u stvarnosti, već se o svetu razmišlja na veoma širokoj osnovi, na visokom stepenu apstrakcije: „Izmišljeni univerzum, fantastična događanja i fiktivni likovi, svi oni služe višoj svrsi... kao sredstva testiranja filozofskih ideja“ (Frank 2011: 28). Osim apstraktnog, odnosno izmišljenog univerzuma, multidimenzionalnosti, putovanja kroz vreme, roman inkorporira i druge elemente bahtinovskog diskursa: labavu sadržinu, simboličko-alegorijske, mistično-religiozne (večni život), kao i elemente grubog naturalizma (burdelj). Grad K, čiji su stanovnici izgnanici iz drugih dimenzija, predstavlja društvenu utopiju, kao još jedan element strukture menipejske satire. Stanovnici ovog grada su besmrtni, ali besmrtnost je ovde krajnje problematična, ispostavlja se da je ona *prokletstvo, a ne blagoslov* (Johansen in Gurnah 2007: 81). Naposljetku, poslednja scena dezintegracije ostrva odgovara Bahtinovom konceptu karnevala, koji slavi pomeranje, promenu, proces zamene, smrti i obnavljanja, gde novo zamenjuje ono staro, gde se odigrava „dehijerarhizacija sveta“.<sup>62</sup>

Još jedan nivo čitanja romana, smatra Frenk, jeste alegorijski, odnosno metanarativni, gde se u samom romanu postavlja pitanje na koji način roman može da funkcioniše i kakav je status fikcije i stvarnosti. Imaginacija je oruđe pisca kojim on istražuje široki spektar ljudskih mogućnosti stvarajući nove svetove, to su „fikcije u kojima čovek može da živi“ (Ruždi 2004: 103). Ispreplićući različite fiktivne nivoe, ne može se odrediti istina kao jedna i jedina. Poput mnoštva mogućih svetova, mnoštvo je i istina. U toj polifoniji perspektiva, ne nudi se jedan ključni odgovor na bilo koja od filozofskih,

---

<sup>61</sup> videti str. 51

<sup>62</sup> eng. *de-hierarchisation of the world*

egzistencijalnih i metanarativnih pitanja koja se nameću u delu, kao što će i inače to biti slučaj sa većinom Ruždijevih kasnijih dela. Stoga lik u romanu kaže:

Priče treba da budu kao i život, pomalo iskrzane na rubovima, pune nezavršenih stvari i života kojima vlada slučaj pre nego neki veliki plan. Najveći deo života nema nikakvog smisla - tako da je sigurno iskrivljavanje života ako se pričaju priče u kojima svaki element ima smisla. A kada priča iskrivljuje život, onda je to zločin, jer može da iskrivi stavove o životu. (Ruždi 2004: 197)

Drugi kritičar, Ib Johansen (Ib Johansen), pak, posmatra delo kroz prizmu Kembelove klasične studije *Heroj sa hiljadu lica (The Hero with a Thousand Faces)*<sup>63</sup>, odnosno kroz strukturu *monomita*, gde arhetipski heroj, u ovom slučaju Lepršavi Orao, prolazi kroz tri faze na svom putu transformacije. To je prvo faza odlaska, zatim faza inicijacije, a treći stadijum označava povratak ili, kao što je slučaj sa Lepršavim Orlom, odbijanje povratka, pošto on ostaje na ostrvu na koje je došao u potrazi za Grimusom, odnosno Kamenom ružom koju je morao da uništi. Stoga njegovo putovanje završava potpunim poništenjem svetog centra (Johansen in Gurnah 2007: 79).

Posmatran iz ovako definisanih perspektiva, može se zaključiti da ovom romanu-prvencu nedostaje opipljiviji okvir realnosti u koji bi mogao biti smešten a koji Ruždi u romanima koji slede, neizostavno postavlja. Međutim, upravo ove teme paralelnih svetova, višedimenzionalnosti, migracije koja potencira svest o upitnosti stvarnosti i dezorijentisanosti migranata, te njihovoj borbi za opstanak, činiće okosnicu celokupnog kasnijeg opusa Salmana Ruždija. Njih će on samo još više produbljivati i razvijati, te će one u nekim od potonjih romana doživeti vrhunac piščevoeg idejnog izraza.

---

<sup>63</sup>Campbell, J. (1973). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

## *Sramota*

*Jednom davno behu dve porodice...*

Ruždi, *Sramota*

Implicitnu stvarnost ovog romana čini okosnica političkog života Pakistana sedamdesetih godina prošlog veka, budući da su likovi u romanu alegorijski i predstavljaju predsednika Pakistana generala Mohameda Ziju ul Haka, koji je sa vlasti zbacio Zulfikara Ali Butoa i koji je nakon toga uveo vojnu i religijsku diktaturu u državi.

Narator, koji u ovom romanu poprima ulogu *Ruždi persone*, i koji neprestano (ponajviše ironično, čak i sarkastično) komentariše sam roman i događaje u njemu, ističe sledeće:

Zemlja u ovoj priči nije Pakistan, ili barem ne sasvim. Postoje dve zemlje, stvarna i imaginarna, koje zauzimaju isti prostor, ili bezmalo isti prostor. Moja priča, moja imaginarna zemlja postoji, kao što postojim ja, pod **izvesnim uglom u odnosu na stvarnost**. Ovo izmeštanje smatram nužnim; ali njegovu valjanost, naravno, otvorenom za raspravu. Moje je mišljenje da ne pišem samo o Pakistanu. (Ruždi 2002: 32, masna slova pridodata)

Tako su u romanu stvorene *paralelne stvarnosti*, gde na jednom, fiktivnom nivou egzistira država slična Pakistanu, ali koja ni u jednom trenutku, zapravo, ne ostavlja sumnju da nije reč o njenom stvarno postojećem pandanu. Upravo je to ono što i Ketrin Kandi u svojoj studiji tvrdi da: „...fiktionalna nacija i njena diktatorska oligarhija prekrivaju, ali nikada ne zatamnjuju njihovog 'činjeničnog' ekvivalenta“ (Cundy 1996: 45). Međutim, iako Ruždi ovde slabo prikriva činjenicu da je reč o Pakistanu koji postoji kao takav, ipak naglašava da je ovo priča koliko o Pakistanu, toliko i o jednoj fiktivnoj zemlji (*zemlji iz bajke*) koju je nazvao Pekavistan, odnosno, još šire, priča o tiraniji i represiji u svetu. Sa druge strane, sam



Pakistan je država „...toliko neverovatna da gotovo nije mogla da postoji“ (Ruždi 2002: 74).

Paralelne realnosti su, u ovom romanu zapravo višestruke, budući da, pored 'stvarnog' Pakistana i 'fiktivnog' Pekavistana, postoji još jedan svet, a to je upravo specifičan, stvarno-nestvarni svet samog naratora. Narativni glas u romanu poprima ulogu *persone stvarnog Ruždija*, koji se povremeno ubacuje digresijama metanarativne i lične prirode. Tako narator/Ruždi kaže kako je, poput doktora Adama Aziza iz *Dece ponoći* koji je svoju buduću suprugu upoznao deo po deo kroz probušeni čaršav, upoznao Pakistan deo po deo, jer nikada u njemu nije živio duže od šest meseci u jednom navratu. Još jednom je iskustvo *postkolonijalnog subjekta* neminovno izdvojeno, nepotpuno: „Mislim da ono što sada ispovedam, ma koliko želeo da pišem o onome preko, znači da sam prisiljen da taj svet odražavam u fragmentima razbijenog ogledala... Moram da se pomirim s neminovnošću parčića koji nedostaju“ (Ruždi 2002: 84). Nadalje, narator relativizuje same pojmove stvarnosti i fikcije. On špekuliše o prirodi ovog romana, kada sa ironijom i sarkazmom konstatuje da delo koje piše nije realistički roman, i kada upravo negiranjem i nabranjem zabranjenih stvari o kojima navodno ne bi smeo da piše, postiže suprotan efekat:

Kad bi ovo bio realistički roman o Pakistanu... Ali recimo da je reč o realističkom romanu! Pomislite samo šta bih još morao da strpam u njega. Na primer, posao vezan za ilegalno instaliranje, od strane najbogatijih stanovnika, tajnih podzemnih pumpi koje kradu vodu iz komšijskih cevi...

Koliko bi građe iz stvarnog života moralo da postane obavezno!...Dakle, da sam do sada pisao knjigu takvog karaktera ništa mi ne bi pomoglo da se branim time da pišem uopšteno, ne samo o Pakistanu. Knjiga bi svakako bila zabranjena, bačena u đubre, spaljena. Toliki napor ni za šta! Realizam može piscu da dođe glave.

Na sreću, ja samo pišem nekakvu savremenu bajku, tako da je sve u redu; niko ne mora da se uzbuđuje ili da bilo šta iz moje priče uzima previše ozbiljno. Ne mora ni da posegne za drastičnim potezima.

Kakvo olakšanje! (Ruždi 2002: 84-87)

Spojem fantastičnih i realističnih, ponekad naturalističkih elemenata, Ruždi efektno prikazuje svu težinu i kobne posledice represije autoritarne države koja neumitno dovodi do nasilja. Ovo je, takođe, još jedna potvrda kako je magijski realizam najadekvatniji modus za opisivanje postkolonijalnih, nedovršenih, poluformiranih društava, u kojima se neke stvari čine toliko nemogućim da ih jedino možemo prihvatiti ako su postavljene u okvire fantastičnog.

’Periferni heroj’ romana, Omar Hajam Šakil, rođen je u pograničnom gradu K., od tri majke, sestre Šakil, u domu pod nazivom „Nišapur“. Nišapur je poput dvorca iz starine, koji stoji na osami, van prostora i vremena. On lebdi između stvarnog i nestvarnog, između sna i jave. Kao i pogranični prostor na kojem se nalazi, palata Nišapur je granica između sveta snova i stvarnosti, *treći svet koji nije bio ni materijalan ni duhovan, nego neka vrsta koncentrisane trošnosti* (Ruždi 2002: 33)... Omar Hajam je proveo prvih dvanaest godina svog života zatočen unutar zidina tog fantomskog zdanja „u neopipljivoj realnosti snova“ (Ruždi 2002: 23), uronjen u ništavilo i sa osećanjem da je potpuno beznačajan, da je stvorenje s kraja. U klaustrofobiji *odbačenih ideja i zaboravljenih snova* (Ruždi 2002: 34) Nišapura i triju majki, često je doživljavao vrtoglavice i noćne more koje su pojačavale njegovo osećanje inverzije, „sveta koji je okrenut naopačke“ (Ruždi 2002: 22). U tom „stravično neodređenom graničnom kosmosu, u krivinama prostora i vremena“ (Ruždi 2002: 34), on će izrasti u čoveka sa margine, skrajnutog, zaluđenog, besanog (nije spavao zbog košmara i vrtoglavice) debeljka koji nije osećao sramotu. Kasnije, na samom kraju, atmosferu nerealnog koja je sve vreme lebdela oko Nišapura, pojačaće i činjenica da su sestre Šakil, osvetivši se za smrt mlađeg sina, neobjašnjivo nestale i niko ih nikada više nije video: „One jesu napustile svoju kuću, ali su poštovale zavet da će se povući, pretvarajući se možda u prah, pod sunčevim zracima, ili su im narasla krila pa su odletele u Nemoguće planine na zapadu. Žene kalibra sestara Šakil nikada ne urade manje od onoga što nameravaju“ (Ruždi 2002: 366-367).

Ruždi, odnosno narator u romanu kaže: „Ovo je roman o Sufiji Zinobiji, starijoj ćerci generala Raze Hajdera i njegove žene Bilkis... Ili bi možda bilo preciznije, mada i

neshvatljivije, da je Sufija Zinobija o ovom romanu “ (Ruždi 2002: 71). Sufija Zinobija je otelotvorenje sramote: sopstvene sramote, sramote svoje porodice, nacije, pa i celog sveta. Ona doživljava mitski, nadrealni, nadljudski preobražaj iz *lepotice u zver*: „Zver u lepotici. Suprotstavljeni elementi bajke spojeni u jednom jedinom liku...” (Ruždi 2002: 177). Svojim zverstvima, okrutnim ubistvima, ona prelazi u mit o belom panteru u divljini koja lovi ljude i životinje. U Sufiji Zinobiji spajaju se elementi realnog i nestvarnog. Ona je slaboumna ćerka generala Hajdera i Omarova žena, njihova žrtva koja se pobunila protiv nasilja, ali ujedno je i Zver u koju se pretvorila radi nasilja i sramote veće od njenog. Granica između kategorija gubi se u njoj. Njen suprug, Omar Hajam, razmišlja kako ju je Zver u njoj zauvek promenila, ali ipak: „’Trebalo bi da prestanem da je zovem po imenu’, pomisli on; ali shvati da je to nemoguće. *Hajderova ćerka. Moja žena. Sufija Zinobija Šakil*“ (Ruždi 2002: 329). Sa druge strane, koliko je moguće njeno postojanje kao Zveri? - *I bilo je i nije bilo tako*:

Ona nije napala palatu. Nije uhvaćena niti je ubijena, niti je viđena u tom delu zemlje. Kao da je njena glad bila zadovoljena; ili kao da nije nikada ni postojala osim kao glasina, himera, kolektivna maštarija ugnjetenog naroda, san nastao iz njegovog gneva; ili čak, kao da je osetila promenu u poretku sveta, ona se povukla i bila je spremna da još malo pričeka...da dođe njeno vreme. (Ruždi 2002: 340)

Stvarnost i fantazija mešaju se i u umu Sufijinog oca, generala Raze Hajdera, kada ga za vreme njegove autokratne vladavine, u danima opadanja njegove predsedničke moći, opsedaju đavoli (glas ubijenog Iskandera Harape) i anđeli (duh njegovog mrtvog savetnika Molane Dejvuda), koji mu šapuću na uvo: „...reči su kapale na njegove bubnjiće kao u kineskoj torturi, čak i u snu [...] Bog na desnom, đavo na levom ramenu; bila je to nevidljiva istina predsednikovanja Raze Junačine, ta dva suprotna solilokvija unutar njegove lobanje, godinama...” (Ruždi 2002: 308, 309).

Nadalje, i u ovom romanu umetnost je spona stvarnog i magičnog. Rani Harapa, žena prethodnog predsednika i uspešnog političara, Iskandera Harape, veze magiju u

šalove. Poput slikarke Aurore da Game iz romana *Mavrov poslednji uzdah*, koja na slikarskom platnu stvara cele svetove, Rani u svojim osamnaest vunelih šalova obelodanjuje pravo lice vladavine i ličnosti svoga supruga. Osamnaest šalova nastajalih godinama, pričaju priču o Iskanderovom neverstvu, političkim malverzacijama, nasilju... Nazvala ih je „Besramnost Iskandera Velikog“: „Epitaf od vune. Osamnaest šalova uspomena...“ (Ruždi 2002: 247). Još jednom umetnost uspeva da izrazi neizrecivo, a ceo roman u formi jedne prilično krvave bajke, svu težinu i okrutnost represivne (ne)stvarnosti.

### ***Satanski stihovi***

Dve priče odvijaju se paralelno u ovom romanu, to jest, priča u priči, gde je okvir druge priče zapravo ono što se odigrava u snovima i halucinacijama jednog od dva glavna lika. Osnovna nit priče je savremena stvarnost koja se dešava uglavnom u Tačerovskoj Engleskoj<sup>64</sup>, u Londonu osamdesetih godina dvadesetog veka, gde pratimo sudbinu dvojice kompleksnih junaka; dok je druga priča san jednog od njih, san koji sve više, kako lik gubi razum, postaje noćna mora i koji na kraju procuri u stvarnost. U snovima je vreme prošlo - sedmi vek nove ere, ali i sadašnje - dvadeseti vek. Stoga je preplitanje fantazije i stvarnosti, ponekad u tolikoj meri da se gubi granica između kategorija, odlika ovog romana. Nadalje, 'stvarnost' kako je opisana u delu, puna je fantastičnih i magičnih elemenata, dok Džibrilovi snovi sadrže određene istorijske činjenice, ali njegovi snovi takođe ulaze i u stvarnost, prepliću se sa njegovim životom dok je budan. Time se fluidnost između stvarnog i nestvarnog još više potencira, čineći da se tematska hibridnost i mešanje prenose na strukturu samog dela: „...*bilo je tako i nije tako bilo... desilo se i nikad se desilo nije...*“ (Ruždi 1991: 45), odnosno ono u šta verujemo ne zavisi samo od onoga što je vidljivo, nego i od onoga u šta smo spremni na pogledamo u oči (Ruždi 1991: 292), kao uostalom,

---

<sup>64</sup> U romanu su prisutne aluzije na imigrantsku politiku tadašnje premijerke.

iako u manjem obimu, u većini Ruždijevih romana. Stvaraju se paralelni univerzumi protkani jedni drugima, a ponekad i više verzija iste stvarnosti koje ne mogu da se pomire. Obilje raznovrsnih realnosti i snova, mešanja, tumbanja, (ironično) naglavačke postavljenih stvari i vrednosti, sa misterioznim naratorom koji je uglavnom podrivački naklonjen, više satanski nego anđeoski, može se reći da je ovaj roman pravi primer polifonijskog, višeglasnog bahtinovskog romana.

Džibrila Farištu i Saladina Čamču, Indijce na letu iz Bombaja za Englesku, odnosno London, zatičemo kako zaista *padaju s neba*, prevrćući se u vazduhu, budući da je njihov avion eksplodirao kao posledica terorističkog napada. Ujedno je to i onaj let o kojem Ruždi govori u *Sramoti*, let kao *antimit pripadanja* (Ruždi 2002: 106), let (i)migranata, koji zbog svoje neukorenjenosti, tragaju za slobodom, ali i za stabilnošću. Međutim, „da bi se ponovo rodio, najpre umreti moraš“ (Ruždi 1991: 465). 'Stvarnost' ovog romana je takva da obojica prežive ovaj neobičan let i pad sa velike visine (oni su jedini preživeli iz te katastrofe), i da se nađu na engleskoj plaži prekrivenoj snegom. I već na samom početku, narator postavlja dilemu koji je od njih dvojice čudotvorac te su čudom uspeali da se spasu, da li je to anđeoska ili đavolja rabota? Spasli se oni jesu, ponovo su se rodili, kako kaže Džibril Saladinu, ali odmah nakon toga počinje njihova, u početku fizička transformacija, gde se već iznova prepliće stvarnost sa magijom. Naime, Džibril Farišta<sup>65</sup> zadobija anđeoske karakteristike, odnosno oreol iznad glave, dok se Saladin postepeno pretvara u (đavola) jarca, dobija rogove, a posle i kopita i rep, kao i loš zadah. Opet se (satanski ili ne?) narator ubacuje (ironičnim) komentarima koji nas vraćaju u 'stvarnost' realnosti: „A šta su oni i očekivali? Pasti onako s neba i zamišljati da će sve proći bez ikakvih posledica, bez nekih uzgrednih pojava?... Nije to velika cena za preživljenje, za novo rođenje, za *postati nov*, i to u njihovim godinama“ (Ruždi 1991: 155, 156).

Obrevši se na privatnoj plaži Roze Dajamond, bili su prilično zbunjeni, ali starica ih je primila u kuću. Ponovo kreće mešanje stvarnosti sa fantazijom. Ostavši sam sa Rozom, pošto su policajci priveli Saladina kao ilegalnog imigranta, iako on poseduje englesko

---

<sup>65</sup> Farišta znači 'anđeo' na hindu jeziku.

državljanstvo i njen je ugledni građanin, i ne pomogavši Saladinu da se spase privođenja, Džibril kao da je već sad u nekom ili nečijem (Rozinom, ispostavlja se) snu. Ne može to da kontroliše, „...on je osećao kako se njene priče obmotavaju oko njega kao paukova mreža, koja ga je držala u tom izgubljenom svetu...” (Ruždi 1991: 171). Roza se prisećala davnih dana koje je provela u Argentini i afere sa određenim Martinom de la Kruzom. Džibril je postao Martin de la Kruz: „Roza Dajamond, u svojoj osamdeset-devet-godina-staroj slabosti, bila je počela da sanja svoju priču nad pričama, koju je u sebi čuvala više od pola veka, i sad je Džibril jahao na konju iza njenog auta marke 'hispano-suiza', u kojem se ona vozila od estancije do estancije...” (Ruždi 1991: 177). Roza je posle u delirijumu, bacajući se po krevetu, ispitivala sebe, nije bila sigurna koja verzija njene davne priče je istinita; da li je bilo afere ili ne, „da-li-jeste da-li-nije pristala“ (Ruždi 1991: 178), dok je Džibril počinjao da se raspamećuje, osećao se tupo i bespomoćno. Snovi već sad počinju da preuzimaju kontrolu nad njegovom ličnošću. Roza umire, a Džibril kreće za London u potrazi za Alelujom Koun, ženom zbog koje je i doputovao iz Indije. Roza Dajamond i njena davna argentinska priča je prvi primer gde dve verzije (ne)stvarnosti ostaju nepomirene i nedorečene.

Za to vreme policija brutalno postupa sa Saladinom, ponižava ga i ismeva, a on sve više poprima izgled jarca a i glas mu mutira u jareće meketanje. Na kraju se pretvorio u „...najdlakavije stvorenje koje ste ikad videli, sa gnjatovima i kopitima džinovskog jarca, ljudskim torzom ispod jarećih dlaka, ljudskim rukama i rogatom, mada ljudskom, glavom... i sa bradom koja je počela da mu raste“ (Ruždi 1991: 219). Ova metamorfoza u *natprirodnog vraga*, zbunjivala ga je, mada su se svi oko njega ponašali kao da je to nešto sasvim normalno. Ostvaljaju ga, naposletku, u jednoj neobičnoj bolničkoj ustanovi, u sanatorijumu, gde su svi pacijenti imigranti koji su se pretvorili u kreature sa izgledom životinja ili poluživotinja. Ovde je sugestija brutalne, nemilosrdne i naturalističke stvarnosti i rasnih predrasuda toliko jaka da zadobija magično-fantastične moći i pretvara iseljenike i bukvalno u životinjska obličja:

Ispred njega je stajala neka figura, tako nemoguća, da je Čamča želeo da zarije lice u čaršave; ali to ipak nije mogao, jer, da li je to bio samo njegov san...? 'Tačno', reče taj stvor. 'Vidiš, java, i ti tu nisi sam.'  
Taj je imao pravo ljudsko telo, ali glavu - besnog tigra, sa tri reda zuba...  
'Ima ovde jedna žena, tamo preko', reče to, 'koja je sad uglavnom azijska bizonka. Tu su i biznismeni iz Nigerije kojima su izrasli snažni repovi. Tu je i grupa turista iz Senegala koji su samo prelazili iz jednog aviona u drugi, kad su ih pretvorili u ljigave zmije. (Ruždi 1991: 194, 195)

Kreature uspevaju da organizuju bekstvo iz bolnice i Čamča se uputio ka kući svoje žene Engleskinje, ali i dalje u liku jarca. Tek nakon određenog vremena i paradoksalno, snagom svoje ljubomore i svog besa protiv Džibrila koji nije želeo da mu pomogne, Saladin Čamča će postepeno gubiti svojstva životinje i vratiće se u ljudsko obličje, „humanizovan - kako drugačije zaključiti? - strašnom koncentracijom svoje mržnje“ (Ruždi 1991: 340).

Džibril Farišta bori se sa svojim likom anđela, svojim snovima i postepenom eskalacijom šizofrenije. On je izgubio veru u Boga, ali mu ni ljudska ljubav neće pomoći. Snovi mu postaju sve teži, mučniji, u njima se gubi i on žudi za snom *bez snova*: „Jao, ti snovi prokleti... Boreći se protiv sna, on silom drži oči otvorene i ne trepće sve dok mu onaj vizuelni purpur ne izbledi iz rožnjača pa ga začori, ali on je samo jedno ljudsko biće obično, te konačno ipak padne u onu zečju rupu i opet se nađe tamo, u Zemlji Čuda...“ (Ruždi 1991: 144). I snovi iznova počinju, priča se odmotava.

Nepovratan gubitak vere Džibrila konstantno navodi na san o takozvanoj Džahiliji<sup>66</sup>, čarobnom gradu iz sedmog veka, sagrađenom od peska i o biznismenu iz tog grada koji je postao prorok nove vere, **vere nalik islamu**<sup>67</sup>, takozvanom Mahaundu<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Džahilija je metafora za Meku.

<sup>67</sup> O problematici i složenosti islamske religije i Proroka videti više u: Armstrong, K. (2007). *Muhammad, Prophet for Our Time*. Hammersmith/ London: Harper Perennial; Lewis, B. (2002). *What Went Wrong? The Clash Between Islam and Modernity in the Middle East*. Harper Perennial, Oxford University Press; Said, E. (2004). *The Clash of Ignorance*. In: *Essential Readings in World Politics* (K. A. Mings and J. L. Snyder, eds.). New York, London: W. W. Norton & Company; Simić, S. (2011). *Multikulturalnost islama. Diskursi*, godina I/ broj 1, CEIR, Predstavništvo Centra za empirijska istraživanja religije u Bosni i Hercegovini, Sarajevo, 153-168.

<sup>68</sup> Mahaund je zapravo prorok Muhamed.

Džibril je ponekad samo nemi posmatrač događaja, ali i učestvuje u njima u ulozi anđela Gavrila, koji Mahaundu prenosi poruke otkrovenja od Boga. Sanjalica Džibril je, dakle, ponekad kamera, a ponekad - gledalac, a *Džahilija je njegovo bioskopsko platno* (Ruždi 1991: 128). Tada on posmatra tuče, neverstva, moralne krize u Džahiliji, ali onda odjednom, on postaje aktivan učesnik u priči, „...pošto se san pomera, pošto san uvek menja svoj oblik, on, Džibril, nije više običan gledalac već glavni glumac, *star*“ (Ruždi 1991: 129). Džibrila je strah od samog sebe, od te svoje nove ličnosti koju mu stvara san (odnosno bolest), gde on mora da bude posrednik Mahaundovog otkrovenja... Na kraju se i u samom snu prepliću 'stvarnosti snova', te je nemoguće odrediti ko sanja, a ko je u snu:

Ali kad se odmori, on ulazi u drukčiju vrstu sna, neku vrstu *ne-sna*, u stanje koje on naziva svojim *slušanjem*, pri čemu oseća bol u utrobi, neko čupanje, kao nešto što pokušava da se rodi, i sad Džibril, koji je lebdeo-gore-i-gledao-dole, u sebi oseća neku pometnju, *ko sam ja*, i u tim trenucima počinje da se čini da je arhanđeo zapravo *u samom Proroku*, *Ja sam mu to čupanje u utrobi, ja sam taj anđeo što se istiskuje kroz spavačev pupak*, i ja se pojavljujem, ja, Džibril Farišta, dok moje drugo *ja*, Mahaund, leži i *sluša*, u zanosu svom; *ja sam vezan za njega, pupkom za pupak, preko jedne sjajne vrpce svetlosti, i nije moguće reći ko koga tu sanja. Mi strujimo u oba pravca duž te vrpce pupčane.* (Ruždi 1991: 131)

Tako je bilo u snu. A u stvarnosti, dok vozom putuje za London, Džibrila, u stanju još ono malo razboritosti koliko mu je ostalo, hvata strah od gubitka razuma zbog gubitka vere, plaši se svog preobražaja u arhanđela. Oseća da nema mnogo snage da se sa svim tim čudnim stvarima još dugo suočava, „...a i kako bi drukčije nego gubljenjem razuma on mogao da objasni ona čuda, one metamorfoze i prikaze poslednjih dana?“ (Ruždi 1991: 220). Iznova se osvešćenjem kroz stvarnost te ponovnim vraćanjem u fantaziju, u snove, preispituje priroda i jednog i drugog sveta, relativizujuću oba.

Međutim, kako vreme prolazi, Džibril postaje sve nezadovoljniji, izgubljen, kako u snovima tako i u stvarnosti, a posebno je ljut što je u vizijama koje ga proganjaju odsutan, sad već nepovratno izgubljen mu - Bog.



Drugi san koji Džibril sanja u stanju agitacije, jeste san o Imamu u egzilu, koji se dešava u savremenom svetu. Sada je u stadijumu kada mu svetovi snova izgledaju „isto tako opipljivi kao i one promenljive realnosti koje on nastanjuje kad je budan“ (Ruždi 1991: 239). On sebe sad vidi u snu: „...nema tu anđela za gledanje, već samo jednog čoveka u običnom građanskom odelu...“ (Ruždi 1991: 246). I već je ponovo akter svog sna, razgovara sa Imamom i leti noseći ga na leđima, da bi ga Imam na kraju uvukao u borbu sa jednom boginjom, koju Džibril pobeđuje. Epizoda sa Imamom je završena, a njegovi snovi se ponovo vraćaju priči u Džahiliji, njegovom poznatom snu, a on je tim poznavanjem svog sna utešen, jer su mu snovi „vraćeni onoj čudljivosti običnog života“ (Ruždi 1991: 251). Ovo je i opet potvrda mešanja 'realnosti stvarnosti' i 'realnosti snova'. Istovremeno sa vraćanjem snova, međutim, bilo onih ustaljenih ili onih novih, njegova nada u oporavak polako umire „...i on se ponovo predaje onom što je neumoljivo“ (Ruždi 1991: 251).

Džibrilov *unutrašnji repertoar* se proširuje još jednom novom pričom u snu. Ovoga puta san je smešten u Indiju, u selo Titlipur, gde mlada devojkica sede kose, Ajša, koja se hrani samo leptirovima i koja je obučena u haljinu od leptirova, javlja meštanima kako joj se u snu obratio arhanđel Džibril i rekao joj da svi meštani sela treba da krenu sa njom na hodočašće u Meku. Džibril koji sanja, opet je svestan svog sna: „I sad ja imam jednu ženu iz sna - snivač postaje dovoljno svestan da na to pomisli. I šta, do đavola, da radim s njom? - Ali to ne zavisi od njega“ (Ruždi 1991: 263). Kao što nema kontrolu nad svojim životom na javi, Džibril Farišta nije ni gospodar svog sna. Stoga mu nije jasno ni čije to reči ljudi iz njegovog sna čuju, jer on zna da nisu njegove: „Ko to šapće u njihove uši...?“ (Ruždi 1991: 271). Vidovnjakinja Ajša vodiće meštane do Meke, ali pošto je Arabijsko more između njih, ona ih uverava da će se more otvoriti, da će se talasi razdvojiti i da će oni moći da otpešače do svog odredišta. Hodočasnici su krenuli na put koji je trajao nedeljama, neki su umrli na putu, a neki počeli da sumnjaju. Međutim, Ajša nije odustajala, ostala je nepokolebljiva. Naposletku, kada su hodočasnici stigli do obale i ušli u more, nestali su i niko ih više nije video. Šta se zaista desilo? Da li se more otvorilo za njih? Ovo je još jedna epizoda u kojoj dve nepomirene verzije snova (ili stvarnosti) opstaju jedna pored druge, budući da je čitav događaj spušten na nivo 'surove realnosti' - policija je razmatrala

mogućnost hapšenja onih koji su ostali na obali i njihovog gonjenja zbog pokušaja lažnog emigriranja. Sa druge strane, ostale su priče ljudi, preživelih, koji su čudo (ipak) videli:

'Baš kad sam izgubio snagu i pomislio da ću se sigurno udaviti u toj vodi, svojim sam rođenim očima video - video sam kako se more razdvaja, kao kosa koju češljate i pravite razdeljak na sredini; a oni su svi bili tamo, daleko od mene, i još su se više udaljavali...' (Ruždi 1991: 574)

Džibril Farišta je sanjajući „osećao kako mu voda zamračuje očni vid“ (Ruždi 1991: 562). Nikako da izađe iz priče nekog drugog.

Na kraju, nažalost, duševno bolestan, kada se njegova svest cepa na dva bića - *njegov sopstveni mister Hajd* (Ruždi 1991: 393), ophrvan halucinacijama, Džibril ne uspeva da razluči realnost od svojih košmarnih, konfuznih snova, koji već u potpunosti vladaju njegovim životom dok je budan i dok tumara ulicama Londona, obučen u stari kaput i sa trubom Azrijela, anđela smrti:

Kreće se on kao kroz san, jer posle više dana lutanja po gradu bez hrane i odmora, sa trubom...on više nije kadar da pravi razliku između hodanja i spavanja; on sad shvata nešto od onog što *sveprisutnost* mora da znači, jer se on sad istovremeno kreće kroz nekoliko priča...  
I tu je sad jedan Džibril koji hoda ulicama Londona, pokušavajući da shvati Božiju volju...  
Lik protiv sudbine...(Ruždi 1991: 525, 526)

I još jednom se događa mešanje realnog i magičnog, jer kako prodavac trube reče:

-Zatim je stranac podigao trubu iznad svoje glave i uzviknuo, *Ja krstim ovu trubu imenom Azrijel, Poslednjom Trubom Božijom, Uništiteljem Ljudi!* - a mi smo samo stajali tamo, kažem vam, skamenjeni, jer se oko jebene glave tog ludaka pojavio sjaj - znate? - sjaj koji kao da je izvirao iz neke tačke na njegovom potiljku.  
Oreol.

*Kažite šta god hoćete*, ponavljala su trojica trgovačkih pomoćnika svakom ko je hteo da ih, kasnije, sluša, *kažite šta god hoćete, ali mi videsmo što videsmo*. (Ruždi 1991: 515)

On je sada Džibril, anđeo Propovedi, koji želi da reformiše svet, pre svega da promeni London, taj „najđavolskiji od svih gradova“ (Ruždi 1991: 408), da izmeni klimu grada, da je tropikalizuje, jer je shvatio da je to problem sa Englezima, to njihovo nestabilno vreme. Problem je bio u tome što na ulicama Londona niko nije obraćao pažnju na njega: „Ja sam Gavrilo’, vikao je on glasom koji je potresao sve zgrade na obali reke: ali to niko nije zapažao“ (Ruždi 1991: 389). Nije se zbog toga mnogo uzbuđivao već je samo viknuo: „Grade’...’ja ću te zato tropikalizovati” (Ruždi 1991: 409), sve dok nije izgubio svest. Sada se iznova dešava da se verzije (ne)stvarnosti ne poklapaju, jer Džibrilovo tropikalizovanje grada u snovima, ima odjeka u ’stvarnoj realnosti’. Naime, u Londonu je temperatura počela toliko da raste da je

...toplotni talas dostigao svoj najviši stepen i na njemu se zadržao tako dugo da se ceo grad, sa svojim zdanjima, svojom rekom i svojim stanovnicima, opasno približio tački ključanja... (Ruždi 1991: 483)

I dok Džibril sve više hoda u *svetu vatre*, dok mu grad postaje nejasan, „postaje nemoguće opisati ovaj svet“ (Ruždi 1991: 527), dok mu se sve muti i prepliće jedno sa drugim, dotle i Ruždi ne dozvoljava čitaocima da isplivaju iz neprestanog sukoba ili pak zagrljaja stvarnosti i mašte, realnosti i čuda, paralelnih i još jednom paralelnih univerzuma ovog kompleksnog i slojevitog romana ... baš kao kada **čarobna lampa** Saladinovog oca u Bombaju, koja je stajala „pored deset tomova *Hiljadu i jedne noći*“ (Ruždi 1991: 47) i koja nikada nije bila protrljana, na kraju postane - brutalno realistična- jer se u njoj krije pravi pravcati revolver kojim se Džibril ubija:

Pravi duhovi-đini iz one davne starine imali su moć da otvaraju dveri Beskonačnog, da sve stvari čine mogućim, da sva čudesa budu ostvarljiva; u poređenju s tim, kako je samo bio banalan ovaj moderni vampir, ovaj

degradirani potomak moćnih predaka, ovaj slabašni rob lampe dvadesetog veka! (Ruždi 1991: 620)

### ***Mavrov poslednji uzdah***

Svoju životnu ispovest Moraiš Zogoibi, zvani Mavro, priča retrospektivno, gotovo od samog kraja, a njegova priča, obojena prilično tamnim bojama, povest je o „sunovratu u propast jednog polutana plemenitog roda“ (Ruždi 1997: 13).

Još jednom, kao i u *Deci ponoći*, pripovedanje u prvom licu donosi intimnu vezu sa čitaocem, povremeno se dotičući i metanarativnosti, ali još značajnije, i ovde glavni junak sebe upoređuje sa gradom, sa Bombajem, odnosno Mavro i njegova porodica ogledalo su hibridne indijske nacije u rasulu. Tako je i ova priča o dinastiji Da Gama-Zogoibi, veoma imućnoj porodici koja trguje začinima, ujedno i priča o Indiji koja se u drugoj polovini dvadesetog veka suočava sa novim izazovima<sup>69</sup>. Ovoga puta, Ruždi uvodi manjinske grupe u Indiji u centar priče, potomke Jevreja koji su iz Španije emigrirali u Indiju te hrišćane (katolike) poreklom iz Portugala, kao i odjeke poslednjeg Mavarskog vladara u Španiji, Boabdila, koji je 1492. godine predao ključeve Granade španskom kraljevskom paru Ferdinandu i Izabeli, i nakon toga na brdu, bacivši poslednji pogled na grad i palatu Alhambru, tužno uzdahnuo opraštajući se sa gradom u kojem je vladao, a brdo nakon toga dobilo naziv - Mavrov poslednji uzdah (El Suspiro del Moro). Još jednu okosnicu stvarnosti romana čini i istorijski događaj iz 1992. godine kada su indijski nacionalisti uništili Babri džamiju u Ajođi i time izazvali niz protesta diljem Indije.

---

<sup>69</sup> Nastao za vreme fatve, ovaj roman prati priča kako je Ruždi prvi put pisao o Indiji, a da nije imao mogućnosti da je pre toga poseti. Stoga on ovde konstruiše ono o čemu piše u svojim esejima (Ruždi 2010): 'Indiju iz misli'.

Moraiš Zogoibi, odnosno Mavro, kako ga, dakle, svi nazivaju, pripoveda istoriju svoje porodice, čijim članovima je oduvek „teško padalo da udišu ovozemaljski vazduh...“ (Ruždi 1997: 66). Bili su imućni i uvek su želeli nešto bolje, više i drugačije. Otac mu je *beli indijski Jevrejin*, Abraham Zogoibi, a majka Aurora poslednja iz, poreklom portugalske, imućne porodice trgovaca začinima, Da Gama. Mavro je, tako, poslednji izdanak Da Gama-Zogoibi dinastije.

Mavro je, u neku ruku, pandan Salemu Sinaju iz *Dece ponoći*. Manje nepouzdan narator od Salema, Mavro, međutim, stoji nemoćan pred istorijom i njenim neumoljivim promenama. Ne oseća se kao Salem odgovoran za nju, ne menja je, nego je sa neminovnošću neizbežnog, pasivno prihvata i povinuje joj se. Magično i realno isprepliću se kako u ličnosti Salema tako i u Mavrovoj ličnosti. Salemovo telo se već neko vreme 'raspada', kao i njegova Indija podelama na Pakistan, odnosno Bangladeš, a Mavro stari dvaput brže nego što je uobičajeno. On stari pre vremena: „*Ja grabim kroz vreme brže nego što bi trebalo...čovjek sam koji živi dvostrukom brzinom*“ (Ruždi 1997: 167). Ovakav *magični tok* njegovog života prati *magična priča* da je njegova majka na dan njegovog začeća, naglas poželela da dobije dete koje će brzo odrasti. Samo što je to izgovorila „neki glas iza nje izusti nekoliko reči, skoro nečujno. *Obea, džabu, truru-rum*. Aurora se okrenu kao gromom ošinuta. 'Ko je to rekao?'“ (Ruždi 1997: 165). Nikoga nije bilo, iako se tren pre toga pred njom beše stvorila *stara babuskera koja je prodavala pečurke* (Ruždi 1997: 164). Tako je, čini se, Mavro pod kletvom ili možda, majčinom željom koja se ostvarila, živeo svojim posebnim, natprirodnim tempom. Međutim, magično se i ovde meša sa realnim, jer već na sledećim stranicama sledi moguće *realistično* objašnjenje Mavrovog fenomena ubrzanog starenja: „Nema potrebe za natprirodnim objašnjenjima: dovoljan je i nekakav dar-mar u DNK. Nekakav poremećaj preuranjenog starenja...“ (Ruždi 1997: 169). Opet je moguće poređenje njegove sudbine sa sudbinom nacije, to jest, Mavrovog ubrzanog starenja sa demokratijom nezavisne Indije koja isto tako ubrzano stari i slabi.

Mavra prati još jedan fizički nedostatak, a to je njegova desna ruka „izobličena poput močuge“ (Ruždi 1997: 170), gde su prsti srasli „...u jedinstvenu komadinu, palac -

zakržljala bradavica“ (Ruždi 1997: 171). Bio je poseban, ali ne na način na koji je želeo. Stoga ga je, zbog sakate ruke i nakazne prirode, slično Sufiji Zinobiji iz romana *Sramota*, pritiskao osećaj da predstavlja neprijatnost, sramotu svojoj porodici: „*Suspiro ergo sum*“ (Ruždi 1997: 67), kaže Mavro. I, naravno, opet je sebe upoređivao sa Bombajem: *Bombaj mojih radosti i žalosti* (Ruždi 1997: 187), jer je kao i sam grad, naglo izrastao i raširio se.

Provlači se još jedna zajednička, magično-realistična nit između Salema i Mavra, a to je kreiranje fikcije radi opstanka. Dok Salem nema mnogo vremena, te mora da požuri sa svojim pisanjem, dotle Mavro poput prave Šeherezade, zatočen u tvrđavi, ne bi li opstao što duže u životu, detaljno pripoveda svoju porodičnu *poročnu sagu* (Ruždi 1997: 483), a zatim, pošto uspeva da pobegne, živi život jedne druge fikcije i kači svoje pisanije po drveću.

Aurora da Gama, Mavrova majka, eminentna je slikarka. Ova žena snažne ličnosti, prema rečima samog Ruždija, enciklopedijski je slikar<sup>70</sup>; ona stavlja cele svetove na platno. U njenom likovnom stvaralaštvu takođe se prepliće povest njihove porodice: „...najdublje skrovitosti mahom su završavale na uljanim slikama, okačenim po zidovima galerija...“ (Ruždi 1997: 22) i život nacije, *Majke Indije*. Od detinjstva Aurora je bila prepuštena sama sebi i stvorila je svoj unutrašnji svet. Nakon smrti majke, kao čin oplakivanja tog gubitka, nacrtala je veliki mural na zidu svoje sobe. Njen otac, Kamoinš da Gama, videvši taj sveobuhvatni, siloviti, raskošni, delom izmišljeni, a delom stvarni univerzum iscrtan po zidovima ćerkine sobe, ponosno je uzviknuo: „’Pa ovo je džinovsko klupko samog postojanja!’“ (Ruždi 1997: 72). Tu su se razabirali porodični portreti, živih i mrtvih, ali i nikad rođenih članova porodice, *metaforički nizovi ljudskog soja*, a sve to bilo je smešteno u samom srcu zemlje Indije, koja je prikazana:

„...u svom drečećem sjaju...sa svojim okeanima, kokosovim palmama, pirinčanim poljima i volovima na pojilu...protejska Majka Indija koja je kadra da se prometne u čudovište...“ (Ruždi 1997: 74)

---

<sup>70</sup> Česta su poređenja Ruždija i Aurorinog lika, a i sam Ruždi ističe kako je vrsta umetnika kakva je Aurora Da Gama ovaploćenje one vrste stvaraoca kakav bi on želeo da bude.

Aurorino stvaralaštvo, međutim, kao jedinstven spoj realnog i sveta mašte, te istorijskih i aktuelnih događanja, poprima šire i interesantno značenje, budući da se u njenoj umetnosti, u vidu palimpsesta, ogleda šira slika indijske nacije. I uvek je slika prvo vodila poreklo iz njene porodične istorije, a sin Mavro joj je služio kao model, te je tako i nastala serija slika „Mavrovski ciklus“, na čelu sa nedovršenim, a potom i ukradenim remek-delom „Mavrov poslednji uzdah“. U njemu se suočila sa odnosom prema rođenom sinu, ali isto tako i sa trenutkom izгона, već pomenutog, poslednjeg islamskog vladara, sultana Boabdila<sup>71</sup> iz Granade, koji je bio primoran da napusti Andaluziju i Alhambro<sup>72</sup>.

Palimpsest je ovde metafora kulturološkog poređenja i sjedinjavanja. Priča dinastije Da Gama-Zogoibi prepliće se sa istorijom mavarske Španije, a zatim hibridnost njene kulture služi kao pandan (prošloj) hibridnoj kulturi Indije. Aurorine kolekcije slika, stoga su i alegorije Indije, oslikane nacije koja se menja. Ova snažna junakinja na platno postavlja kako promene u ličnim, porodičnim odnosima tako i promene u nacionalnom razvoju, budući da Indija prelazi negativan put od kulturološke hibridnosti do nacionalnog komunalizma. Nacija na platnu, privatni životi na platnu, promene u njima, a sve prelomljeno kroz prizmu mavarske Španije, nosi sa sobom eho jedne druge heroine, Rani Harape iz romana *Sramota* i šalova koje ona veze, a koje isto tako pričaju jednu priču u kojoj se kombinuju istorija, politika, porodica i fantazija, odnosno javna i lična priповest. Aurora, dakle, slikajući tolerantnost raznih naroda koji su živeli zajedno u mavarskoj Španiji, zapravo slavi indijsku hibridnost Mogulskog carstva, da bi na posletku u tamnoj, poslednjoj fazi, prikazala propast i uništenje pluralnosti od strane jednostranosti koja na kraju preovladava.

Aurorino stvaralaštvo rastrzano je između naturalizma i imaginacije. Priroda realnosti je nešto što se kao večita dilema pojavljuje na svakoj njenoj slici. Bila je to

---

<sup>71</sup> Više o sultanovoj vladavini na Iberijskom poluostrvu videti u

*Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa:

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/396311/Muhammad-XI>

<sup>72</sup> O čuvenoj tvrđavi videti u

*Encyclopædia Britannica*. Preuzeto sa: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/15202/Alhambra>

rastrzanost između izmišljenih svetova u kojima mašta vlada neprikosnoveno, i istorijskih činjenica jasnog i naglašenog naturalizma. Međutim, ona je sve više osećala odbojnost prema pukom podražavanju, a njen dugogodišnji obožavalac i sam slikar, Vasko Miranda, odvlačio ju je sve više u svet magičnog, rekavši joj kako su Indijci *magična rasa*, a snovi realnost:

'Realnost je uvek skrivena - zar ne? - u grmu koji bukti nekim čudom! Život je snoviđenje! To slikaj'... (Ruždi 1997: 202)

Na njenim slikama mešaju se fantazija i realnost, Španija naslikana preko Indije, ili je to Indija preko Španije: „...da li je vodeni svet naslikan preko sveta vazduha, ili obrnuto, bilo je teško reći“ (Ruždi 1997: 262) - palimpsest ostvarenog prošlog i mogućeg, ali ipak neostvarenog budućeg. Aurora da Gama-Zogoibi, stvorila je ceo jedan novi svet izmišljene nacije. Da bi opisala jednu stvarnu zemlju i njenu realnost, ona je stvorila jednu novu, izmišljenu zemlju na svojim platnima i nazvala je *Palimpstina*:

To je mesto gde se svetovi sudaraju, ulivaju i izlivaju jedni iz drugih, i otičuckaju. Mesto na kome čovek iz vazduha može da se udavi u vodi, ili će mu izrasti škrge; gde vodeno stvorenje može da se naguta vazduha, ali i ugušucne od njega. Jedan univerzum, jedna dimenzija, jedna zemlja, jedan san prepliću se, nadleću ili podlokavaju. (Ruždi 1997: 263)

Aurora je koristila *arapsku Španiju da iznedri jednu novu Indiju*, tako da je *slika-na-sliku predstavljala izvor njene palimpsestske umetnosti* (Ruždi 1997: 263), sa nostalgичnom željom da raznoliku, tolerantnu i hibridnu naciju kakva je bila Boabdilova Španija, kao i Indija u prošlim vremenima pre komunalnih nemira, ponovo oživi na svom platnu ali i van njega. Njeni kasniji radovi, međutim, prikazuju propast i njenog sina, Mavra, koji postaje apstrakcija, utvara, i nove nacije, koja je prikazana kao figura koja se raspada. Nakon tragične smrti svoje majke, Mavro odlazi u Španiju u potrazi za nekim njenim ukradenim slikama, koje su i sami palimpsesti, a upravo u Andaluziji, *Palimpstina*



Aurore da Gama-Zogoibi, ponovo je oživela u vidu unutrašnjosti tvrđave Vaska Mirande. Iznova se mešaju i prepliću stvarnost i fantazija, *realnost magičnog postaje magija realnog*, a sam Mavro kaže: „...uprkos činjenici što sam se, otkako znam za sebe, određivao protiv natprirodnog, nikako da prestanem da verujem...“ (Ruždi 1997: 406).

### ***Tlo pod njenim nogama***

Vinu Apsaru i Ormusa Kamu spajala je muzika, zakoračili su u njeno carstvo, udisali su je i izdisali bez prestanka, postala je deo njihovih tela. Ona ih je upotpunjavala, *harmonija njihova dva glasa stvara magični treći glas* (Ruždi 2003: 468). Vina je bila *boginja roka na pola puta ka očaju i uništenju* (Ruždi 2003: 11), a Ormusu je muzika bila jedini svet, *nije imao poverenja u drugo tlo* (Ruždi 2003: 693). I njihov drug, fotograf Rai, koji zapravo priča ovu pripovest, ističe moć pesme:

Pesma preobražava naše živote. Pokazuje nam svet vredan naše čežnje, naša bića onakva kakva bi mogla biti da smo vredni ovog sveta. (Ruždi 2003: 29)

Sam Ormus, muzički čarobnjak, odmah po rođenju prstima u vazduhu „svira gitaru“, i iako je sticajem pomalo bizarnih porodičnih okolnosti u njegovoj rodnoj kući u Bombaju, otac počeo da muziku smatra odgovornom za sva zla sveta i zabranio da se čuje bilo kakva vrsta muzike u narednih devetnaest godina, ona je sve vreme čučala u njemu, pa kada je dobio priliku da ponovo zapeva i zasvira, sva ta *neotpevana muzika njegovih ućutkanih godina* (Ruždi 2003: 113) izbijala je iz celog njegovog bića:

Ovo je priča o Ormusu Kami koji je prvi otkrio muziku. [...] usisaće [muziku], i izbaciti je nazad u vetar, i oblik u kome padne na zemlju predstavljaće inspiraciju za čitavu jednu, dve ili tri generacije. (Ruždi 2003: 179, 312)

Ormusu inspiracija i konkretne reči i muzika za pesme dolaze is sveta snova od mrtvog brata blizanca, koji mu u tim snovima dolazi u pohode i donosi nove pesme. Ovo je nagoveštaj da kao odjek iz *Grimusa* i *Satanskih stihova*, i u ovom romanu postoje paralelni svetovi. Naime, muzičara Ormusa Kamu čitavog života muči dihotomija između ova dva sveta poput „*pukotin[a] na površini stvarnosti*“ (Ruždi 2003: 332), te nestajanje granice između njih - konkretnog, u kojem obitava i one druge, alternativne stvarnosti u koju od samih početaka povremeno odlazi. Ormus voli da odlazi u svoj podzemni svet, u paralelni svemir, tako da mu je stvarni svet „*svakim danom izgledao sve manje stvaran*“ (Ruždi 2003: 185). Ta njegova putovanja u drugi nivo stvarnosti, sa kojih se vraćao sa novom, proročanskom muzikom, nisu bila bez rizika. Prelazio je opasnu granicu u umu i rizikovao da se ne vrati. Međutim, snaga njegovog uverenja da *drugi svet* postoji je bila tolika, da je i sam Rai, zakleti racionalista morao da mu poveruje: „Samo oni koji izađu iz okvira slike... mogu je sagledati celu“ (Ruždi 2003: 56).

Uostalom, i sam Rai nakratko će iskusiti taj drugi svet, „iracionalno me je sustiglo, iako sam ga celog života odbacivao...“ (Ruždi 2003: 623). Njegov susret sa *drugom stvarnošću* počeo je onda kada je Rai, posle smrti pevačke zvezde Vine Apsare, žene koju je voleo celog života, odlučio da napravi fotografsku priču o uspomeni na nju, dakle o „...sećanju, i jednostranom pamćenju, punom grešaka“ (Ruždi 2003: 625). Nakon što je razvio film, Rai je na njemu video jednu drugu, nepoznatu ženu, *foto-fantoma*, kako ju je nazvao; nije znao ko je to. Zaintrigiran, sledeći put izvršio je eksperiment; ostavio je preko noći uključenu video kameru i ujutro je nestrpljivo pregledao snimak; sada je na njemu bila jedna druga žena, jedna starija Indijka koja mu je objašnjavala da pored ovog postoje i drugi svetovi, alternativni pogledi na stvarnost „iz perspektive slepog miša“ (Ruždi 2003: 628). Ovu drugu stvarnost, međutim, ne mogu videti svi, tek nekolicina ljudi. Sada je i Rai nakon ovih događanja povremeno razmišljao o drugim prostorima, kao i o dve žene, na filmskoj vrpci i na video traci, o posetiocima „...iz drugog prostora koji je zazvučao poznato“ (Ruždi 2003: 632).

Ormus Kama, naprotiv, ne gaji ovakve vrste sumnji kada je alternativna stvarnost u pitanju. Nakon što ga je Vina probudila iz kome, Ormusove oči vide dvostruku stvarnost, on živi u dva sveta istovremeno. Pokojni brat mu više nije u glavi, ali su mu sada oči različite boje. Jedno oko je slepo i to oko vidi *onu drugu stvarnost*. Nosi povez na slepom oku, a kada ga skine i ostavi samo to slepo oko otvoreno, svet nestaje i uplivava *onaj drugi svet, koji je isti samo drugačije*. Dva univerzuma, kao *prolaz kroz ogledalo*, kao *dve paralelne trake* (Ruždi 2003: 432). U alternativnoj stvarnosti ga pohodi Marija, Indijka. Ona je pandan Vini iz 'stvarnog života'. Kada se Ormus prepušta svom ludilu i predaje dvostrukim vizijama, teško razgraničava snove i stvarnost, kraj jednog, a početak drugog sveta, „...granice blede. Možda će ubrzo potpuno nestati“ (Ruždi 2003: 480).

Uostalom, ovaj svet je taj u kojem, ironično, odnosno sarkastično, vlada konfuzija principa:

Istok je Zapad! Gore je dole! Da je Ne! U trendu je van trenda! Laži su Istina!  
Mržnja je Ljubav! Dva i dva su pet! I sve je kako treba da bude u najboljem od svih mogućih svetova. (Ruždi 2003: 436)

Stoga Ormus peva o zemljotresima, predskazuje katastrofu, nastupajući haos i propast sveta. Svet se neprestano menja, nalazi se u stalnom preobražaju, metamorfoze su konstantnost i zbog toga je jedna određena istina o svetu nemoguća. I zato su tu zemljotresi, stanje u kojem se sve menja, potresa i lomi: „...slomljeni tanjiri, slomljene lutke, prekršena obećanja, slomljeno srce.“ (Ruždi 2003: 26). Zemljotresi su suprotni svetovi koji *mahnito jure jedan prema drugom* (Ruždi 2003: 629), primiču se i ne zna se koji će od njih opstati. Razara nas alternativna verzija stvarnosti, pomišlja Rai, pa dodaje:

A možda nije neophodno da zamišljamo kako nas razara neki drugi svet. Možda se zemlji smučila naša pohlepa i surovost, taština i zatucanost, neukost i mržnja... ili je jednostavno odlučila da razjapi čeljusti i da nas proguta, čitav naš kukavni soj. (Ruždi 2003: 710)

Poput junaka iz *Grimusa*, *Haruna i mora priča* ili *Luke i Vatre života*, čuju se i Raijeve misli:

Nemoguće priče, priče na kojima stoji znak 'zabranjen pristup', menjaju naše živote, i naše umove, isto tako često kao i autorizovane verzije, kao priče u koje očekuju da verujemo, na kojima treba, jer smo zamoljeni ili nam je naređeno, da zasnujemo naše prosuđivanje, i naše živote. (Ruždi 2003: 247)

*Nemoguće priče*, oblikovanje stvarnosti iz izmeštenog ugla, izvrtanje istorijskih činjenica, neautorizovane verzije priča, prate tok *Tla pod njenim nogama*. Tako je rok muzika stigla sa Ormusom Kamom na Zapad sa Istoka, a predsednik Kenedi je izbegao ubistvo u Dalasu, da bi zatim bio ubijen na isti dan kada i njegov brat. Ali narator Rai, u stilu Salema Sinaja iz *Dece ponoći*, odmahuje: „Ako vam je draže, izmislite neko takvo tumačenje, a ja ću ostati pri svom“ (Ruždi 2003: 57). U takvom metanarativnom, salimovskom maniru, neizbežne su i aluzije na greške koje nastaju prilikom sećanja: „Čekajte da pokušam da se setim tog velikog trenutka najtačnije moguće...“ (Ruždi 2003: 88). Ponekad, pak, sama priča ide svojim tokom, ne slušajući svog tvorca: „Sada moja priča želi da krene u suprotnim pravcima, unazad, unapred“ (Ruždi 2003: 128). Narator, takođe, ne propušta da podseti na cikličnost svoje priče: „*Tu smo već bili*“ (Ruždi 2003: 574).

Muzika, ljubav, sam život, život u smrti, smrt u životu. Vina i Ormus, Vina i Rai, Rai i Ormus. Ne treba ih razgraničavati, poput Ormusa koji je tokom celog svog života pokušavao da ne razdvaja maštu i stvarnost. Jer stvarnosti se sukobljavaju, svetovi se sudaraju, „*na kraju će ovaj svet da se sruši i tako dalje...*“ (Ruždi 2003: 402).

## *Bes*

Iako većina kritičara neblagonaklono ističe njegov ispovedni, odnosno autobiografski karakter<sup>73</sup>, u ovom prvom 'američkom romanu'<sup>74</sup>, eksplicitno je izraženo mešanje stvarnog i fiktivnog, i to na više nivoa. Naime, kroz jedinstvenu perspektivu urbanog, savremenog sveta, pre svega Amerike, kao i krizu identiteta glavnog junaka, Malika Solanke i njegovog stvaralaštva, prikazan je odnos realnosti i simulacije realnosti, odnosno, odnos između *stvarnosti* i njenog predstavljanja i ispoljavanja u samoj umetnosti i obrnuto. Osim prikaza savremene američke svakodnevice, okosnicu političke stvarnosti romana predstavlja državni udar na ostrvu Fidži 2000. godine, uperen protiv vlade i premijera indijskog porekla, organizovan od strane tamošnjih nacionalista.

Glavni protagonist romana, profesor Solanka maštoviti je filozof, stvaralac i izumitelj. Prvo je izumeo lutku koju je nazvao Mala Mozgovica i obogatio se zahvaljujući njenoj neverovatnoj svetskoj popularnosti. Ovakav uspeh ženske lutke profesor nije očekivao, već ga je on šokirao. Sve je počelo na britanskoj televiziji *Avanturama Male Mozgovice*, serijalom iz istorije filozofije, gde su glavni likovi upravo jajolike lutke koje je profesor sam pravio. Nakon prve sezone prikazivanja, serija je postala „*kultno delo sa sve širim krugom gledalaca*” (Ruždi 2001: 23) i razvila se u pravi hit. Tako je nastala i ženska lutka Mala Mozgovica, koja je bila istraživač i ispitivač ostalih lutaka koje je intervjuisala, kao i zamena za publiku u serijalu. Ona je putovala kroz vreme i postala zvezda širom sveta. Njegove lutke su tako sve više rasle i stasom i psihološki: „Takav je i paradoks ljudskog života: njegov tvorac je fiktivan, a sam život je činjenica. On je o njima razmišljao

---

<sup>73</sup> Sam Ruždi je potvrdio da je lik profesora Solanke, zajedno sa Salemom Sinajem iz *Dece ponoći*, junak koji jeste, u neku ruku, autobiografski. Međutim, Ruždi dalje tvrdi da su oba lika postala entiteti za sebe. Nadalje, u jednom intervjuu, autor naglašava kako ovaj roman nije njegov dnevnik, te da i kada počinjete da pišete o nečemu što je slično vašem životu, to je samo polazna tačka, a nakon toga sledi jedno 'putovanje' koje je zapravo, umetnost (Salman Rushdie, *The Art of Fiction* No. 186, Interviewed by Jack Livings, <http://www.theparisreview.org/interviews/5531/the-art-of-fiction-no-186-salman-rushdie>).

<sup>74</sup> Od 2000. godine, Ruždi živi u Americi, i ovo je prvi njegov roman koji se najvećim delom dešava na američkom kontinentu.

kao o ljudima. Kad bi ih oživljavao za njega su bile realne kao i svet koji je poznao“ (Ruždi 2001: 117).

Lutka Mala Mozgovica je za Solanku bila posebna. Poput Pigmaliona, zaljubio se u vlastitu kreaciju. Ona je uskoro postala televizijska zvezda koja je imala sopstveni šou, a njeni memoari nalazili su se na vrhu najprodavanijih knjiga:

...Mala Mozgovica: najpre lutka, zatim marioneta, pa crtani film, a kasnije glumica i u raznim prilikama domaćica programa uživo, gimnastičarka, balerina ili supermodel, sve u odeći Male Mozgovice.

[...]

Ona beše nadrasla svog tvorca - u bukvalnom smislu; sada je bila u prirodnoj veličini i desetak santimetara viša od Solanke - i sama se snalazila u svetu... ona je prevazišla delo koje ju je stvorilo, postigavši fikcijsku verziju slobode. (Ruždi 2001: 117-119)

Mala Mozgovica postala je fenomen, prevazilazeći granice jezika, rase i klase: „Dotakao ju je čarobni vilinski štapić i ona je postala stvarna“ (Ruždi 2001: 121). Prešla je u stvarni svet... *u suštini je postala žena..* (Ruždi 2001: 121), a sve to posredstvom magije, tako da je pomerila granice realnosti, u smislu određivanja šta je stvarno, a šta nije. Profesor Solanka bio je zburjen ovim fenomenom. Sada su i *žive žene* poželele da budu kao lutke, da *pređu granicu i izgledaju kao igračke* (Ruždi 2001: 92):

Sada je lutka bila original, a žena predstava. Ove žive lutke, marionete bez konopaca, nisu bile „lutkovane“ samo spolja. Iza njihove izuzetne spoljašnosti, ispod njihovog savršeno blistavog tena, bile su toliko filovane čipovima, tako programirane u svojim akcijama, tako savršeno našminkane i doterane, da u njima nije bilo mesta za razbarušenu ljudskost. (Ruždi 2001: 92-93)

Izbrisavši granicu između stvarnog i nestvarnog, predstave i realnosti, izgubile su svoju humanost, postale su mehanizovane. To je bila cena njihove transformacije:

„Skovavši zaveru sopstvenom dehumanizacijom, one su skončale kao totemi svoje klase...“ (Ruždi 2001: 93). Postmoderni, urbani život je tako počeo da oponaša umetnost, stvaralaštvo. Solankina lutka Mala Mozgovica izašla je iz fikcije u stvarni svet. U interakciji realnosti i fikcije teško je razlučiti jedno od drugog.

Međutim, ovo nije Solankin jedini stvaralački poduhvat u stvaranju *sopstvenih mikrokosmosa* koji se potom transformišu i preobličavaju u nešto više od same fikcije. Profesor Solanka je oduvek voleo naučnu fantastiku, jer je pomoću nje bežao od stvarnosti u alternativni svet u kojem se „*instinktivno osećao kao kod kuće*“ (Ruždi 2001: 205), a smatrao je takođe da se pomoću nje najbolje mogu izraziti određene ideje. Počeo je da piše priču o svetu kraljeva Lutke i ludom naučniku Akašu Hronosu koji ih je stvorio. Iznova je stvarni život „počeo da se pokorava diktatima fikcije, obezbeđujući tačno sirovu građu koju je trebalo da preradi alhemijom svoje ponovo rođene umetnosti“ (Ruždi 2001: 206). Takođe, profesor Solanka je za svoju fikciju koristio građu iz sopstvenog života. On je „ubrzo spoznao vrednost rada, poput velikog matadora, bliže biku...“ (Ruždi 2001: 24). Solanka je, dakle, pisao priču o civilizaciji Rajka sa planete Galileo-1, koja je u krizi i koja propada. Akaš Hronos je naučnik kibernetista sa te planete koji je kao svoj cinični (ili besni) odgovor na propadanje vlastite civilizacije, stvorio *kiborge*, kreature veštačkih životnih oblika, koji su hodali i razgovarali, kojima je podario karaktere i vrednosni sistem po kojem će živeti. Oni su bili bolji od svojih *ljudskih, antipodnih domaćina*, ali su ipak stvoreni prema likovima iz Hronosovg života. Ovi *novi životni oblici*, koje je stvorio profesor Hronos, počeli su da se bune; i u njima se vodila borba između *svetlosti i mraka, srca i uma, duha i mašine* (Ruždi 2001: 200). Kreacije su se okrenule protiv svog tvorca, došlo je do revolucije i borbe za vlast između dve suprotstavljene struje na planeti, a profesor Hronos je nestao. Ovo je okosnica priče koju je Solanka počeo da objavljuje na sajtu PlanetGalileo.com. Bio je to značajan projekat za njega. Likovi iz naučne fantastike prezentovani na sajtu sve više su ga zaokupljali: „Fikcija ga je uzela pod svoje“ (Ruždi 2001: 225). U početku je bio sumnjičav prema novoj elektronskoj tehnologiji, prema veb sajtu, ali su ga mogućnosti nove tehnologije (*Veze su sada bile elektronske, ne narativne. Sve je postojalo istovremeno* (Ruždi 2001: 226)) toliko osvojile da ju je, na

kraju, zavoleo više od spoljnog sveta: „Tu, unutar zatvorenog sveta elektronike, Malik Solanka je izranjao iz poluživota u izgnanstvu na Menhetnu, putovao je svakodnevno na Galileo-1 i počinjao da živi iznova“ (Ruždi 2001: 227). A sama priča se duplirala, jer su likovi u priči sa vebsajta modelirani prema Solankinom životu - on je bio Akaš Hronos.

Vebsjat kraljeva Lutki postao je veoma popularan potukavši sve rekorde: „Novo sredstvo komunikacije konačno se isplaćivalo“ (Ruždi 2001: 270). Ovaj fenomen ličio je na fenomen Male Mozgovice, jer su još jednom „Solankini izmišljeni likovi počeli da iskaču iz svojih kaveza i da izlaze na ulicu“ (Ruždi 2001: 270). Naime, u južnom Pacifiku, na ostrvu Liliput-Blefusku<sup>75</sup>, odakle potiče i Solankina nova ljubav, prelepa novinarka Nila Mahendra, izvršen je državni udar. Na ostrvu se već neko vreme vodi etnički konflikt između Indoliliputanaca (kojima pripada i Nila) i urođeničkih Elbijaca. Revolucionari na ostrvu, Indoliliji, identifikovali su se s kraljevima Lutkama, i obučeni u kostime i maske kiborga iz Solankine vebsajt priče, pod vođstvom komandanta Akaša obučenog u kostim Hronosa, izvršili oružane napade u celoj zemlji. Ovakvu krvavu intervenciju 'živih lutaka' niko nije očekivao. Profesor Solanka bio je zabrinut:

Malik Solanka, stojeći na jednom od najviših vrhova u životu, osećajući se kao Guliver ili Alisa, kao div među pigmejima, nepobediv, neranjiv, iznenada oseti sitne nevidljive prste kako ga vuku za skute, kao da horda malih goblina pokušava da ga povuče u pakao. (Ruždi 2001: 274)

Iznova, ovoga puta u većim razmerama i čudnovatije, neobičnije, monstuoznije, život imitira umetnost, a granice između stvarnosti i priče, odnosno Solankinog virtuelnog sveta i savremenog političkog konflikta u Liliput-Blefuskuu, pretakaju se u svojoj fluidnosti. Stvarnosti se, u najmanju ruku, udvostručavaju<sup>76</sup>, budući da su Solankini likovi modelovani na osnovu ljudi iz njegovog života, a zatim ti isti likovi iz virtuelnog sveta bivaju iskorišteni u vidu maski od strane revolucionara na ostrvu Liliput-Blefusku. Virtuelna stvarnost sada postaje realnost. Kao što Sara Bruljet (Sarah Brouillette) tvrdi:

---

<sup>75</sup> Aluzija na Swiftova *Guliverova putovanja*.

<sup>76</sup> Još jedno udvajanje je moguće, budući da lik Malika Solanke može da se shvati i kao Ruždijev alter- ego.



„Ono što važi za *kraljeve Lutke* važi za *Bes*: obe priče su o tome kako život ulazi u fikciju i kako fikcija ulazi ... nazad u svet gde se stvara značenje“ (2005: 151). Ova kritičarka dalje naglašava da dolazi do rastakanja granica između više kategorija: realnog i fiktivnog; stvarnog i simulacije; ljudskih bića i njihove fiktionalne reprezentacije; kao i politike i kulturoloških proizvoda.

U daljem toku priče, Nila Mahendra je već otišla na ostrvo sa kojeg potiče da bi snimila dokumentarni film o događajima na njemu, a profesor Solanka se tamo našao tri nedelje kasnije. Nije bio sasvim siguran zašto je uopšte i došao. Pitao se zašto je toliko uznemiren činjenicom da su tamošnji revolucionari *poprimili izgled njegovih fikcija* (Ruždi 2001: 282): „Kostimi kraljeva Lutke možda su postali karakteristika događaja na tom prostoru, ali on za to nije nimalo odgovoran“ (Ruždi 2001: 282). Kada je stigao helikopterom na ostrvo, profesora Solanku opkolili su maskirani borci, jer je profesor Solanka izgledao isto kao i njihov komandant. Bio je komandantov dvojnik: „Tu u Pozorištu maski original, čovek bez maske, bio je zapažen kao imitator maske: tvorevina je bila originalna dok je njen tvorac bio falsifikat!“ (Ruždi 2001: 288). Revolucionari na čelu sa komandantom Akašem, sa kojim je bila i Nila noseći masku sa vlastitim likom, strpali su profesora Solanku u ćeliju. Sve vreme je razmišljao o tome šta se desilo: „Liliput-Blefusku pronašao je sebe u njegovom liku. Ulice grada bile su njegova biografija kojom su patrolirale tvorevine njegove mašte i menjale verzije ljudi koje je poznavao...“ (Ruždi 2001: 296). Osećao se poražen:

Maske njegovog života stegle su obruč oko njega, sudeći mu. Zatvorio je oči ali maske nisu nestajale, kovitlale su se oko njega. Pognuo je glavu pred njihovom presudom... Tražeći iskupljenje u stvaranju, nudeći svet mašte, video je da obitavaoci tog sveta izlaze u stvarnost postajući monstri; a najveći monstrum među njima nosio je njegovo grešno lice... Malik Solanka je govorio sebi da ništa bolje nije ni zaslužio... otkrio je svoj lični pakao. (Ruždi 2001: 296, 297)

Ono čime je u početku bio oduševljen, mogućnošću *novog vrlog elektronskog sveta*, „sučeljavanjima 'stvarnog' i 'stvarnog', 'stvarnog' i 'dvojnog', 'dvojnog' i 'dvojnog', što je

veličanstveno pokazivalo rušenje granica između kategorija“ (Ruždi 2001: 227), sada ga je dovelo na rub očaja. Uspeo je nekako, u haosu bombardovanja i borbi, da se spase i preveze u London, ali bez Nile koja je poginula u borbi.

Kao jedan od mogućih zaključaka o ovom romanu može možda poslužiti misao kritičara Brajana Finija (Brian Finney) koji smatra da ovom neprestanom konfuzijom između realnog i simulacije u romanu, **živeti priču** znači isto što i pričati, odnosno **pisati priču**. Salman Ruždi se tako, ističe Fini, poigrava idejom da živeti znači stvarati priče o sebi, a pričati ih, znači živeti (Finney 2008).

### *Klovn Šalimar*

Stvarnost romana ovde je data kroz nastanak sukoba između Indije i Pakistana za prevlast nad Kašmirom, koji se dogodio nakon podele, odnosno nezavisnosti Indije i odvajanja i nastanka Pakistana. Drugi realistični okvir priče prikaz je delovanja Pokreta otpora u Evropi, pre svega u Francuskoj, za vreme Drugog svetskog rata, kao i opisi savremenog života u Americi.

Seljani indijskog sela Pačigama u Kašmiru, jednog od mesta u kojem se odigrava radnja romana, prvenstveno su umetnici, a magijsku atmosferu svojih života i principa održavaju kroz razna verovanja, ali i kroz pričanje priča, slično Rašidu Halifi iz *Haruna i mora priča* koji je svojoj deci neprestano pričao priče:

A u zimske večeri bi se četiri hitre drugarice, zajedno sa ostalom seoskom decom, ušuškale u pančijatovoj sobi iznad kuhinje Nomanovih a odrasli bi im pričali priče. Pamćenje Abdulaha Nomana bilo je riznica priča, čudesna i neiscrpna, i kad god bi završio jednu priču, deca bi vrištala tražeći još. Seoske žene bi se smenjivale u pričanju porodičnih anegdota. Svaka porodica u

Pačigamu imala je svoju zalihu takvih priča... To je bio čaroban krug... (Ruždi 2007: 298)

Verovali su i u čudnovato i fantastično. Tako je otac Bunji Kaul, pandit Kaul, pričao o planetama senkama, koje su imale moć da utiču na sudbinu Zemlje. Pored njih, postojale su i planete zmajevi. Realnost je bila magična, jer se u magijsko verovalo: „Planete senke su zaista postojale bez stvarnog postojanja... Zmaj je, takođe, bio stvorenje koje je stvarno postojalo a da suštinski nije postojalo“ (Ruždi 2007: 63). Stoga, kada je nesreća zadesila selo, planete su bile krive za to: „Pačigam je bio zemlja, uhvaćena, bespomoćna, a moćne bezobzirne planete su se pognule nisko, pružile svoje nebeske i okrutne pipke, i zgrabile ga“ (Ruždi 2007: 386).

Verovali su i da bogovi dolaze do reke i igraju se tamo igara munje i groma. Reka je bila hladna, ali ti hindu bogovi ne osećaju hladnoću, jer je njihova krv božanski vrela i besmrtna, pričao je pandit. Nadalje, Nomanova majka, verovala je u čarobnu moć zmija i bila njima opsednuta: „Zmajevi, gušteri, zmije, vijugavi ljuspavi crvi u zemlji i u vazduhu; izgledalo je kao da ceo svet ima magična čudovišta na umu“ (Ruždi 2007: 77). Posle pogroma koji su izvršili pripadnici indijske vojske pod vođstvom generala Kačvaha, njega je zadesila smrt izazvana ujedom kobre, jer je upravo Nomanova majka kada je umirala bacila zmijsko prokletstvo na njega. Svi su pričali o „vijugavoj gomili zmija koja je nekako prodrila u unutrašnje svetište vojnih snaga u Kašmiru... a to su bile džinovske zmije...“ (Ruždi 2007: 395). Zmije su osvetile nepravdu učinjenu Kašmiru.

Suptilno mešanje magijskog i realnog dešava se na dan Bunjinog i Nomanovog rođenja, jednih od glavnih protagonista romana. Rođeni su istog dana u vrtu Šalimar, gde je trebalo da se održi baštenska zabava koja se pretvorila u fantomsku gozbu, koja je tako predviđala dalji tok nemilih događaja, kako za Kašmir, tako i za Bunji i Nomana. Umesto gostiju koji nisu došli, došle su glasine o početku sukoba Indije i Pakistana oko Kašmira. Čule su se razne glasine, i ljudi su bili zbunjeni i preplašeni. Jedan mađioničar rekao je da će magijom učiniti da vrt Šalimar nestane: „Udarilo je u doboš, jednom, dva, tri, četiri, pet,

šest puta. Na sedmi udarac, baš kao što je predvideo, ceo Šalimar Bag je nestao sa vidika. Nastupio je mrkli mrak... većina ljudi te večeri mislila je da je on uspeo u tome, jer je na sedmi udarac njegovog doboša elektrana u Mohri raznesena u komade od strane neregularnih pakistanskih snaga i ceo grad i oblast Srinagara su utonuli u duboku tamu” (Ruždi 2007: 117-118). Svet magije je nestao, realnost je preuzela kormilo, a priče su izgubile svoju magičnu snagu: „Priče su priče a stvarni život je stvarni život, ogoljen, ružan, i zbog toga nije bilo moguće premazati ga masnom bojom priče“ (Ruždi 2007: 261).

Priča o ljubavi i tragediji Bunji Kaul i Nomana Šer Nomana, koji je sebe nazvao klovn Šalimar, Ruždi upoređuje sa mitskom pričom o Siti, koju je oteo Ravan, i Ramu, njenom princu koji vodi rat da bi je oslobodio. Međutim, Bunji nije Sita, a Šalimar je pogrešno odigrao ulogu Rama’, njihova priča je drugačija, ona je ovde lišena svake mitske poetičnosti, demitologizovana je: „...sve je preokrenuto naglavačke i izvrnuto“ (Ruždi 2007: 331). Stvarnost je i ovde prevagnula u odnosu na mit.

Međutim, ostaci magijskog i mističnog mogu se videti u scenama kada Bunji biva prognana u šumu nakon neslavnog povratka iz Delhija, i kada je budu proglasili mrtvom, a ona bude lišena svake nade u mogućnost povratka u selo. Jedino što iščekuje i što sa sigurnošću zna da će doći - jeste smrt od strane Šalimara, njenog izneverenog supruga. U tim danima, pored njene majke koja joj je uvek dolazila u snove i razgovarala sa njom, ona sa Šalimarom razgovara u mislima, može ga čuti i kako joj on odgovara. Dve izmučene duše vode dijalog kroz prostor i vreme: „Dok je bio odsutan njegove misli su se vraćale njoj i oni su mogli da razgovaraju kao nekada. I čak iako su njegove misli bile ubitačne, ta produžena komunikacija joj je često izgledala, stvarno joj se činila, kao ljubav“ (Ruždi 2007: 331). Ipak, sve što je između njih ostalo bila je smrt, i ona je znala da će on doći da je ubije: „Ona je znala da on dolazi, mogla je da oseti njegovu blizinu, i spremila se za njegov dolazak“ (Ruždi 2007: 395). Poput Omara Šakila iz *Sramote*, čekala je da smrt, u liku njenog pobesnelog supruga, dođe po nju. I bila je spremna. Nemo mu je rekla: „Kreni sa tim... završi sa tim, molim te... Sada, zapovedila mu je. Sada“ (Ruždi 2007: 396).

Iako je nemilosrdna stvarnost rešila i žitelje Kašmira i sela Pačigama volje za magičnim doživljajem stvarnosti i oduzela im svet koji su poznavali i voleli ('Vreme demoni je otpočelo.' Ruždi 2007: 119), klovn Šalimar je zadržao neke svoje *magične moći*. Bio je akrobata i još kao dečak naučio je tajnu hodanja po vazduhu: „Jednoga dana ću stvarno poleteti“ (Ruždi 2007: 78). Godinama posle toga, uspeo je da pobegne iz zatvora, kako bi okončao svoju osvetu. *Preleteo je preko zida*:

...mnogi stražari i seljaci su se kasnije kleli da su videli nemoguće...da je jedan čovek trčao punom brzinom...i jednostavno poleteo, nastavio svoj put kao da se zid produžava u nebo...nastavio da se penje jureći kroz vazduh baš kao da trči uzbrdo, raširenih ruku, ne kao krilima, stvarno, više da bi održao ravnotežu, ili se tako činilo. Trčao je sve više i više...i možda je trčao celim putem sve do raja, jer ako je zaista pao na zemlju na nekom mestu u okolini, onda niko u zajednici San Kventina nije nikada čuo za tako nešto. (Ruždi 2007: 491- 492)

Magija ili želja za osvetom, bila je jača od zatvorskog zida i same stvarnosti.

### *Čarobnica iz Firence*

Istorijske činjenice prenete u roman, okosnica su stvarnosti ovog dela. Priča je ovo o Mogulskom vladaru iz 16. veka, Akbaru Velikom, koji se smatra jednim od najznačajnijih vladara u istoriji Indije<sup>77</sup> i koji se zalagao za versku toleranciju, razvoj umetnosti, a Fatepur Sikri grad je koji je dao sagraditi. U delu su takođe prisutne i aluzije na istorijske ličnosti, italijanskog moreplovca Ameriga Vespučija i italijanskog renesansnog političkog filozofa Nikolu Makijavelija, bez obzira što su oni živeli u 15. veku, dakle, ceo vek pre cara Akbara.

---

<sup>77</sup> Vladao je Mogulskim carstvom od 1556. do 1605. godine.

Plavokosi stranac iz Firence, Nikolo Vespuči, koji se predstavlja i kao Mogor del Amore, dolazi na dvor mogulskog vladara Akbara Velikog želeći da mu ispriča jednu značajnu priču, priču „...koja će mu doneti bogatstvo ili ga koštati života“ (Ruždi 2009: 16). Svojom pričom želi da ubedi cara u nemoguće - da je on carev ujak.

Veličanstvena careva palata putniku iz Firence izgleda kao „...jedan od najvećih gradova na svetu - veći, činilo se njegovom oku, od Firence, ili Venecije, ili Rima, veći od ijednog grada koji je putnik ikada video. Jednom je posetio London, i on je bio manja metropola od ovoga. Dok je svetlost zamirala, činilo se kao da grad raste“ (Ruždi 2009: 15). To je Fatepur Sikri, 'pobednički grad' Akbara Velikog. Ali uprkos svojoj grandioznosti, grad je poput *opijumske halucinacije* (Ruždi 2009: 49):

Većina gradova, čim iznikne, počinje da izgleda kao da je večna, ali Sikri će uvek izgledati kao opsena. Dok se sunce izdizalo do svog zenita, veliki buzdovan dnevne vrućine udarao je po kamenim pločama, zaglušujući ljudske uši, zbog čega je vazduh podrhtavao kao preplašena indijska antilopa, i rastapajući granicu između zdravog razuma i delirijuma, između onog što je zamišljeno - i onog što je stvarno. (Ruždi 2009: 33)

Dinamična forma hibridnosti se u Ruždijevom delu najčešće vezuje za Bombaj, najkosmopolitiskiji i najhibridniji od gradova. U ovom romanu, međutim, Fatepur Sikri i celo Mogulsko carstvo, predstavljaju drugačiji oblik hibridnosti koji je u potrazi za harmonijom kako bi se ujedinili raznorodni elementi, ideje i kulturne prakse: „Mogulska sinteza predstavlja jedan osmišljeni i planirani eksperiment, jedan elitni pokušaj, za razliku od haotične i živahne hibridnosti Bombajskih ulica“ (Thiara 2011: 416).

Iako se većina opisanih događaja u romanu i zaista desila<sup>78</sup>, budući da je to doba gde je „u Firenci renesansa u punom zamahu; u Indiji Mogulsko carstvo na vrhuncu svoje moći pod Akbarom Velikim...“ (Conrad 2009: 433), ipak je granica između sna i jave,

---

<sup>78</sup> Ruždi je za ovaj roman sproveo iscrpna istorijska istraživanja, tako da je na kraju romana dao obimnu bibliografiju pročitanih studija.

stvarnosti i fikcije, porozna i u ovom romanu. Doba je to 15. i 16. veka „...pre nego što su realno i nerealno zauvek podeljeni i osuđeni na odvojen život pod raznim monarsima i raznim zakonskim sistemima“ (Ruždi 2009: 335). Sam Ruždi kaže da pitanje onoga šta je stvarno, a šta nije, njemu samom nije ni bitno. U *Čarobnici iz Firenze*, više nego u bilo kom drugom svom delu, Salman Ruždi ispituje granice fikcije i stvarnih istorijskih događaja, budući da je istorija, kako tvrdi pisac, zapravo samo teorija o prošlosti. Tako je ovo delo još jedan *višeslojni spoj* bajkovitih i fantastičnih elemenata, istorijskih činjenica i budući delom i roman ideja, i večnih filozofskih pitanja o životu.

Nadalje, granica između fikcije i stvarnosti opet je nestabilna, odnosno imaginacija i u ovom romanu ima veliku moć. Car Akbar je uspeo da snagom svoje mašte stvori Džodu, ženu bez mane iz svojih snova, najomiljeniju od svih njegovih supruga. Car je stvorio *pravi život od sna* čistom snagom svoje volje: „Ona je bila njegovo ogledalo jer ju je takvom stvorio, ali bila je i ona sama“ (Ruždi 2009: 55-56). Postojala je.

Slikar Dašvant, slikajući portrete princeze Karakez, odnosno Crnooke, toliko se zaljubio u nju da je „izveo [je] nemoguć trik, potpuno suprotan onom koji je učinio car kada je stvorio svoju izmišljenu kraljicu“ (Ruždi 2009: 134) - ušao je u sliku ispod okvira i tu i ostao: „Ako se granica između svetova mogla preći u jednom smeru ... mogla se preći i u drugom. Snevač je mogao postati svoj san“ (Ruždi 2009: 134).

Sam kraj priče, odnosno kraj priče u priči, otvoren je, i vraća nas i ovde na pitanje (meta)naracije, kao još jednog sloja u romanu, i značaju pripovedanja, odnosno umetnosti uopšte. Priroda naracije jeste da oblikuje stvarnost, tako da, slično ideji u *Harunu i moru priča*, i *neistina neistinitih priča* (Ruždi 2009: 174) može biti od koristi u stvarnom životu. Car se pita o prirodi istine i laži:

Da li svi mi to radimo?, zapitao se car. Imamo li svi naviku da šarmantno lažemo, da neprekidno ulepšavamo realnost, mažemo pomadu na istinu. Zar su nevaljalštine ovog čoveka s tri imena ništa drugo do naše sopstvene ludorije samo u krupnijoj razmeri? Zar je istina tako jadna stvar? Zar ne postoji nijedan

čovjek koji je nikada nije ulepšavao, pa čak i potpuno napuštao? (Ruždi 2009: 105)

Dakle, koja verzija priče je istinita, careva ili Vespučijeva, i da li je zaista bitan stvarni ishod priče poput ove, to su pitanja koja ostaju otvorena. Uostalom, sam Akbar Veliki je takođe jedna vrsta umetnika: stvorio je kraljicu Džodu snagom vlastite imaginacije, *čistom snagom volje*, tako da je ona postojala (*Ona je prosto bila*). Stranac Vespuči, takođe, pripovedanjem ove priče, spasava sebi život, a na neki način menja i cara, on prelazi određene *granice u svom umu*. Nadalje, slikar Dašvant je prosto stvorio princezu slikanjem:

... jer u tvojim četkicama postoji takva magija da bi ona mogla i oživeti, iskočiti sa stranica i pridružiti nam se u gozbi i vinu... (Ruždi 2009: 126)

Takva je (Ruždijeva) snaga umetnosti i mašte, jer možda je svet ipak *jedan probuđeni san*... (Ruždi 2009: 55).



## 7. U POTRAZI ZA IZGUBLJENOM VEROM: LJUDI I NJIHOVI *BOGOVI*

Tema religije prisutna je u svim Ruždijevim romanima, iako najčešće u vidu dileme o postojanju Boga. U Indiji, zemlji u kojoj je pisac odrastao, praktikuju se mnoge veroispovesti i ljudi gaje duboka religijska verovanja, tako da religija nije apstrakcija nego istinsko uverenje da ona svakodnevno utiče na ljudske živote i sudbine. Stoga je i odnos sa bogovima, u neku ruku, pragmatičan.

Salman Ruždi, međutim, ne veruje u božije postojanje, ali sa druge strane, prepoznaje osnovnu potrebu ljudskih bića za verovanjem<sup>79</sup>. Odbacivši religijski dogmatizam, Ruždijevi likovi, kao i sam pisac, osećaju prazninu u sebi. To je ona rupa u njima (u obliku Boga!) koja je nastala odlaskom (ili smrti!) Boga, ali koja se sada mora nečim popuniti, nekom drugom vrstom verovanja u nešto što, naravno, nije materijalno, već je duhovne prirode: „Svi imamo potrebu za idejom da postoji nešto što je izvan našeg fizičkog bivstvovanja u svetu. Potrebno nam je ushićenje. Ako ne verujete u Boga i dalje s vremena na vreme osećate potrebu za ushićenjem i utehom, a i dalje vam je potrebno objašnjenje“ (Rushdie 2005).<sup>80</sup>

Odsustvo religije, dakle, u čoveku ostavlja prazninu, a odgovore na dva osnovna pitanja vere: *Odakle dolazimo?* i *Kako da živimo u svetu?*, ne možemo stoga tražiti u religiji, već na drugim mestima, kao na primer, u umetnosti. To je uostalom, kao što podvlači Salman Ruždi, pitanje na koje ne postoje odgovori, već samo neprestane debate.

---

<sup>79</sup> Detaljnije videti u: *Religion, Imagination and Writing: Salman Rushdie* (an interview with Gauri Viswanathan). (2010). In: *Rethinking religion*, Columbia University's Institute for Religion, Culture and Public Life. Dostupno na: <http://ircpl.org/episode-religion-imagination-and-writing-salman-rushdie/> (16.06.2015).

<sup>80</sup> Intervju sa Džekom Livingsom, 2005. Dostupno na: <http://www.theparisreview.org/interviews/5531/the-art-of-fiction-no-186-salman-rushdie> (18.08. 2014).

Ruždijevi romani - oni u kojima je pitanje religije i (ne)verovanja u postojanje Boga ili pak pitanje slepog pokoravanja Božijoj volji i prikaz posledica koje ovakav pristup životu nosi, jedna od osnovnih dilema samog postojanja - pre svega su *Sramota* - opresivna stvarnost 'zemlje pravovernih', te roman *Satanski stihovi* - životna iskustva imigranata u Engleskoj krajem prošlog veka. Međutim, Ruždijevi junaci i u svim ostalim romanima u većitoj su dilemi - verovati ili ne verovati, jer raznoliki su putevi (ne)verovanja...

### 7.1. *Sramota*

*The struggle of man against power is  
the struggle of memory against forgetting*

M. Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*

Ruždijev treći roman na površinu iznosi mračnu (ne)stvarnost Pakistana posle podele Indije nakon sticanja nezavisnosti<sup>81</sup>, prelamajući je, kako sam narator u romanu (ironično, doduše) naglašava, kroz ineteresantnu prizmu 'moderne bajke'. U intervjuu Ruždi kaže kako je prvobitno imao drugačiji nacrt za samu priču, koji je bio još mračniji, da bi na posletku shvatio da likovi Iskandera Harape i Raze Hajdera, iako tragični, nisu dostojni takve *šekspirovske tragedije*, budući da su u suštini, kako Ruždi tvrdi, *klovnovi*, beskrupulozni lopovi i siledžije, te im kao takvima priliči forma crne komedije<sup>82</sup>. Stoga je napravio novi nacrt koji je bio „lakši“ i manje mračan od prethodnog (Harrison 1992: 69).

Represivna stvarnost novonastale pakistanske države, 'zemlje pravovernih', prikazana je kroz (bajkovite) sudbine dve najuticajnije dinastije u državi: Harapa i Hajder:

---

<sup>81</sup> Godine 1947. Muslimanska liga zahtevala je nastanak posebne muslimanske nacije, tako da je tada nastalo takozvano Zapadno krilo, odnosno Pakistan, i Istočno krilo, od kojeg je posle nastao Bangladeš.

<sup>82</sup> Oni su, kako Ruždi tvrdi, *black comedy figures*.

„Jednom davno behu dve porodice...“ (Ruždi 2002: 222). Likovi Raze Hajdera i Iskandera Harape, kako je već naglašeno, bazirani su na figurama iz političkog života Pakistana sedamdesetih godina prošlog veka, (bivšeg) predsednika države Zije ul Haka i (bivšeg) predsednika vlade Zulfikara Ali Butoa.

Pakistan, Alahova nova država, *trebalo [je] da bude Zemlja čistote* (Ruždi 2002: 152), ali se ispostavilo da je ona *fijasko sanjarskog uma* (Ruždi 2002: 108). Muslimani iz Indije naselili su Pakistan da bi slobodno praktikovali svoju veru. Međutim, novonastala islamska država uskoro postaje poprište koliko sekularnog režima toliko i religijske diktature, pre svega predsednika Raze Hajdera koji je „*na čelu imao malu ali trajnu modricu ... gata je obeležila Razu kao religioznog čoveka*“ (Ruždi 2002: 80). U takvoj zemlji bilo je stvari kojima se nije smelo dozvoliti da budu istinite, a uz pomoć Svevišnjeg pročišćavala su se podmukla zverstva. Nastajala je puritanska država vojne i religijske represije, gde se general Hajder jutro posle državnog udara pojavio na državnoj televiziji i molio na molitvenom prostiraču, pre nego što se obratio naciji u ime vojske koja je čistila zemlju od pobunjenika: „Gde je bila Razina desna ruka dok je držao govor? ... na Svetoj knjizi“ (Ruždi 2002: 288). Došlo je vreme kada je, sada već predsednik države, general Raza Hajder uvideo da Svevišnji mora da preuzme kontrolu nad događajima, tako da je sve što je radio, radio u ime Boga, čak i kada se radilo o islamskim kaznama bičevanja i odsecanja ruku, jer su i ti zakoni bili božje reči: „Dakle, ako su to božje reči, ne mogu da budu varvarske. To nije moguće. Mora da su nešto drugo“ (Ruždi 2002: 317). General Hajder postao je predsednik svoje zemlje i sve je počelo da se menja: „Raza Hajder sa ožiljkom od klanjanja... je sve više osećao da mu je Bog jedina nada“ (Ruždi 2002: 319). Trebalo je očistiti sveta mesta u celoj zemlji; Raza je zabranio konzumiranje alkohola, promenio televizijski program tako da su mogla da se gledaju samo teološka predavanja bez prikazivanja filmova, ulicama su mogle hodati samo zabrađene žene, a onaj ko je pušio u vreme posta mogao je da bude zadavljen. Bog je došao u predsednički kabinet, Bog je vladao, „...a ako bi neko u to posumnjao On bi pokazao ponešto od Svoje moći: Da, gadove je Svevišnji jednostavno brisao sa spiska, nestajali su začas, kvrc! i gotovo“ (Ruždi 2002: 321). Njegov moto je bio 'Stabilnost, u ime Boga', a da bi to postigao „svuda je postavio

generale tako da je vojska imala svoje prste dublje u svemu nego ikada pre“ (Ruždi 2002: 323). Stvorena je država vojne i religijske diktature, a takav isključivi militarizam i puritanizam dovodio je narod do frustracije i besa: „Stabilna situacija’, čestitao je sam sebi, ’sve je cakum-pakum”“ (Ruždi 2002: 324). Izgubljena vera je ponovo pronađena, ali na žalost, u svoj svojoj ekstremnosti i isključivosti. Ljudi su bili preplašeni i izbezumljeni. Na kraju, Raza Hajder biva napušten od svog Boga i svirepo ubijen od strane triju sestara Šakil koje u Boga ne veruju i kojima je to bila osveta zbog ubistva sina. Narator/Ruždi i ovde ubacuje kratku digresiju, ovoga puta o islamskom preporodu, konstatujući da Pakistan nije Iran i da islamski fundamentalizam u toj zemlji ne potiče iz naroda, nego im je nametnut odozgo:

Autokratskim režimima odgovara da podržavaju retoriku vere, jer narod poštuje takav jezik, ne želi da mu se suprotstavlja. Tako religije jačaju diktatore; okružujući ih rečima moći, rečima koje narod ne želi da budu diskreditovane, ismejane. (Ruždi 2002: 325)

Naratorski glas se zatim zalaže da se ovaj mit zameni nekim novim mitovima, kao što su sloboda, jednakost, bratstvo: „Toplo ih preporučujem“ (Ruždi 2002: 325).

Bila su to vremena u kojima se verska tolerancija kažnjavala, čak i u Indiji. Tamo je, na primer, Bilkisin otac, Mahmud Kemal, vlasnik bioskopa, verovao u (svog) Boga i imao razumevanja i za druge religije. U to vreme čak je i odlazak u bioskop bio politički čin, „jednobošci su odlazili u ove bioskope, a idolopoklonici u one; posetioci behu podeljeni pre nego umorna zemlja“ (Ruždi 2002: 74). Međutim, Mahmud je odlučio da se *izdigne iznad te gluposti deoba* i prikaže dupli program, za obe strane. Bio je to početak njegove propasti. Izgubio je svoje carstvo „zbog jedne jedine greške, koja je proizašla iz fatalnog nedostatka njegove ličnosti, to jest tolerancije“ (Ruždi 2002: 74). Bačena je bomba na biskop i toga dana otac i ćerka izgubili su sve. Bilkis je bila prisiljena da se iseli u Pakistan, postala je, dakle, izbeglica, mohadžir, neko ko tamo nije dobrodošao.

Silina i isključivost slepog pokoravanja veri, odnosno vladavina represije, autokratije i nasilja u ime islama, gde je sva suština ležala u želji za neograničenom vlašću, dovela je Razu Hajdera i celu njegovu porodicu do propasti. Uništivši državu, uništili su i sami sebe. Bio je to put bez povratka; ostao je samo izjalovljeni san o zemlji pravovernih.

## 7.2. *Satanski stihovi*

*To burn a book is not to destroy it. One minute of darkness will not make us blind.*

Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*

„Da li bih pisao drugačije da sam znao šta će se dogoditi? Zaista ne znam. Da li bih promenio bilo šta u tekstu? Ne bih. Prekasno je. Kao što je Fridrih Durenmat napisao u *Fizičarima*: 'Što se jednom misli ne može se odbaciti kao da se nije mislilo'<sup>83</sup>.“ (Rushdie 2010: 410). Ovako je, između ostalog, o romanu *Satanski stihovi*, pisao Ruždi u eseju „In Good Faith“ iz zbirke *Imaginary Homelands*. Potreba za ovakvim objašnjenjem proistekla je iz reakcije koje su usledile nakon objavljivanja dela, kada su muslimani diljem sveta oštro reagovali na one delove romana koji se tiču života proroka Muhameda i stvaranja islamske religije.<sup>84</sup> Ketrin Kandi u svojoj studiji tvrdi da je tragedija, koliko za samog pisaca toliko i za knjigu, da je ovaj roman postao oličenje kontraverze i nesuglasica između kultura, religija i različitih slojeva društva: „Od kako je objavljen 1988. godine, tekst je izgubio mogućnost da se o njemu sudi kao o umetničkom poduhvatu već se o njemu govori kao o kulturološkoj i političkoj krizi“ (Cundy 1996: 65).

---

<sup>83</sup> eng. „What has once been thought cannot be unthought.“

<sup>84</sup> Nakon nemira i žestokih reakcija muslimana u Engleskoj, Indiji, Pakistanu i drugim zemljama, usledila je zloglasna 'fatva', koju je za Salmana Ruždija izdao ajatolah Ruholah Homeini 1989. godine i zbog koje je pisac narednih devet godina proveo u skrivanju. Kontraverze oko romana i samog pisca poznate su kao 'Afera Ruždi'.

Ovim romanom, Ruždijeva potreba kao *sekularnog muslimana* i kao umetnika koji neprestano dekonstruiše postavljene vrednosti ne bi li postavio nove uglove posmatranja stvarnosti i nas samih u savremenom svetu, dolazi do svog punog otelotvorenja<sup>85</sup>. Kako, u već pomenutom eseju, sam kaže:

*Satanski stihovi* slave hibridnost, nečistoću, mešanje, transformaciju koja dolazi iz novih i neočekivanih kombinacija ljudskih bića, kultura, ideja, politika, filmova, pesama. Roman se raduje mešanstvu i plaši se apsolutizma Čistog. *Melanž*, mišmaš, malo ovog i malo onog to je *kako novina dolazi na svet*.

[...]

Šta je sloboda izraza? Bez slobode da uvredimo, ona prestaje da postoji. Bez slobode da izazovemo, čak i da izložimo satiri sve rigidnosti, uključujući i religijsku rigidnost, ona prestaje da postoji. Jezik i imaginacija ne mogu se ograničiti, inače će umetnost umreti, a sa tim, i malo onoga što nas čini ljudskim. (Rushdie 2010: 394, 396)

Ili kako kaže pesnik i satiričar Baal u romanu:

'Pesnikov je posao', odgovara on, 'da daje ime neimenljivom, da ukazuje na prevare, da staje na stranu ugroženog, da kreće u rasprave, da prekraja svet i da mu ne dopušta da beži u slatki san.' (Ruždi 1991: 117)

Salman Ruždi, dakle, u esejima o ovom romanu kaže kako je ovo roman o tome kako novina dolazi na svet i kako se svet može sagledati iz novih uglova. *Satanski stihovi* prikazuju stvaranje nove, monoteističke religije *nalik islamu*, preispitujući i relativizujući apsolutizam jedne vere. Pozicija pisca kao nekoga ko je odrastao u indoislamskoj tradiciji, kao što Ruždi navodi u romanu: „Njegovi su roditelji bili muslimani na onaj mlitavo-setan način Bombajaca“ (Ruždi 1991: 60), gde se islam stapa sa hinduizmom, što podrazumeva da je on pre svega Indijac a tek onda musliman (Jussawalla u Booker 1999: 84), bitna je za

---

<sup>85</sup> Tako na primer Džon Erikson u studiji *Islam i postkolonijalni narativ (Islam and Postcolonial Narrative)*, ističe da značaj ovog romana, gde Ruždi obilato koristi evropsku, islamsku i hindu tradiciju, leži, pre svega, upravo u Ruždijevom sagledavanju sveta iz novog ugla datom iz perspektive migranta (Erickson, 2008: 130).

shvatanje Ruždijevog stava povodom pitanja islama, smatra Jusavala. Autorka je mišljenja da se ovde ne radi o bogohuljenju, već naprotiv, o preispitivanju nečega što se voli, a u šta ipak ne može da se veruje:

Verujem da je *dastan-e-dilruba* perfektna metafora za Ruždijeve *Satanske stihove*. To je priča koju je stvorio za voljenu, svoju religiju, koju ne može 'imati', kako zbog svog ambivalentnog postkolonijalnog odnosa tako i zbog svojih stavova sekularnog muslimana iz Indije, za voljenu koja će se razočarati u priču ali za nju i za njenu ljubav on je napisao ovaj *dastan*. (Jussawalla u Booker 1999: 96)

Ovo je roman, koliko o slepom pokoravanju veri toliko i o njenom gubitku. Jedan od dvojice glavnih likova u romanu, Džibril Farišta, poput Adama Aziza iz romana *Deca ponoći*, gubi veru u Boga:

Njegova ljutnja na Boga održavala ga je i sledećeg dana, a onda je iščezla, pa je na njeno mesto došla neka strašna praznina, osama, kad je shvatio da priča u vetar, da se obraća *retkom vazduhu*, da tu uopšte nikog nije bilo, i tad je osetio kako je postao šašaviji nego ikad ranije u životu, pa je počeo da moli samu tu prazninu - *Ya Allah*, budi samo tu negde, bogamu, samo budi tu. Ali ništa nije osećao, ništa ništa, a zatim je jednog dana zaključio da mu više i nije potrebno da bilo šta oseća. Tog dana njegovog preobraženja, bolest mu se izokrenula i on je počeo da se oporavlja. I da bi sebi dokazao da Bog ne postoji, on je sad stajao nasred velike trpezarije najčuvenijeg gradskog hotela, dok su mu svinje ispadale iz usta. (Ruždi 1991: 41)

Izgubivši veru u Boga, izgubio je oslonac koji mu je bio potreban, a tu prazninu morao je nečim da popuni, možda ljubavlju drugog ljudskog bića. Međutim, njegova borba sad više počinje da liči na noćne more, na odmazdu, na *kaznu snova*... (Ruždi 1991: 42).

Iako je Džibril ostao bez Boga, snovi o Bogu, međutim, nikako ga ne napuštaju već postaju neraskidivi deo njegovog života, kidajući mu dušu i dovodeći ga do bezumlja.

Snovi su o Mahaundu<sup>86</sup> Biznismenu iz Džahilije, grada izgrađenog od peska, od tog materijala *nepostojanosti* pretvorenog u *postojanost*: „U ovom gradu, biznismen-pa-prorok, Mahaund, osniva jednu od velikih svetskih religija...“ (Ruždi 1991: 113). U Džahiliji u to doba vlada politeizam, mnogoboštvo, a „*Allah* (što, prosto, znači Bog)... taj badža ima neku vrstu vrhovne vlasti, ali [da] on nije mnogo popularan: jedan *svestraničar*, bog opšte prakse u veku kipova - *specijalista*“ (Ruždi 1991: 119). Mahaund je, kroz otkrovenje, doneo poruku Džahilijancima i celom svetu da je Bog jedan: „...jedan jedan jedan. Sred takvog mnoštva bogova, to zvuči kao opasna reč“ (Ruždi 1991: 123).

Džahilijanci se, međutim, ne odriču lako svojih bogova, teško ih je preobratiti. Sada Mahaundu i njegovim pomoćnicima i pratiocima stiže (poslovna!) ponuda da Alah, odnosno Mahaund, prihvati tri glavne boginje, a to su Lat, Uza i Manat, da stoje rame uz rame sa Alahom ili da im se barem odobri status neke vrste posrednica. Zauzvrat, religija koju je doneo Mahaund biće tolerisana i zvanično priznata. Mahaund pada u iskušenje. Rasprava među njegovim pristalicama se rasplamsava, jer su neki od njih sumnjičavi i smatraju da je to klopka. Uostalom, ne zna se da li je to đavolje ili anđeosko posredovanje, na šta Mahaund odgovara: „’Anđeli i đavoli’, kaže Mahaund. ’Džibril i Šejtan. Svi mi već prihvatamo njihovo postojanje na po puta između Boga i čoveka“ (Ruždi 1991: 128). Ovakva nejasna dihotomija između anđeoskih i satanskih delovanja, prisutna je sve vreme u romanu. Rasprava se dalje rasplamsava i proširuje na pitanje rodni razlika: „...A Bilal dodaje: ’Bog ne može da bude četiri.’ A Halid, samo što ne zaplače: ’Glasniče, šta ti kažeš? Lat, Manat i Uza - pa one su *žene!* Milost! Zar da sad imamo i boginje? Te stare čaplje, rode, veštice“ (Ruždi 1991: 128).

Šta će uraditi Mahaund? Kako će se postaviti? Da li će prihvatiti boginje? Da li će kao bivši poslovni čovek da gleda svoj interes u svemu ili će biti dosledan svojoj ideji jednoga Boga do kraja, bez obzira na eventualni neuspeh? Dok se tako koleba, dok još nije izvojevao pobedu svoje nove religije, dok je još slab, Mahaundu se postavlja prvo pitanje:

---

<sup>86</sup> Ime Mahaund je sinonim za đavola; ali pisac kaže da pogrdna imena treba da se nose sa ponosom da bi se uvreda preobratala u snagu (Ruždi 1991: 112).



*KOJA SI TI VRSTA IDEJE? Jesi li ti od onih što prave kompromise, što prave poslove, što se prilagođavaju društvu, da bi se zavukli u neku nišu, da bi preživeli; ili si bandoglava, krvavo nastrojena, puškomitraljeska predstava proklete budale koja više voli da bude uništena nego da se povija prema vetru? - Od one vrste koja će sigurno, devedeset-devet-puta biti razbijena u paramparčad, ali koja će stoti put da izmeni ovaj svet. (Ruždi 1991: 387)*

Kao i uvek kada treba da primi otkrovenje od Džibrila, božijeg glasnika, Mahaund se povlači sam u planinu, u meditaciju. Masa ga čeka ispred jedne šatre da čuje kakve vesti donosi od 'svog Boga'. Dok Mahaund počinje da izgovara sledeće stihove, pod velikom šatrom vlada mrtva tišina: „Jesi li ti mislio na Lat i Uzu, i na Manat, treću, te ostale?‘- posle tog prvog stiha... Mahaund, smirena pogleda, nastavlja: ‘Ptice su one uzvišene i posredstvo njino poželjno je zaista.’“ (Ruždi 1991: 136). Mahaund je priznao božanstva, a vika i izrazi radosti onih koji su privrženi trima boginjama raste. Mahaund, (*Prorok Glasnik Biznismen*, Ruždi 1991: 139), ne pridružuje se skupu u njihovom oduševljenju; on stoji mirno, bez pokreta, a „na trepavicama njegovih zatvorenih očiju ne može da se otkrije ni najmanji trag vlage“ (Ruždi 1991: 136). Bila je to noć „Biznismenovog turobnog trijumfa“ (Ruždi 1991: 137). I već posle kratkog vremena (*nekoliko sati ili nekoliko nedelja*, Ruždi 1991: 145):

Prorok Mahaund sav iscrpljen tone u svoj uobičajeni, posle otkrovenjski san, ali ovom prilikom on se budi i obnavlja brže nego obično... 'Bio je to Đavo', kaže on glasno praznom vazduhu, praveći od toga istinu samim izgovaranjem te rečenice. 'Da, prošli put je to bio Šejtan.' To je ono što je on čuo dok je slušao, da je obmanut, da je Đavo došao k njemu prerušen u arhandela, te tako oni **stihovi** koje je zapamtio, oni koje je propovedajući izrecitovao u pesničkoj šatri, nisu bili prava stvar nego đavolska suprotnost, nisu bili božanski nego **satanski**. On se vraća u grad što brže može da izbriše te pogane stihove...ali Džibril, lebdeći-posmatrajući...zna jedan mali detalj, samo jednu sitnicu koja tu predstavlja problemčić; naime, **da sam oba puta to bio ja, baba, prvi put ja i drugi put opet ja**. Iz mojih usta su izišle i izjave i nepriz-jave, i versi i kontra-versi, čitava ta stvar, i svi mi znamo kako su moja usta stavljena u pogon. (Ruždi 1991: 145, 146, masna slova pridodata)

Mahaund, dakle, odlazi u grad i objavljuje poništenje, odbacivanje Satanskih stihova, i iako je on lično ogorčen, odjednom se broj vernika umnožava, nova vera je nastala, a naziv joj je - *Pokornost*. Vernici mu zahvaljuju rečima da je obogatio veru jer je pokazao kako se obara sam Nečastivi, dok im Mahaund gorko i sa cinizmom odgovara: „’Divnu sam stvar učinio... Doveo vam Đavola. Da, to i liči na mene.’“ (Ruždi 1991: 148). Nakon ovih događaja, Mahaund odlazi u izgnanstvo, u oazu sa vodom, jer je grad suv, te ostaje van Džahilije četvrt veka. Nastaje novi početak Vremena.

Tako su Džibrilovi snovi zapravo snovi i razmišljanja o veri i sumnji, o originalnosti i autentičnosti, o bogohuljenju anđeoskom ili satanskom, o pragmatičnosti i doslednosti... Sad se može postaviti pitanje da li je Mahaund (Muhamed) lažni prorok, da li su mu porivi bili sebični ili je on, možda, instrument samog Đavola... Isto tako pitanje autentičnosti samog Kurana postaje značajno. Danijel Pajps (Daniel Pipes) u svojoj studiji tvrdi:

...njegova priča implicira da ceo Kuran proističe ne od Boga kroz Gabrijela, nego od samog Muhameda, koji je stavio reči u Gabrijelova usta. Ako je to tačno, onda je Kuran ljudski konstrukt a islamska vera je sačinjena na prevari. Ništa ne ostaje. (Pipes 2009 : 61)

Sa druge strane, ovim se potvrđuje i samo dalje razvija Ruždijev koncept koji se provlači kroz ceo roman: višeglasje - gde nijedan glas, bio on anđeoski, satanski ili bilo koje druge prirode, ne odnosi prevagu; i gde je zapravo ona ista nekompatibilnost verzija stvarnosti ili, pak, verzija snova, prisutna i dalje... *i bilo je tako i nije tako bilo...*

Dvadeset i pet godina posle, povratak Mahaundov u Džahiliju pun je trijumfa, on se vraća u „svom sjaju i svemoći“ (Ruždi 1991: 415). Vreme je da se Proroku koji je stvorio novu, monoteističku veru, postavi i drugo pitanje: „Kako se ti ponašaš kad pobeđuješ? Kad tvoji neprijatelji zavise od milosti i nemilosti tvoje, a vlast ti je apsolutna: šta onda?“ (Ruždi 1991: 427). Narod, videvši da Mahaund nema mnogo milosti za one koji ne prihvate veru, prigrljuje je: „Potčinjavanje Džahilije: i ovo je neminovna stvar, i nema potrebe da o tome pričamo naširoko i nadugačko...’Nema drugog Boga sem Alaha, a Muhamed je

Njegov Prorok'. Mahaund se smiruje...'Pošteđeni su svi oni koji se *pokore*'.“ (Ruždi 1991: 431).

Mahaund je imao svog pisara, Persijanca Salmana, koji je počeo krišom - a Mahaund ništa primećivao nije - da preinačuje Knjigu. Shvativši kako je sve vreme verovao u *jednu sablast* (Ruždi 1991: 425), bio je ogorčen. Još jednom se postavlja pitanje autentičnosti Kurana. Naposljetku, ipak, Mahaund je otkrio ove namerne izmene i osudio Salmana na smrt. Nova vera je isto tako donela i mnoštvo pravila, za sve i svašta, za svaki aspekt ljudskog života:

I sred onog palmovog drveća u oazi, Džibril se pojavljivao Proroku i deklamovao mu pravila, pravila, pravila, sve dotle dok vernici nisu počeli da teško podnose i same izgledе bilo kakvih novih otkrovenja...Arhanđel Džibril je podrobno objasnio i način na koji čoveka treba sahraniti, i kako njegovu imovinu treba deliti, te se Salman Persijanac pitao kakve je vrste taj Bog koji toliko podseća na nekog biznismena...se setio i da je i sam Mahaund, svakako, bio biznismen...te, prema tome, kakva je to samo bila sjajna pogodnost za njega da se združi sa jednim tako poslovnim arhanđelom, koji mu je prenosio upravljačke odluke tog korporativno visoko svesnog, mada ne i korporalnog, telesnog, Boga! (Ruždi 1991: 420, 421)

Kadgod je hteo neko novo pravilo da nametne narodu, Mahaund je 'odlazio u trans' i vraćao se sa porukom od arhanđela i sa podrškom Boga za to. Tako je 'doneo' i pravilo da može da 'poseduje' dvanaest žena, na šta mu je jedna od njih ogorčeno rekla: „Tvoj Bog se svakako uvek tu nacрта kad ti je potreban da ti prigodno sređuje stvari.“ (Ruždi 1991: 445). Bilo kako bilo, narod u Džahiliji, prilagodio se novom načinu života „...pozivu na molitve pet puta dnevno, uzdržavanju od alkohola, zaključavanju žena“ (Ruždi 1991: 434).

Najpopularniji burdelj u Džahiliji, *Zavesa*, slično burdelju-utočištu iz *Grimusa*, postao je utočište odbeglog pesnika i satiričara Baala, koji je ismejao Proroka. On se u *Zavesi* skrivao više od dve godine, a za to vreme Baal je sproveo jednu svoju zamisao u delo; naime, budući da je Prorok imao dvanaest žena koliko je bilo i kurvi u burdelju, Baal je došao na ideju da svaka prostitutka poprimi ime i karakter jedne od Mahaundovih

supruga. Ideja je bila plodonosna, budući da je od tad posao u *Zavesi* višestruko porastao. Salman Ruždi je, komentarišući ovu epizodu<sup>87</sup>, objasnio da je sekvenca sa burdeljom poslužila, pre svega, kao primer suprotnosti između profanog i sakralnog sveta; odnosno harema, gde žive Prorokove supruge u svoj svojoj čestitosti, i burdelja. Dva sveta koja su u opoziciji, čist i nečist, stavljeni su jedan naspram drugog kao eho jedan drugog...(Rushdie 2010: 401-402). Međutim, Mahaund, iako je Salmanu Persijancu oprostio za preinačenje Knjige i na kraju ga ipak nije ubio, Baalu ne oprašta, već mu oduzima život a burdelj zatvara. Naposletku, Mahaund, ostareo i bolestan, na samrti, čuje boginju Al-Lat kako mu govori da je njegova bolest njena osveta. On joj ipak zahvaljuje i umire. Boginja, a ne Bog, bila je ta, kojoj je na samom kraju svog života Mahaund, *najpragmatičniji od svih Proroka* (Ruždi 1991: 439), odao počast.

Netolerancija i rigidnost, ali i snaga vere, ponavlja se i u Džibrilovom drugom snu, u priči o devojci Ajši i hodočašću u Meku. Vidovnjakinja Ajša je ostala čvrsto uverena da će se more razdvojiti na anđelovu zapovest i da će hodočasnici preći na drugu stranu. Mirza Said je bio jedan od onih koji je pokušavao da zaustavi svoju suprugu da krene na to, za njega suludo, putovanje: „Postoje li čuda? Da li ti veruješ u Raj?“ (Ruždi 1991: 276). Ajši i njenom Bogu nije verovao: „...’kako ti je to anđeo dao sva ta obaveštenja? Ti nam nikad tačno ne kažeš šta ti je on rekao, već nam samo daješ svoje tumačenje njegovih reči. Čemu takva posrednost?’... ’On se meni obraća’, odgovori Ajša, ’u jasnoj i značajnoj formi.’ (Ruždi 1991: 567). Nije uspeo da oodvрати svoju ženu od hodočašća... Kada su stigli do obale, hodočasnici su ušli u more...i niko ih više nije video. Međutim, Mirza Said, mnogo godina nakon ovog događaja, poslednje noći svog života, oseti kako ulazi u more, „...voda se razdvoji i oni krenuše ka Meki, hodajući preko dna Arabijskog mora“ (Ruždi 1991: 577)... *i bilo je tako i nije tako bilo...*

Konstantna vera kao i neprestana sumnja; opet sumnja i opet vera; dobro i zlo; anđeli i đavoli - svi zajedno u neprestanom kovitlacu, mada „...ne možemo osporiti

---

<sup>87</sup> Smatra se da je 'epizoda sa *Zavesom*' jedna od onih koja je vernicima islama najuvredljivija i za koju su se, pored epizode sa *Satanskim stihovima*, oni našli najviše povređeni.

sveprisutnost vere“ (Ruždi 1991: 610) ili barem nečega *nalik njoj* što će popuniti prazninu njenim trajnim nestankom.

### 7.3. Ostali romani

#### *Grimus*

Sam naslov ovog romana potiče od reči poreklom iz predislamske mitologije. Reč *grimus* označava anagram od reči *simurg*<sup>88</sup>, mitske ptice, *velike, svemoćne i jedinstvene*. Ta je rajska ptica zbir svih ostalih ptica - ona u sebi sadrži sve druge ptice i za uzvrat se nalazi u njima. Sama reč *simurg* znači trideset ptica. Prema predislamskoj persijskoj mitologiji trideset ptica kreće u potragu za simurgom na planinu Kaf gde ona obitava. Kada stignu na vrh, shvate da one same jesu simurg. Religijska poema iz dvanaestog veka *Skup ptica (The Conference of the Birds)* mističnog sufiste Farid ud-Din `Attara poslužila je Ruždiju kao direktan izvor za konstrukciju romana, koja je u svom krajnjem ishodu jedno višeznačno putovanje, slično sufizmu, koji u svom središtu ima upravo potragu, putovanje.

U romanu su isto tako prisutne i aluzije na religijske elemente iz samog islama, gde se analogija može povući između putovanja, odnosno, penjanja glavnog lika, Lepršavog Orla, na planinu Kaf, sa putovanjem samog proroka Muhameda i njegov *mi`raj*, noćno putovanje, koje je kako fizičko (do najudaljenije džamije), tako i duhovno (Syed 1994)<sup>89</sup>. I

---

<sup>88</sup> Ko je ili šta je Simurg, odnosno Grimus u romanu, nepoznato je gotovo do samoga kraja. On je nit koja se mistično, apokaliptično provlači kroz delo i koja je glavni nosilac elementa suspenzije.

<sup>89</sup> Syed, M. (1994). *Warped Mythologies: Salman Rushdie's Grimus*. ARIEL: A Review of International English Literature, Vol 25, No 4, 135-151. Dostupno na: <http://ariel.journalhosting.ucalgary.ca/ariel/index.php/ariel/article/viewFile/166/163> (15.06.2015).

putovanje glavnog junaka je u svojoj suštini duhovne prirode, ono je putovanje u središte njegovog bića, kako bi se ono promenilo, razvilo i u krajnjem ishodu, skupilo hrabrost za suočavanje sa svetom.

### ***Deca ponoći***

U *Deci ponoći*, Salem Sinaj poredi Indiju i Pakistan kao dva oprečna viđenja stvarnosti, odnosno vere. Pakistan, *Zemlja Pravovernih*, religiju koristi kao 'lepak' da bi se održao. U toj zemlji religijska ideologija toliko je jaka i neumoljiva da je istina „ono što joj se kaže da bude“ (Ruždi 1986: 419) i gde zbog toga „stvarnost sasvim doslovno prestaje da postoji, tako da sve postaje moguće, osim onog što nam se tvrdi da jeste“ (Ruždi 1986: 419). Za razliku od Pakistana, gde ovakve neistine i nestvarnosti obilato postoje kao istinite i stvarne, Indija, sa pluralitetom svojih religija, nudi, kako Salem kaže, *beskrajne alternative stvarnosti* (Ruždi 1986: 419). Stoga je i Karači, u koji se Saleмова porodica doselila, a kojem Salem nikada nije oprostio što nije bučni i raznoliki Bombaj, posedovao ružnoću, pre svega, duhovnu.

Nadalje, u ovom romanu, religija, odnosno vera, deluje različito na različite likove. Tako je Saleмова sestra zvana Majmunčica, izrazla u pevačicu religijskih pesama i postala poznata pod nazivom Džamila Pevaljka, te je u sebi otkrila žicu puritanskog fanatizma, učila molitve na arapskom i „čitala ih uvek u propisano vreme“ (Ruždi 1986: 375), ili, prema Salemovom mišljenju, postala je „žrtva podmuklih čini te bogomoljačke zemlje“ (Ruždi 1986: 375), Pakistana. Postala je veoma popularna, naomiljenija kćerka pakistanske nacije: „Glas Džamile Pevaljke razlegao se bez prestanka na talasima Radio-Pakistana, tako da je u selima Zapadnog i Istočnog Krila ona izrasla u neko nadljudsko stvorenje, koje, kao neumorni anđeo, peva svom narodu od jutra do sutra“ (Ruždi 1986: 404). Za vreme svih

javnih nastupa, Džamila je nosila veo od bele svile, izvezen kaligrafskim citatima iz Kurana, i naravno, sa rupom oko usana, podsećajući na (probušeni) čaršav kojim je bila obavijena njena baka Nasema kada je Džamilin deda Adam Aziz, kao mladi lekar, dolazio da je pregleda, tako da je „naša porodična istorija ponovo postala nacionalna sudbina“ (Ruždi 1986: 403), budući da se Adam Aziz na taj način nekoć zaljubio u Nasemu, a Pakistan sada u Džamilu. Pevala je Džamila rodoljubive pesme i vojnicima i predsedniku Pakistana, te se zavetovala, koliko Bogu toliko i patriotizmu, jer su te dve stvari u Pakistanu bile nerazdvojne. Salem, za razliku od Džamile, drugačije je gledao na pitanje vere. On je, poput svog dede Adama Aziza, nasledio jednu drugačiju rupu, onu u grudima kao posledicu neverovanja, sumnji u postojanje Boga: „Šta se slilo u mene od Adama Aziza... rupa usred duše zbog toga što nije uspeo (kao ni ja) ni da veruje ni da ne veruje u Boga“ (Ruždi 1986: 354).

Adam Aziz, pak, završivši studije medicine u Nemačkoj i vrativši se u Indiju, našao se razapet između muslimanske vere i zapadne nauke. Godine provedene u Nemačkoj učinile su svoje i Adam Aziz je sada gledao na svet drugačijim očima, onima koje su videle sveta. Stoga je, kada je „jednog kašmirskog jutra u rano proleće 1915. godine moj deda Adam Aziz udario nosom o smrznuti grumen zemlje prilikom molitve“ (Ruždi 1986: 8) odlučio da više 'ni za kakvog boga' (Ruždi 1986: 8) ne ljubi zemlju. Tako je nastala ona rupa u njemu, praznina u 'vitalnom unutrašnjem predelu' (Ruždi 1986: 8), a on se našao između verovanja i neverice: „I bio je bačen zauvek u brisani prostor ničije zemlje, gde nije mogao da obožava onog Boga čije postojanje nije bio u stanju da potpuno porekne. Trajna promena: rupa“ (Ruždi 1986: 11). Verovao je u neizbežnost promene, za razliku od starog lađara Taja, koji je sa nevericom posmatrao novopečenog mladog doktora Adama Aziza i koji je bio oličenje sasvim suprotnog ideala, prezirući promenu, progres i sve što je tuđinsko, što dolazi iz inostranstva.

Adamov skepticizam u pogledu vere, Adamova supruga Nasema, nije delila. Ona je, poput Taja, oličenje lakovernosti, praznoverja i predrasuda, te je Nasema „za razliku od Aziza, koga su razdirale nedoumice, ona [je] ostala pobožna [...] ubeđena... da su duhovi

isto tako očevidan deo stvarnosti kao i Raj...“ (Ruždi 1986: 51, 128). Čak su i njeni kariji bili 'zadojeni drevnim predrasudama' (Ruždi 1986: 181). Adam Aziz i njegova supruga Nasema nisu nikada pronašli zajednički jezik kada je u pitanju vera. Možda baš njihove nesuglasice i argumenti u pogledu obrazovanja dece oslikavaju još jedan balans u romanu, balans između verovanja i sumnje, ne nudeći pri tome odgovor:

Na to će Aziz: 'Znaš li šta taj čovek uči tvoju decu?' Prečasna Majka je sipala pitanja kao iz rukava...'Bi li svinjetine? Kakosezvaše? Bi li pljunuo na Kuran?'...'Uči ih da mrze, ženo. Uči ih da mrze Hinduse, i budiste, i džaine, i Sike i ko zna koje još sve vegetarijance. Hoćeš li, ženo, da imaš decu koja mrze ljude?'

'Hoćeš li ti da imaš decu koja ne veruju u Boga?' (Ruždi 1986: 51-52)

### ***Mavrov poslednji uzdah***

Iako se u ovom delu potencira i, na izvestan način, slavi sveopšta hibridnost Indije i mnoštvo njenih religija, glavni junak, Moraiš Zogoibi, zvani Mavro, ne veruje u Boga. Za razliku od Mavrove bake, Epifanije, koja je bila zdušna katolkinja, njegovi roditelji su, kako sam kaže, takođe *bili operisani od religije* (Ruždi 1997: 68), što je Mavra veoma radovalo: „Gde im je taj melem, taj njihov popovski-dotuc-otrov anti-dota? Flaširajte ga, za ime sveta, i po celom svetu razasijajte!“ (Ruždi 1997: 68). Kada je njegova majka, Aurora da Gama, još kao mlada devojka, prvi put otkrila svoj raskošan talenat za slikarstvo, i naslikala mural po zidovima svoje devojačke sobe koji je uključivao celo postajanje, jedini odsutan na tim slikama bio je Bog, nije se mogao naći Hristov lik „na krstu ili samog, niti bilo kakvo prisustvo nekog drugog božanstva, vilenjaka iz drveta, vodenog duha, anđela, đavola ili sveca“ (Ruždi 1997: 74). Oni nisu verovali u bogove, ali su, svako za sebe, verovali u *božanstva* jedne druge prirode; Mavro je prvo gledao u svoju majku kao nešto što je izvan i iznad ovog sveta, kao boginju: „... jer, svi smo joj mi bili robovi, a ona je naše robovanje pretvarala u Raj. Tako nešto, kažu, kadre su da izvedu samo boginje“ (Ruždi 1997: 200).



Nakon toga, jedna druga žena u koju se zaljubio, Uma, činila mu se poput boginje: „Kročila je među nas kao neka boginja ex machina, obraćajući se onom najskrovitijem u svima nama“ (Ruždi 1997: 283). Mavrov otac, Abraham Zogoibi, *ta crna rupa Bombaja* (Ruždi 1997: 394), bio je Jevrejin bezbožnik čija je jedina religija bio 'crni svet' novca korupcije i biznisa, dok je majka Aurora stvarala svoj svet bez bogova na svojim platnima, budući da „...u njoj nije bilo vere kol'ko za jednog komarca“ (Ruždi 1997: 117). Sve u svemu, njegova porodica nije držala do nebeskog Raja, već su raj ili pakao sebi stvarali sami i to na zemlji.

U tom pogledu oni nisu bili jedini. U Indiji se, a i šire, krajem dvadesetog veka, rađalo jedno novo doba „...u kom je novac, kao i religija, slamao sve okove kako mu se prohte; nastupalo je vreme za pohotne, alave, života gladne, a ne za istrošene i nepovratno izgubljene“ (Ruždi 1997: 398). Mesta za lečenje duše nije bilo, već su, dakle, dve nove sile prevladale: korupcija i verski fanatizam, što je u to vreme u Indiji značilo: hindu fundamentalizam:

Čak ni Indija(na)c nije bezbedan u Indij(an)skoj zemlji; nije, ako nosi pogrešnu vrstu perjanice, govori pogrešnim jezikom, pleše pogrešne plesove, *klanja se pogrešnim bogovima*, putuje u pogrešnom društvu... U zemlji Indija(na)ca nema mesta čoveku koji ne želi da pripada plemenu, koji sanja da ode korak dalje... (Ruždi 1997: 475, kurziv pridodat)

Nestala je tolerantna, sekularna Indija koja je sada ustupila mesto ovoj drugoj Indiji zadojenoj verskom mržnjom.

### *Tlo pod njenim nogama*

I u ovom romanu Salman Ruždi ne zaobilazi večito pitanje religije i vere. U Indiji je, narator Rai daje svoje utiske, bogoljublje prerušeno u dobroljublje. Natprirodno je indijska

kob. Kada je jednom putovao u unutrašnjost Indije, osetio je kažu, *sveprisutnost bogova* (Ruždi 2003: 293). Sam Rai je, međutim, kao i većina Ruždijevih glavnih protagonista, ateista:

Od svojih roditelja dobio sam dar nereligioznosti, dar da odrastam ne mareći da pitam ljude koji su im bogovi dragi, pošto sam pretpostavljao da, u stvari, ni njih, kao ni moje roditelje, bogovi nisu ni zanimali, i da je ta nezainteresovanost „normalna.“ (Ruždi 2003: 91)

I kada se zahvaljuje bogu na nečemu, to nije pravi način. To je samo oslobađanje prevelike količine emocija, kaže Rai (Ruždi 2003: 26). Bog je osvetoljubiv, netolerantan, arogantan, nemoralan i bezosećajan (Ruždi 2003: 300).

Za Raija je vera zapravo ironija. On verske doživljaje može da oseti samo u književnosti, tamo gde je potrebna kreativna mašta. Književnost „ne polaže pravo na tačnost i stoga donosi istinu.“ (Ruždi 2003: 156):

Kada prestanemo da verujemo u bogove, možemo da počnemo da verujemo u njihove priče... i kad bismo se sutra probudili i shvatili da na zemlji nema više vernika, nema posvećenih hrišćana, muslimana, Hindusa, Jevreja, e onda bismo, naravno, mogli da se usredsredimo na *lepotu priča*, jer one više ne bi bile opasne<sup>90</sup>, onda bi one mogle da postanu dovoljno ubedljive da u nama probude jedino verovanje koje vodi ka istini, a to je, voljno, i puno neverice verovanje čitaoca u dobro ispričanu priču. (Ruždi 2003: 567, kurziv pridodat)

Upoređujući književnost i veru, Rai, kao naravno i sam pisac, zapravo smatra da prava snaga, lepota života i istina leže upravo u pripovedanju a ne u pukom verovanju u bogove koje može biti zaslepljujuće i opasno.

---

<sup>90</sup> Aluzija na *Satanske stihove* i fatvu kao posledicu.

## *Bes*

Glavni junak romana, Malik Solanka, *ni katolik, ni vernik* (Ruždi 2001: 64) ne veruje u Boga: „Religijsko osećanje nije dirnulo ni jednu jedinu Solankinu strunu“ (Ruždi 2001: 57). O islamu nije mnogo razmišljao, ali kada je jednom prilikom jedan mladi taksista na ulicama Njujorka počeo da viče kako će islam očistiti njujorške ulice od vozača bezbožnika, Solanka je razmišljao o razlogu takvog ponašanja i nije ga opravdavao: „Voljeni Ali bio je Indijac ili Pakistanac, ali je nesumnjivo zbog nekog pogrešno vođenog kolektivističkog duha paranoične panislamske solidarnosti okrivljivao sve korisnike njujorških ulica za stradanje muslimanskog sveta“ (Ruždi 2001: 83).

Međutim, Solanka je zato razmišljao o 'novoj veri', kako ju je nazvao, a ta vera je bila *industrija kulture*, koja će, prema mišljenju Solanke, uskoro zameniti industriju ideologije:

I ako je kultura bila novi sekularizam sveta, onda je njegova religija bila slava, a delatnost - ili crkva - slavnih ličnosti daće značajan doprinos novoj *crkvenoj zajednici*, prozelitsku misiju koja treba da osvoji ove nove granice, gradeći svoja blistava celuloidna vozila i rakete na pogon katodnim zracima, stvarajući nova goriva iz ogovaranja, dižući Odabrane ka zvezdama. A da bi se ispunili tamniji zahtevi nove vere, bilo je povremenih ljudskih žrtava i strmoglavih padova pri kojima gore krila. (Ruždi 2001: 34)

U vremenu ovakvog postmodernog urbanog života sa novim merilima vrednosti, odnos između individue i urbane sredine u kojoj individua obitava, postaje kompleksan. Solanka, „penzionisani istoričar filozofije, plahoviti lutkar, a od nedavnog pedeset petog rođendana samotnjak po sopstvenom (mnogo kritikovanom) izboru“ (Ruždi 2001: 9), naprasno odlazi iz Engleske u Njujork, nadajući se da će bekstvom od porodice i samog sebe uspeti nekako ponovo da se pronađe. Taj poduhvat, međutim, neće biti nimalo lak.

Umesto *bog(ov)a*, Solanka ima svoje *demone*, koji ga muče i proganjaju, koji mu ne daju mira, ma koliko daleko on bežao od njih. I zato se kod njega javlja bes - bes koji, kako razmišlja Malik Solanka, leži u osnovi modernog sveta i koji sve pokreće:

Život je bes, mislio je. Bes nas - seksualni, edipovski, politički, magijski, brutalno - uzdiže do najvećih visina i uteruje u najsurovije dubine. Iz besa proističe stvaranje, inspiracija, originalnost, strast, ali i nasilje, bol, čista bezobzirna destrukcija, zadavanje i primanje udaraca od kojih se nikad ne oporavimo. Furije nas gone; Šiva igra svoj pobesneli ples da bi stvarao ali i uništavao. (Ruždi 2001: 42)

Solanka se povukao u sebe, uhvatila ga je melanholija, tuga, nije mogao da se nosi sa *lažnom stvarnošću*. Bio je dezorijentisan: „Budućnost je ličila na razjapljene ralje koje čekaju da ga progutaju... prošlost je bila razbijeni lonac. Ostala je samo ta nepodnošljiva sadašnjost, u kojoj nije uopšte mogao da funkcioniše“ (Ruždi 2001: 29). Kada je, jedne noći, dok je (egzistencijalni) bes sve više rastao u njemu, našao sebe kako stoji sa nožem u ruci nad telom svoje usnule žene i svog trogodišnjeg sina, Asmana, spakovao je stvari i otišao u Ameriku: „Trebalo mu je da smesti okean, barem okean, između sebe i onoga što umalo nije učinio“ (Ruždi 2001: 52). Odlazi u Njujork da zaboravi.

### ***Klovn Šalimar***

Jedna od junakinja romana, Indija Ofuls, rođena kao Kašmira Noman, poput mnogih drugih Ruždijevih likova, ne veruje u Boga, ali mora da nađe veru u nešto što bi Boga zamenilo: „Indija je prezirala religiju, a njen prezir je bio jedan od mnogobrojnih dokaza da ona nije Indija. Religija je ludost, pa ipak je bila dirnuta njenim pričama...“ (Ruždi 2007: 30). Ona je suprotnost svojoj majci, Bunji Kaul, koja je na kraju izgubila veru i u ljude i u Boga, dok će Indija na kraju ipak pronaći snagu da svoje demone uništi i ponovo pronađe sebe.

Indija Ofuls *nije Indija*, jer u Indiji bogovi igraju važnu ulogu, religija čini jedan od bitnih aspekata u životu najvećeg broja ljudi. Pre sukoba Indije i Pakistana oko Kašmira, Kašmir je bio ogledalo same Indije, jer su u njemu skladno živeli ljudi različitog religijskog opredeljenja. Kašmir je bio pandan Indiji „... jer se upravo u Indiji događaju ta komešanja, sjedinjavanje ovog i onog, hindusa i muslimana, mnogo bogova i jednog. Ali sada se atmosfera promenila“ (Ruždi 2007: 170). Seljani Pačigama, mesta u Kašmiru koji Ruždi ovde opisuje, prestravljeno su posmatrali, a kasnije i sami bivali uvučeni u religijske sukobe koje nisu razumevali: „Toliko toga je bilo novo u tim danima, a samo polovina razumljiva. Sam 'Pakistan' je pre toga bila glasina, fantomska reč koja je tek dva kratka meseca označavala stvarno mesto“ (Ruždi 2007: 114), da bi naposljetku ona za muslimane predstavljala „...san o idiličnom životu na drugoj strani, u verskoj državi“ (Ruždi 2007: 168).

Kašmir postaje rastrzan između dve ideologije, islamskog fundamentalizma i indijskog nacionalizma. Muslimanski proroci, niotkuda, stigli su u ovu, nekada idiličnu i harmoničnu dolinu. Njihovo pojavljivanje ironično je opisano kao magično, oživeli su iz starog gvožđa sa stovarišta vojnog naoružanja, koje je, paradoksalno, ostavila indijska vojska: „A onda je jednog dana božjom milošću ta gvožđurija počela da se miče. Oživela je i poprimila ljudski oblik. Muškarci koji su čudom rođeni iz tih zarđalih ratnih metala, koji su se pojavili u dolini da propovedaju otpor i osvetu, bili su sveci sasvim novog soja. Oni su bili gvozdene mule“ (Ruždi 2007: 150). Islam koji su oni propovedali bio je ekstreman: „Streljanja, vešanja, klanja, odsecanja glave, bombe. 'To je njihov islam...“ (Ruždi 2007: 450). Ekstremnost ovakve vrste islama ogledao se i u sledećem:

Selo Širmal je, kao i većina sela u dolini, bilo pogođeno dvostrukom nesrećom siromaštva i straha, tom dvostrukom epidemijom koja je brisala stari način života... Strah se zapažao po upadljivoj činjenici da su žene... sada sve nosile feredžu: kašmirske žene, koje su celog svog života prezirale feredžu.

[...]

Nastavnice su polivane kiselinom jer se nisu pridržavale islamskog kodeksa oblačenja. Upućivane su pretnje i davani rokovi i mnoge žene Kašmira su obukle, prvi put, abaju koju su njihove majke i bake oduvek prkosno odbijale... Muškarci i žene više nisu smeli da sede i gledaju televiziju zajedno. To je bila nemoralna i skaredna praksa. Hindusi nisu smeli da sede sa muslimanima. (Ruždi 2007: 454, 349-350)

Nicali su kampovi za obuku za međunarodne islamističko-džihadske aktivnosti, gde je pet molitvi dnevno bila obaveza svakog borca a jedina dozvoljena knjiga bila je Sveti Kuran: „Ideologija je bila glavna stvar“ (Ruždi 2007: 334).

Bilo je to vreme mraka i demona, a ne božije vreme. *Oskudno vreme straha* se isto tako odražavalo u mentalno poremećenom pukovniku indijske vojske, Kačvahu, koji je bio 'besan kao ris' (Ruždi 2007: 125). On je bio zapovednik zvanične indijske vojske, jer je Kašmir bio integralni deo Indije. U ime svog boga, ali, pre svega, zbog svojih ličnih demona koji su ga opsedali sve vreme, izvršio je odmazdu nad Pačigamom.

Kašmir je tako propadao u ime *bogova* (ili demona), prokletstvo se spustilo na njega i selo Pačigam. Opasnost, a sa njom i propast, dolazila je kako od strane pukovnika Kačvaha tako i od gvozdene mule, odnosno od 'slepila Indije' i 'srpolike senke Pakistana'. Bili su to 'neprijatelji koji se pretvaraju da nas spasavaju u ime našeg sopstvenog boga' (Ruždi 2007: 312). Kao posledica ovakvih nemilih događanja „...strah je najbolje rodio te godine“ (Ruždi 2007: 154).

### *Čarobnica iz Firenze*

Cara Akbara Velikog, vladara moćnog Mogulskog carstva, opseda pitanje religije, odnosno verske tolerancije. On je još jedan u nizu Ruždijevih junaka koji gubi poverenje u religiju, u Boga. Mašta o jedinstvenoj religiji, sa čovekom u njenom centru:

*Možda nema prave religije. Da, dozvolio je sebi da to pomisli.... Želeo je da može da kaže: čovek je u centru svega, a ne bog. Čovek je u srcu i na dnu i na vrhu, čovek je ispred i iza i sa strane, čovek anđeo i đavo, čudo i greh, čovek i samo čovek, pa hajde da stoga nemamo drugih hramova osim onih posvećenih ljudskoj vrsti. To je bila najneizrecivija ambicija: osnovati religiju čoveka.*

[...]

Da boga nikada nije bilo, car je razmišljao, bilo bi lakše spoznati šta je dobrota. Čitav taj posao oko obožavanja, odricanja sebe pred Svemoćnim, bio je odvracanje, pogrešan put. Gde god dobrota ležala, ona nije ležala u ritualnom, nepromišljenom klanjanju pred božanstvom, već možda u sporom, trapavom, greškama ispunjenom pronalaženju pojedinačne ili kolektivne putanje. (Ruždi 2009: 89, 320)

U tu svrhu, car je napravio *Šator novog svetilišta*, debatni dom, u kojem je diskusija, a ne božanstvo, jedini bog i gde se održavalo *takmičenje u intelektualnom rvanju u kom nijedan zahvat nije bio zabranjen*.

### ***Luka i Vatra života***

Na svom herojskom putu ka jednom drugom, magičnom svetu - Srcu magije i Vatri života, dečak Luka prolazi kroz teritoriju takozvanih Bezveznih bogova. To je panteon u kojem obitavaju *drevni bogovi Severa, grčki i rimski bogovi, južnoamerički bogovi, bogovi Sumera i Egipta* (Ruždi 2011: 127) u koje niko više ne veruje i koji nemaju moć u Stvarnom svetu, već samo opstaju kao priče. Ali ovi odbačeni bogovi ne mogu da prihvate da su izgubili moć koju su nekad imali, tako da se i dalje prave da su bitni, „pretvarajući se da su još uvek božanstva, igrajući sve svoje stare igre, vodeći svoje drevne ratove ponovo i ponovo, pokušavajući da zaborave da danas više niko ne mari za njih, da im čak ni imena ne pamte više“ (Ruždi 2011: 127). Luka se prisetio priča svoga oca o tim božanstvima i

kako su ljudi prestali da veruju u njih. U stara vremena, ti bogovi su se ponašali bahato i jednako ružno kao i ljudi, čak i gore:

„...jer pošto su bogovi, mogli su da se ružno ponašaju u mnogo većim razmerama. Bili su sebični, prosti, nametljivi, uobraženi, kvarni, grubi, zavidljivi, požudni, pohlepni, halapljivi, lenji, nepošteni, prevaranti i glupi, i sve to maksimalno umnoženo, jer su imali supermoći.“

[...]

„Možda je onda i dobro što su nestali“, rekao je Luka... (Ruždi 2011: 128-129)

Ti bogovi su sada u Svetu magije, ali oni u koje ljudi i dalje veruju još su uvek u Stvarnom svetu.

Nameće se zaključak da kada ljudi prestanu da veruju u bogove, počinju da veruju u književnost, u pričanje priča, odnosno u *istinitost neistinitih priča*... Luka je, stoga, objasnio ovim odbačenim, gordim bogovima da oni jedino mogu opstati kroz priče Rašida Halife, njegovog oca, te ako on nestane, neće i oni. Dakle, jedino kroz priču, mogu se oni vratiti u Stvarni svet:

Kada se vaša priča dobro ispriča, ljudi veruju u vas; ne onako kao nekada, ne u smislu obožavanja, nego onako kako ljudi veruju u priče - srećno, uzbuđeno, želeći da se ne završi. Želite besmrtnost? Samo moj otac, i ljudi nalik na njega, mogu vam je pružiti. (Ruždi 2011: 181)

Bogovi, dakle, na kraju opstaju jedino kroz pripovedanje koje uspeva da nadživi i sama božanstva. Salman Ruždi tako još jednom potencira značaj pričanja priča i izdiže ga iznad religije i vere u Boga.



## 8. ZIDOVI NEZNANJA: OD TIRANIJE DO SLOBODE I NATRAG

„Sloboda govora je sam život“ (Rushdie 2010: 439), tvrdi Salman Ruždi u svojim esejima. Isto tako, pisac ističe da je odnos književnosti, pa i umetnosti u širem smislu, i politike, kao i društva u kojem živimo, nešto što se ne može zaobići, o čemu se jednostavno mora pisati. Književnost, smatra Ruždi, ne nastaje u društvenom i političkom vakuumu, te se ona ne može odvojiti od politike, odnosno istorije (Rushdie 2010: 92). Stoga su Ruždijevi romani ujedno i svedoci vremena o kojem piše, o društvima koja opisuje u rodnoj mu Indiji, Pakistanu, Engleskoj ali i u Americi, kao i određenoj vrsti tiranije i sputavanja koja, na žalost, u njima vlada, bilo da je reč o političkoj, religijskoj, rodnoj ili bilo kojoj drugoj vrsti nasilja, ratova i represije.

Pisac se, dakle, zalaže za slobodu izražavanja, pravo na sopstvenu misao i raspravljanje, na diskusiju i debatu, jer čovek kao jedino stvorenje koje pripoveda, da bi to i mogao da čini, mora, pre svega, biti slobodan, nesputan ograničenjima ovakve vrste.

Delo u kojem se najintenzivnije prikazuje okrutnost i posledice autokratske vladavine je roman *Deca ponoći*, a *Klovn Šalimar* opisuje sav besmisao tiranije religije i bratoubilačkog rata koji nikome ne donosi ništa dobro. Nažalost, tiranija u svim svojim mogućim oblicima nalazi put u sve Ruždijeve romane, te nijedan od njih nije lišen prikaza određene vrste represije.

## 8.1. *Deca ponoći*

U romanu, Pakistan, odnosno Karači, za razliku od Indije, to jest, Bombaja (jedina sličnost sa Bombajem - Salemovim rodnim gradom, bila je u tome da je i Bombaj kao i Karači, bio ribarsko selo), zrači jednom vrstom saobražavanja, prilagođavanja situaciji, odnosno državi i njenom autoritarnom vladavinom:

...tako da su stanovnici Karačija imali krajnje nepouzdana osećanje stvarnosti, pa su, stoga, bili spremni da pitaju svoje vođe šta je stvarno a šta nije. Opsednuti... saznanjem da ime vere na kojoj grad počiva znači 'pokornost', moji novi sugrađani odisali su bljutavim, iskuvanim mirisima konformizma, koji su bili otužni nosu sviknutom... na jako začinjene mirise bombajskog nonkonformizma. (Ruždi 1986: 396)

Međutim, ni Indija, na žalost, nije bila imuna na razne vrste tiranije i tiranijske vladavine, kao i ratova - sa Kinom, zatim Pakistanom oko podele Kašmira, te ratom vođenim za nezavisnost Bangladeša...U samoj Indiji, takođe dolazi često do religijskih sukoba. Tako je u romanu opisan pokolj koji se desio 1919. godine u Amricaru kada je britanski general Dajer naredio pucnjavu na više od hiljadu i po Indijaca koji su mirno protestovali u jednom ograđenom prostoru u gradu. Salemov deda, Adam Aziz, bio je direktan učesnik tog nemilog događaja i samo je nekim čudom uspeo da se spase: „Ispalili su ukupno hiljadu šest stotina i pedeset metaka u nenaoružanu gomilu. Od njih je hiljadu pet stotina i šesnaest pronašlo cilj, nekoga ubilo ili ranilo. 'Dobri ste strelci', govori Dajer svojim momcima. 'Lepo smo se pokazali'.“ (Ruždi 1986: 43).

Britanska vlast u Indiji prikazana je u *Deci ponoći* u svom zenitu, *gospodarstvo koje se povlači* (Ruždi 1986: 54): „...u avgustu 1947. Englezi su se, pošto je došao kraj njihovoj vlasti nad ribarskim mrežama, kokosima, pirinčem i boginjom Mumbadevi, spremali da odu; nijedna vlast nije večna“ (Ruždi 1986: 120). Između ostalog, odlazio je i Viljem Metvold, prodavši svoje vile bogatim Indijcima, pod uslovom da u njima ništa ne menjaju, te da ih preda novim vlasnicima u ponoć, na sam dan nezavisnosti. O vladavini Engleza,

Metvold kaže: „Stotine godina dobre uprave, a onda odjednom - kupite se. Dopustićete da nismo svi bili baš loši... A sad, odjednom, nezavisnost. Ja sam lično protiv toga, ali šta da se radi?“ (Ruždi 1986: 122). Simbolično gledajući u sunce na zalasku koje se sprema da zaroni u more, Metvold iščekuje ponoć, „...i u trenutku kada je sunce upravo zašlo, g. Metvold je stajao u poslednjem odsjaju svojih vila s perikom u ruci...“ (Ruždi 1986: 146), a njegova moć je upravo počivala u gustoj, crnoj kosi koju je toliko godina ponosno (i lažno) nosio. Dakle, jedna imperija se gasi, jedna varka se raskrinkava, tajne se otkrivaju, moć slabi da bi, na kraju i nestala. „Odjednom sve postaje zeleno i narandžasto“ (Ruždi 1986: 146); Indijci su, konačno nezavisni, ali je pitanje i koliko zaista slobodni.

Nehruova ideja sekularne Indije propada, a vladavina Indire Gandi, Udovice iz romana, prikazana je kao tiranska. Ona je i realnost i monstruoza fantazija. Udovica uvodi takozvano Vanredno stanje u zemlji, „...ukidanje građanskih prava, i cenzura štampe, i oklopne jedinice u stanju pripravnosti, i hapšenje subverzivnih elemenata...“ (Ruždi 1986: 536), a naročito značajno za Salema i Decu ponoći jeste provođenje sterilizacije, jer Salem smatra da je glavna svrha Vanrednog stanja bila upravo uništenje ove dece: „Kada je Ustav izmenjen da bi Predsednici Vlade pružio gotovo neograničenu vlast... te zime 1975-76, nešto trulo mirisalo [je] u prestonici...“ (Ruždi 1986: 542). U tome je Indiri pomogao major Šiva, Salemov vršnjak iz detinjstva, sada već ratni heroj Indije (Šiva se uzdizao, a Salem polako padao), koji je u sterilište odveo sve iz mađioničarskog geta, pa i Salema koji je neko vreme stanovao u njemu. Salem je nakon toga bio prisiljen da izda Decu ponoći, da otkrije sva njihova imena, te su tako bili uništeni po više osnova:

Udovičina zelena i crna kosa i ruka koja grabi i deca koja viču mmmfff i mala jajca, jedno po jedno, i prepolovljena i mala jajca lete lete let, zeleno i crno, ruka joj je zelena nokti su joj crni kao crna zemlja... kada je to postojala mogućnost izbora? I slobodnog opredeljenja? Kada su se to donosile slobodne odluke, da bude ovako ili onako? Nema izbora...

[...]

Odstanjivanjem muda i materica Deci ponoći je uskraćena mogućnost razmnožavanja... ali to je bila samo popratna pojava, pošto su ovo bili uistinu izvanredni lekari, te su nas lišili još nečeg: iščupali su nam i nadu... zauvek su

nestale mogućnosti letenja i pojave čoveka-vuka, kao i poslednjeg od naših hiljadu i jednog obećanja božanske ponoći. (Ruždi 1986: 539, 561)

Sterilizacija je, dakle, bila ujedno i *drenaža nade* (Ruždi 1986: 559), a sve što je od Dece ponoći, pa ujedno i Salema Sinaja, nakon ovakvog okrutnog tretmana tiranske vlasti, ostalo, bila su izneverena obećanja. A Deca ponoći na svojim noćnim konferencijama upravo su raspravljala o slobodi, o demokratiji, pravu na slobodno izražavanje i ravnopravnosti. Salem je njihovo Društvo zamišljao kao 'elastičnu konfederaciju jednakih, da se omogući da sva gledišta slobodno dođu do izražaja' (Ruždi 1986: 284), međutim, to nije bilo moguće, jer ostali članovi, a naročito Salemov *alter ego*, Šiva, to nisu prihvatili. Ne postoji demokratija niti jednakost u društvu, tvrdi Šiva, već samo vladavina jačeg, 'beskrajni dualizam masa-i-klasa, rada-i-kapitala, njih-i-nas' (Ruždi 1986: 327). Salem, idealista, strasno se zalagao za *treći princip*, za nove snage, drugačije, za nešto što će pobediti ovaj stari dualizam. Nije uspeo. Šiva se opet oglasio: „...nema trećeg načela; postoje samo pare-i-sirotinja, preobilje-i-oskudica, i desnica-i-levica... Zemljom se upravlja zbog materijalnih dobara. Ne zbog ljudi (Ruždi 1986: 328). Nema slobodne volje, niti pridavanja značaja pojedincu. Salem je razočaran, pogotovo što je već tada, sa deset godina osetio da njegovo detinjstvo, jedini siguran treće princip, kako kaže, polako umire.

Nedostatak vremena, tiranija njegovog neminovnog prolaženja i nemogućnost zaustavljanja, provlači se kroz ceo roman. Salem je svestan da mu vreme brzo ističe, zna da mora da požuri kako bi završio svoju priču, kako bi je svu upakovao, konzervirao u tegle, stavio vreme u turšiju, ali ujedno zna da ne može da spozna celu i pravu istinu ma koliko se trudio da obuhvati celokupnu stvarnost, da obuhvati prošlost, sadašnjost i budućnost, sećanja, snove i ideje: „Nisam to tako zamišljao; ali možda priča koju završavate nikad i nije ona koju ste započeli...“ (Ruždi 1986: 545).

Međutim, iako Salem kažem da tridesetjednogodišnji mit o slobodi (kako njegov lično tako i Indije) više nije ono što je nekad bio, te da su potrebni novi mitovi, on već u svom sinu, Adamu Sinaju, koji je, poput Salema, dete svoga oca koji mu nije otac (otac mu

je zapravo Šiva - nema bežanja od sudbine!), pronalazi utehu i nadu u svetliju budućnost, i ponovo, kako za sebe lično tako i za zemlju čija moć regeneracije nikada ne prestaje:

Mi, deca Nezavisnosti, pohrlili smo mahnito i prebrzo u budućnost [...]  
Adam [je] član druge generacije čudotvorne dece, koja će stasati žilavija od prve, i neće tražiti sudbinu u proročanstvima i zvezdama, nego će je kovati u nesmiljenim visokim pećima sopstvene volje. (Ruždi 1986: 543, 571)

## 8.2. *Klovn Šalimar*

„Čovek nosi mnoge maske...“ (Ruždi 2003: 504)

Poput veze Indije i Salema Sinaja u *Deci ponoći*, veza likova iz ovog romana, a u neku ruku i samog pisca<sup>91</sup>, i jednog mesta - Kašmira<sup>92</sup>, takođe je neraskidiva. I ovde se makrokosmos ogleda u mikrokosmosu, odnosno lične tragedije i nedoumice junaka oslikavaju tragične događaje na mnogo širem planu. Iako sam Ruždi u intervjuu kaže da je ovo veoma lična fiktivna priča, a ne politička<sup>93</sup>, on zapravo ovde piše (i) o Kašmiru, rajskom mestu na zemlji koje biva uništeno. U istom intervjuu, Ruždi navodi: „U svakom slučaju, *Klovn Šalimar* je pokušaj da se napiše Kašmirski *Izgubljeni raj*. Jedino što je *Izgubljeni raj* o padu čoveka - raj je još uvek tamo, jedino nas izbace. *Klovn Šalimar* je o uništenju samog raja. Kao da se Adam vratio sa bombama i digao mesto u vazduh.”

---

<sup>91</sup> Ruždijeva familija potiče iz Kašmira, a ovaj roman pisac je posvetio *dedi i baki iz Kašmira*.

<sup>92</sup> Kašmir je region na severozapadu Indijskog potkontinenta, koji se nalazi na graničnom pojasu Indije, Pakistana i Kine. Nakon sticanja nezavisnosti Indije, 1947. godine, Kašmir postaje sporna teritorija, oko koje se već 67 godina spore Indija i Pakistan. Zvanično, Indija nikada nije potvrdila podelu Kašmira, dok pakistanska strana priznaje Kašmir za spornu teritoriju. Više o problemu Kašmira videti na: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/312908/Kashmir/214223/The-Kashmir-problem> (10.07.2014).

<sup>93</sup> U intervjuu Ruždi kaže: „Širi svet ulazi u priču ne zato što želim da pišem o politici, nego zato što želim da pišem o ljudima.” Dostupno na: <http://www.theparisreview.org/interviews/5531/the-art-of-fiction-no-186-salman-rushdie> (12.04.2014).

Ovo očaravajuće mesto, koje biva tako nemilosrdno razoreno da povratka i oporavka nema, govori, zapravo o nama svima, o (razaračkoj) prirodi čoveka uopšte i međusobnoj povezanosti ljudi: „To nije samo priča o ljudima iz planine pet ili šest hiljada milja daleko. To je i naša priča“, kaže Ruždi, a u samom romanu istu misao iskazuje na sledeći način:

Na svakom mestu je bilo nečega sa nekog drugog mesta. Rusija, Amerika, London, Kašmir. Naši životi, naše priče, pretaču se jedni u druge, nisu više samo naše, lične, diskretne. To je poremetilo ljude. Bilo je sudaranja i eksplozija. Svet više nije miran. (Ruždi 2007: 55)

U prilog ove tvrdnje može se navesti i činjenica da događaj sa početka romana- koji je zapravo kraj priče- ubistvo bivšeg američkog ambasadora u Indiji, Maksimilijana Ofulsa, u Los Angelesu, ima svoj uzrok na drugom kraju sveta, u Indiji, budući da su „sva mesta [su] ličila na neka druga mesta” (Ruždi 2007: 442)...

Selo Pačigam u Kašmiru je mesto umetnika, putujućih glumaca, plesača i zabavljača, kao i selo kuvara na velikim gozbama i svetkovinama. U njemu mirno i bez trzavica, kao uostalom i u celom Kašmiru, zajednički žive hindusi i muslimani: „Za reči *hindus* i *musliman* nema mesta u njihovoj priči... U ovoj dolini te reči su bile samo pojmovi a ne podele... To je Kašmir“ (Ruždi 2007: 78).

Fiktivni Pačigam je odraz celog Kašmira. Kašmir, odnosno Pačigam magično je mesto, gde magija obitava u vidu raja na zemlji: „Da su reči *Kašmir* i *raj* sinonimi, bio je jedan od njenih [Indijinih] aksioma, što je morao da prihvati svako ko ju je poznao“ (Ruždi 2007: 12). I njegovi stanovnici ga doživljavaju na taj način: „...bio je to raj u samom raj...Kašmir u proleće, lišće napupelo na činarima, topole koje se njišu, cvetovi na vočkama, planine koje ga zaštitnički okružuju...mesto svetlosti“ (Ruždi 2007: 449-450). Pored lepote krajolika, Kašmir je posedovao i duhovnu lepotu života u toleranciji. Bila je to dolina u kojoj su se *stapale religije* (Ruždi 2007: 111): „Ko su [večeras] hindusi? Ko su

muslimani? Ovde u Kašmiru, naše priče stoje srećno rame uz rame na istom dvostrukom programu, mi jedemo iz istih činija, smejemo se istim šalama“ (Ruždi 2007: 96).

Magija Kašmira prerasta u simbol nečega što se naziva *Kašmirijat*, a to je verovanje „...da u srcu kašmirske kulture postoji zajednička veza koja prevazilazi sve druge razlike“ (Ruždi 2007: 144). Nažalost, posle razaranja i nesreće koja će Kašmir zadesiti, magija mesta kao da nestaje i njegovi stanovnici počinju ironično, ali i sa nostalgijom, da se pitaju nije li sve bilo samo iluzija:

Možda je *Kašmirijat* iluzija. Možda su sva ta deca koja su zimi slušala priče svojih suseda u sobi pančijata, sva ta deca koja su postala jedna jedinstvena porodica, samo iluzija...Možda su tiranija, prinudna konverzija, rušenje hramova, ikonoborstvo, progoni i genocid opšteprihvaćene norme a miroljubiva koegzistencija iluzija. (Ruždi 2007: 302)

Ili kako pisac još navodi: „Kolo nasilja nije [bilo] razbijeno. Možda je to tipično za ljudsku rasu, manifestacija životnog ciklusa. Možda nam nasilje pokazuje šta smeramo, ili je to, možda, jednostavno ono što činimo“ (Ruždi 2007: 221-222). U *Klovnu Šalimar*u, verovatno više nego u ostalim delima, Ruždi je prikazao svu brutalnost tiranije, ali i njenu sveprisutnost u svim delovima sveta i svim vremenima: „Pogubljenja, brutalnost policije, eksplozije, pobune: Los Anđeles je počeo da liči na ratni Strazbur; na Kašmir“ (Ruždi 2007: 442).

Kašmir, raj na zemlji, pretvorio se u živi pakao. Indija i Pakistan bore se oko njegove teritorije, te je Kašmir osuđen na propast. Nekadašnja dolina tolerancije, pretvorila se sada u dolinu smrti. A jedino što Kašmirci žele je sloboda. Ruždi kroz razmišljanja pukovnika, kasnije generala Kačvaha, ironično konstatuje: „Kašmir Kašmircima, debilna ideja. Ova majušna izolovana dolina sa jedva pet miliona stanovnika pod njenim imenom želi da upravlja svojom sopstvenom sudbinom. Odakle im takva razmišljanja?“ (Ruždi 2007: 132-133). Sloboda ili pak i sama želja za njom, pretvorila se u nešto što treba da se kazni:

Sloboda! Mala dolina, sa otprilike pet miliona duša, izolovana, zemljoradnička, bogata prirodnim bogatstvima ali siromašna novcem, smeštena hiljadama stopa visoko u planinama kao ukusan zeleni slatkiš među zubima diva, poželela je da bude slobodna. Njeni stanovnici su došli do zaključka da ne vole mnogo Indiju i da im nije stalo do zvuka Pakistana. Pa, znači: sloboda! (Ruždi 2007: 317-318)

Umesto željene slobode i nezavisnosti, došao je rat. Rat između Indije i Pakistana trajao je dvadeset pet dana: „Nebo je zaječalo kad su ga nevidljivi ratni avioni zaparali... Posle dvadeset pet dana nebo je prestalo da ječi...“ (Ruždi 2007 165, 166). Nakon toga, stvari su bile još gore, a nijedna strana nije dobila ništa osim sićušnih delova teritorije. Nastupio je mir sa mnogo mržnje, a posle njega i ustanak, pobuna muslimana. Došlo je do pogroma pandita: „Pljačka, otimačina, paljenje, sakaćenje, ubistva, egzodus... Hinduske državne zgrade, hramovi, privatne kuće, i čitava susedstva su uništavana...“ (Ruždi 2007: 371). Panditi Kašmira prisiljeni su da beže iz svojih domova i da istrunu u izbegličkim kampovima „...dok su se vojska i pobunjenici borili oko okrvavljene i uništene doline... zašto je to bilo tako? zašto je to bilo tako? zašto je to bilo tako? zašto je to bilo tako? zašto je to bilo tako?“ (Ruždi 2007: 373). Odgovora nema. Osim što je nakon ovog gnusnog čina, usledio još jedan: odmazda indijske vojske nad muslimanima u selu Pačigam: „Kakav je to bio vrisak? Da li je to bio muškarac, žena, anđeo, ili bog koji je tako oplakivao, koji je tako jaukao? Može li ijedan ljudski glas da proizvede takav očajnički zvuk?“ (Ruždi 2007: 386). Odgovora nije bilo. Selo Pačigam je uništeno do temelja:

Selo Pačigam još postoji na zvaničnim mapama Kašmira, negde južno od Srinagara i zapadno od Širmala... Ovo zvanično postojanje, ovo papirno biće je njegov jedini spomen, jer tamo gde je nekada stajao Pačigam... nije ostalo ništa što liči na ljudsko stanište [...] Postoje stvari koje morate gledati sa strane jer će vas oslepiti ako ih pogledate pravo u lice, kao oganj sunca. I tako, da ponovim: više nema Pačigama. Pačigam je razoren. Sami ga zamislite.

Drugi pokušaj: Selo Pačigam je još postojalo na mapama Kašmira, ali je tog dana prestalo da postoji bilo gde osim u sećanju.

Treći i poslednji pokušaj: Divno selo Pačigam još postoji. (Ruždi 2007: 387-388)



Egzodusi stanovništva kao da se ciklično ponavljaju kroz istoriju. Maks Ofuls, Jevrejin, član Pokreta otpora u vreme Drugog svetskog rata, doživeo je evakuaciju svog rodnog Strazbura, kada je sto dvadeset hiljada Strazburaca izbeglo u Dordonju i Indru. Njegova porodica nije otišla i te noći je izgubio roditelje: „Strazbur je, kao i Pariz, promenio oblik i više nije ličio na sebe. Bio je to prvi raj koji je izgubio“ (Ruždi 2007: 179). Na drugom mestu i u drugom vremenu, usled još jedne tiranije bezumlja, bio je izgubljen još jedan raj, osim onog kašmirskog - *Sva mesta su ličila na neka druga mesta...* (Ruždi 2007: 442). Čak i savremeni Los Anđeles nije bio rajski. U njemu je vladala tiranija neznanja i privid slobode; on je bio naličje raja, gde nije bilo „krilatih čuda da stražare nad Gradom Anđela“ (Ruždi 2007: 415).

Sloboda pojedinca takođe je relativizovana u ovom romanu. Bunji Kaul smatrala je Pačigam svojom tamnicom iz koje je želela da pobegne. Međutim, kada je došla u Delhi u svojstvu Maksove milosnice, shvatila je da je tek sada dospela u *slobodno zarobljeništvo* (Ruždi 2007: 257): „Ono što je ranije smatrala zarobljeništvom bila je sloboda, dok je ovo takozvano oslobođenje bio samo pozlaćeni kavez“ (Ruždi 2007: 248). Nije bila slobodna, kao ni sam Kašmir. Poput njenog rodnog Kašmira, oslobođenje će doći tek u smrti, u nepostojanju.

### 8.3. Ostali romani

#### *Grimus*

*Beži, beži, beži, reče ptica: ljudski rod  
Ne može da podnese mnogo zbilje.*  
T. S. Eliot

Heroj romana, Lepršavi Orao, migrant-izgnanik, koji kreće na jedno zahtevno životno putovanje, putovanje koje znači ponovo pronalaženje utočišta ali i uništenje vladavine

tiranije takozvanog Grimusa, popivši misterioznu tečnost, postaje besmrtnan, ali ipak želi da se vrati u ljudski (smrtni) rod, da izađe iz ovog meteža, jer takav, pošteđen smrti, luta kroz večnost i oseća se izgubljenim. Čini se da odsustvo smrti znači odsustvo samog života. Tiranija vremena ovde znači neprolaznost, večnost življenja. Odlučio je da se penje na planinu Kaf, budući da se tamo nalazi Grimus, ali i središte samog Orlovog bića, a na tom danteovskom putu do pakla i natrag, vodič će mu biti Vergilije. Lepršavi Orazo i Vergilije Džouns, *Don Kihot i Sančo Pansa*, kretali su se ka centru, ka središtu planine, gde će učestvovati u konačnom uspostavljanju reda. Doći će i do moćnog Grimusa, lično, šta god ili kogod on bio i pokušaće da ga pobede, da unište njegovu tiransku vlast kojom je držao sve stanovnike u strahu i neznanju. Za Lepršavog Orlo, međutim, bilo je to unutrašnje putovanje, putovanje u ponore svog bića. Na tom putu, u nesvesnom stanju, sreo je boga Aksonu, koja mu je stavila do znanja da je nečist, budući da je sve što je neaksona nečisto, da je *bledoliki melez*. Da bi je pobedio, morao je da je siluje.

Vodič Vergilije mu iznova objašnjava da jedino on ima sposobnost da uništi Grimusov efekat. Lepršavi Orazo stoga ne želi da popusti, da se vrati, jer za njega povrataka nema. Grimusove moći proističu iz predmeta zvanog Kamena ruža, i on mora da je uništi. Vergilije Džouns i Lepršavi Orazo nastavljaju dalje put ka Grimusu. Očekuje se vaspostavljanje konačnog poretka.

Tek pred kraj romana, saznajemo da Orazo zapravo liči na Grimusa, da je to je njegov lik samo mlađi. Grimus je takođe izbeglica, iz srednje Evrope, sam je sebi dao to ime po rajskoj ptici. Počeo je eksperimente odlazeći u druge svetove i druge dimenzije, te je tako napravljeno i ovo Teleće ostrvo na kojem su se ovi putnici našli. Da li je ono stvarno ili možda ipak nije? Da li je samo još jedan Grimusov eksperiment u njegovim putovanjima između potencijalnih sadašnjosti? Sam Grimus kaže da je suština postojanja planine Kaf pokušaj da se shvati ljudska priroda kada je oslobođena najvećeg instinktivnog poriva, a to je potreba za očuvanjem vrste reprodukcijom. Naime, žitelji grada K bili su sterilni. Lepršavom orlu se sada ukazala njegova sestra koju je izgubio, Ptičarka, koja je došla da ga dovede do završnog dela njegove odiseje (Orazo je bio čovek na kraju traganja),

do Grimusa lično. Pošto je i sam video Grimusa, Orazo je shvatio da su njih dvojica slični, a ipak različiti. Grimusu (koji je na kraju krajeva, samo čovek) izgleda veličanstveno činjenica da je Orazo pošto je proteran iz svog gnezda, krenuo u ponovnu potragu za njim.

Sada se u Orlu desila promena. Gledajući Grimusa, toliko sličnog njemu samom, konačno je *pronašao onaj glas kojim da govori*. Međutim, Grimus ima drugačije planove za Orla. Želi da Orazo bude taj koji će nastaviti njegov put, a on će umreti smrću koju je izabrao za sebe. Orazo to ne želi, boriće se, uništiće Grimusa, ovaj put se neće povinovati, niti prilagođavati drugima: „Neću da ogrnem tvoj plašt“ (Ruždi 2004: 333). Odlučio je da deluje. Grimus koji je manipulišući Kamenom ružom, sve njihove živote sveo na fikcije, biće uništen. Počinje njihov ples do smrti. Lepršavi Orazo i Grimus, Grimus i Lepršavi Orazo, stapaju se, pretaču jedan u drugog. On je bio u Grimusu, a Grimus u njemu: „Ja sam postao ti, ja sam postao ti si ja“ (Ruždi 2004: 342).

Polomio je Ružu. Sada je još samo ostao ja - Grimus da se bori sa ja - Orlom u sebi: „(Bio sam Lepršavi Orazo.) (Bio sam Grimus.)“ (Ruždi 2004: 341). Grimus je bio njegov alter ego, njegov *doppelganger*. Lepršavi Orazo je bio delom Grimus, a delom Orazo. Da li na kraju uspeva da pobedi „grimusa“ u sebi? Dok u poslednjoj sceni romana vodi ljubav sa bivšom prostitutkom iz burdelja, Medejom, i na taj način razbija prokletstvo steriliteta kojim je ostrvo besmrtnika bilo pogođeno, samo ostrvo se razbija, magle se spuštaju na njega. Ono se rastvara i nestaje. Radikalno menjajući postojeće stanje stvari, Lepršavi Orazo izrasta u herojsku figuru, on je i uništitelj, ali i kreator novog sveta. *Izgnanik* je trijumfovao, uspeo je da se prilagodi, da zadovolji i da pobedi, odnosno da ponovo pronađe sebe.

U ovom delu, gde se glavni protagonist bori protiv represije, odnosno tiranije vlasti i diskriminacije, istorija je data kao njena *alternativna verzija*, kako ju naziva kritičar Abdulmonim Ali Ben Ali:

„Alternativna istorija“ je forma diskursa konstruisanog kao direktan odgovor na drugi oblik diskursa. Može se posmatrati i kao jedan vid mitskog narativa, koji

izražava neprihvatanje realističnih političkih, kolonijalnih kao i patrijarhalnih sistema. [...] „Alternativna istorija“ se može opisati kao kontra-narativ postojećoj stvarnosti represivnih autoriteta ili kolonijalnih narativa: to jest, kao razmišljanje o idejama i strategijama koje oslobađaju ljude kolonijalne nadmoći. [...] Ova vrsta narativa ima značenje konfrontacije i oslobođenja, transformacije i *stvaranja novih realnosti*. (Ali 2011: 1, kurziv pridodat)

Nadalje, budući da smatra da se pojmom *alternativne istorije* najbolje objašnjava suština ovog romana, Ali kaže da prema mišljenju Ruždija:

... postoje dve oblika istorije: formalna, isključiva, totalitarna istorija koja nudi jedinstven pogled na istorijske događaje, i polifonijska reprezentativna istorija koja obezbeđuje *višestruke stvarnosti* i *višedimenzionalne istorijske istine*. (Ali 2011: 1, kurziv pridodat)

Posmatran kroz ovako postavljenu prizmu, *Grimus* se može shvatiti i kao roman koji je u potrazi za istorijom. Nove se istorije stvaraju kroz višestruke vizije stvarnosti. Alternativna istorija podriva pojam čiste kulture, privileguje pojedinca, u njoj on može naći sebe i to je upravo ono za čim traga Lepršavi Orač. Takva vrsta istorije uzima u obzir fragmentovane ličnosti samih migranata i omogućava im da pronađu potrebnu ravnotežu između nove sredine u kojoj su se obreli i starih predela za kojima čeznu. Alternativna istorija je *fantazija* pomoću koje izgnanici lakše pronalaze nove stvarnosti u novom svetu:

Postoji milion mogućih zemaljskih kugli sa milion mogućih istorija, koje u stvari postoje istovremeno. (Ruždi 2004: 72)

Osim što se, dakle, može tumačiti kao roman ideja koji istražuje i opisuje alternativne verzije istorije i same stvarnosti viđene, pre svega, iz ugla migranata, ovaj roman je ujedno i roman (unutrašnjeg) putovanja onih koji su se obreli koliko na putovanje u nove predele toliko i na putovanje upoznavanje sopstvene ličnosti, pri tome se boreći za slobodno delovanje, nekonformizam i uništenje vladavine tiranije pojedinca ili sistema.

## *Sramota*

U *Sramoti* tiranija ima više lica. Bilo da se radi o političkoj i religioznoj represiji pakistanske elite, rasizmu u Engleskoj osamdesetih godina dvadesetog veka ili pak opresiji nad ženama u Pakistanu, pokazuje se da je jednostanost ta koja dovodi do nasilja.

Nova islamska zemlja pretvara se u državu civilne, a zatim i vojne autokratije. To je jedan zatvoren sistem, u kojem je narod i suviše dugo živeo pod takvom vrstom vlasti da je „zaboravio najjednostavnija pravila demokratije“ (Ruždi 2002: 228). Nametnuta je strahovlada religijske države i svi koji ne žele da se pokore njenim rigoroznim pravilima bivaju strogo kažnjeni. Međutim, kao što narativni glas u romanu kaže, u prirodi tiranija je da nestaju, te je tako i beskrupulozni predsednik Raza Hajder gubio svoju moć, *tonuo u živi pesak očaja*, i sve više mu se činilo „da su godine njegove veličine i izgradnje velike građevine nacionalne stabilnosti bile puke samoobmanjujuće laži“ (Ruždi 2002: 333). Međutim, tiranija se ne dá tako lako srušiti, jer posle nje, ciklično, izgleda ipak dolazi nova: „I posle toga hapšenja, odmazda, procesi, vešanja, krv, novi ciklus besramnosti i sramote“ (Ruždi 2002: 356).

Jedan drugi protagonista romana, Omar Hajam Šakil, doživljava drugačiju vrstu tiranije. Prvih dvanaest godina svog života on provodi zatočen u velikoj porodičnoj kući sa tri majke, pod tiranijom izolovanosti: „Malo toga (osim slobode) bilo mu je uskraćeno.[...] On nije bio slobodan. Njegova sloboda da skita po dvoru bila je samo pseudosloboda zveri u zoološkom vrtu; a njegove majke behu privržene i brižne gospodarice.“ (Ruždi 2002: 35, 40). Majke su mu uz to zabranjivale da oseća sramotu. Tih dvanaest godina potpune isključenosti iz ljudskog okruženja, uzima svoj danak. On izrasta u osobu koja je posmatrač kako vlastitog tako i tuđih života, čovek sa kraja, večiti marginalac: „Nepostiđen, naviknut na samoću, počeo je da uživa u svom položaju na ivici vidljivosti“ (Ruždi 2002: 53).

Isto tako, satiranje i represija žena u Pakistanu, kako sam narator kaže, nije fikcija. Njihovi lanci postoje; „I postaju sve teži“ (Ruždi 2002: 223):

Represija je bešavno parče odeće; društvo koje je autoritarno po svom socijalnom i polnom kodu, koje satire svoje žene nepodnošljivim tovarima časti i prava svojine, rađa i druge vrste represije. Nasuprot tome: diktatori su uvek - ili barem javno, u ime drugih ljudi - puritanci... Na kraju vam se, međutim, sve to saspe u lice. (Ruždi 2002: 222, 223)

Sve žene u ovom romanu doživljavaju neku vrstu represije i tiranije od strane muškaraca na vlasti. Tako Rani Harapa, žena milionera, plejboja, a posle i predsednika vlade Iskandera Harape, odmah po venčanju biva ostavljena da godinama sama čami na njihovom imanju, dok se muž provodi u gradu i lumpuje. Ona sve to zna i njena pobuna ovaploćuje se u višegodišnjem vezenju šalova koji govore o njegovim neverstvima i političkim smicalicama. Njena ćerka, Ardžumanda Harapa, međutim, drugačija je ličnost. Jaka je, o ocu ima samo lepo mišljenje, ružne stvari koje joj majka govori o njemu ne prihvata, te iako su ona i majka provele šest godina u kućnom pritvoru po političkoj osnovi, ona je uspela snagom svoje ličnosti da se izdigne iznad svih nedaća i da započne uspešnu političku karijeru. Sa druge strane, Bilkis Hajder, žena predsednika Hajdera, odgurnuvši prošlost sasvim iza sebe, budući da je bila bez korena i da je žudela za sigurnošću i stabilnošću, nije uspela da stabilnost i održi. U godinama koje su sledile, gubila je razum, njeno nervno rastrojstvo bivalo je sve očiglednije, tako da je i ona držana u nekoj vrsti kućnog pritvora od strane svoga muža: „Tokom sledećih godina ubedio je sebe da zaključavanjem svoje žene, njenim zatočenjem iza zidina i zamračenih prozora, može da spase porodicu od malignog zaveštanja njene krvi, od strasti i muka...“ (Ruždi 2002: 257). Rani Harapa je svoje zatočeništvo uspela da utopi u svoje šalove osвете, dok Bilkis Hajder nije imala snage za borbu sa represijom ali i samom sobom, postala je sen koja luta hodnicima:

U tome je bila velika razlika između nje i Bilkis Hajder: obe žene su imale muževe koji su se od njih povukli u zagonetne palate svojih sudbina, ali dok je Bilkis tonula u ekscentričnost, da ne kažemo ludilo, Rani se opredelila za

duševno zdravlje koje ju je ojačalo, da bi je zatim učinilo opasnim ljudskim bićem. (Ruždi 2002: 194)

Bilkisina mlađa ćerka Blagovest Hajder bila je podvrgnuta jednom drugom vidu represije od strane svoga muža - neprekidnom rađanju dece, njih dvadeset i sedmoro. Bila je očajna:

Dolazio joj je jednom godišnje i naređivao da se pripremi zato što je vreme za sejanje semena, sve dok se ona nije osećala kao baštenska parcela čiju plodnost ugrožava previše revnosni baštovan i dok nije shvatila da u svetu nema nade za žene, bez obzira na to koliko se žene trudile da budu prave dame muškarci dođu i napune ih tuđim neželjenim životom. Njenu nekadašnju ličnost sve više je tištao pritisak dece koja su bila toliko brojna da je zaboravljala kako se zovu... (Ruždi 2002: 268)

Kada je ponovo zatrudnela, strah od *progresije dece koja defiluju iz njene utrobe* (Ruždi 2002: 295) bio je toliki da Blagovest Hajder nije izdržala pritisak. Nađena je obešena u svojoj spavaćoj sobi.

Međutim, ovo je, kako i sam pisac na jednom mestu navodi, roman o Sufiji Zinobiji: „Živela jednom jedna mlada žena, Sufija Zinobija, poznata takođe kao 'Sramota'“ (Ruždi 2002: 254)... Sufija Zinobija, ćerka Raze Hajdera, je poput Pakistana, *pogrešno čudo*. Već po rođenju, budući pogrešnog pola, na zaprepaštenje svojih roditelja koji su zdušno iščekivali sina, crvenela je od sramote: *O, stidljiva Sufija Zinobija!* (Ruždi 2002: 112). Sa nepune dve godine obolela je od meningitisa koji ju je pretvorio u slaboumnicu što je za posledicu imalo usporavanje razvoja; do kraja života njen mozak je ostao na nivou deteta. Majka Bilkis, za čijom je ljubavlju Sufija čeznula, otvoreno je govorila kako je maloumna ćerka umesto željenog sina - njena sramota:

Bilkis je svu svoju ljubav prenela na mlađu ćerkicu, Navid... beše natopljena tom monsunskom ljubavlju, dok je Sufija Zinobija, teret svojih roditelja, sramota svoje majke, ostala suva kao pustinja. Umesto ljubavi, pljuštale su uvrede, prigovori, pa čak i udarci; takve kiše ne donose vlagu. Njen duh se sušio zbog nedostatka ljubavi... I crvenela je. (Ruždi 2002: 153)

Sufija Zinobija nije crvenela samo kada bi neko primetio njeno prisustvo u svetu. Ona je crvenela i zbog drugih, zbog sveta: *Šta je svetac? Svetac je osoba koja pati umesto nas.* (Ruždi 2002: 180). Ona je, poput sundera, upijala sve negativne emocije, sramotu drugih, kajanje zbog zločina, zbunjenost, sramotna dela: „Šta se događa sa svom tom sramotom koja se nije osetila?...u eter odlazi sramota sveta koju niko nije osetio. Otkuda je... upijaju retki nesrećnici, čuvari nevidljivog, njihove duše su kofe u koje se uliva ono što je proliveno“ (Ruždi 2002: 155). Sufija je tako crvenela i osećala sramotu ne samo zbog sebe, svog mentalnog stanja i pogrešnog pola, već i zbog drugih ljudi u svom okruženju, a i šire-zbog sramote besramnog sveta. Satirali su je dvanaest godina, a mrsko ponižavanje „uzima svoj danak, čak i kod maloumnika, a uvek postoji trenutak u kojem nešto puca...“ (Ruždi 2002: 175) Sufija Zinobija, inkarnacija porodične sramote, sa dvanaest godina izvršila je pokolj ćurana... sramota se povezala sa nasiljem velikom žestinom. Kada se udala za lekara imunologa, Omara Hajama Šakila, i dalje ju je povremeno obuzimalo čudovište u njoj. Zapravo, u Sufiji je čučala Zver i nije bilo lako objasniti njeno postojanje; da li je ona anđeo tamanitelj ili pak osvjetnik, vukodlak ili vampir „o kojima volimo da čitamo u pričama“ (Ruždi 2002: 254), da li je ona samo apstrakcija ili zaista postoji: „Shvatiti Sufiju Zinobiju značilo bi razmrskati, kao da je od kristala, svest tog sveta o sebi....Što je Zver bivala jača, utoliko su veći bili napori da se negira njeno postojanje...“ (Ruždi 2002: 258). Ona sama je zbunjena, oseća da nešto nije u redu sa njom, smatra da je rđava, zla, ali oseća i da se u nešto menja... i počinje da crveni iznutra: „...niko ne primećuje novi unutrašnji sram“ (Ruždi 2002: 278)... „Čudovište ustaje iz kreveta, ovaploćenje sramote, napušta tu sobu...Sram hoda noćnim ulicama“ (Ruždi 2002: 284)... i ponovo se dešava zločin... Otac i muž joj uviđaju da leka nema, te je sada drže omamljenu, u stanju kome, u sobi u potkrovlju: „Hajder je doneo duge lance i zavezali su je za nosive grede i stavili katanac...’Pogrešno čudo’... je nestalo sa vidika. Kvrč! I nema više“ (Ruždi 2002: 306). Sufija se borila protiv nemani u sebi, ali bezuspešno. Na kraju je neman pobedila, pokidala lance i pobjegla, „...nije bili ničega više od Sufije Zinobije...“ (Ruždi 2002: 314). Nakon toga postojala je samo Zver koja je prerasla u mit, mit o belom panteru koji je činio pokolje po celoj zemlji. Njen suprug, Omar Hajam, zamišljajući je kako hoda četvoroonoške, kako seje pošast, odjednom pomisli:



'Prvi put u životu...ta devojka je slobodna.' Zamišljao je ponosnom; ponosnom na svoju snagu, ponosnom na nasilje koje je čini legendom, koje svima zabranjuje da joj govore šta da radi ili ko da bude, ili šta je trebalo da bude a nije; da, uzdigla se iznad svega što nije želela da čuje. (Ruždi 2002: 329)

Na kraju je ostala osveta - jedino je nasilje ostalo od sramote; osveta mužu i ocu koji su je okivali u lance, i osveta majci koja ju je nazivala Sramotom. Međutim, roditelji su umrli na drugačiji način, tako da je ostao samo Omar Hajam, njen muž, oličenje besramnosti koji je čekao da ona dođe po njega: „Stajao je pokraj kreveta i čekao ju je kao mladoženja u prvoj bračnoj noći, a ona se penjala prema njemu, ričući, kao vatra koju nosi vetar...“ (Ruždi 2002: 368).

Sufija Zinobija je ovaploćenje sramote, svoje i porodične, ali i sramote nacije, sramote Pakistana. Narator/Ruždi o svojoj poseti Pakistanu kaže: „Kud god da se okrenem, ne postoji ništa čega bi trebalo da se stidim. Ali stid je kao i sve drugo; ako s njim živiš dugo, postaje deo nameštaja“ (Ruždi 2002: 31). Sramota nacije i potlačene zemlje još bolje opisuje izvorna reč, a to je *šaram* - sramota koja je kolektivna. Isto tako nasilje nastalo od sramote, postaje širi pojam, sveobuhvatan: „Ono što je pobeglo, što je sada slobodno lutalo bezazlenim vazduhom, nije uopšte bila Sufija Zinobija Šakil, nego nešto kao princip, ovaploćenje nasilja, puka zloćudna snaga Zveri“ (Ruždi 2002: 313).

Narator/Ruždi kaže da je njegova priča o Sufiji Zinobiji nastala iz jednih drugih priča na drugom kraju sveta, iz Engleske osamdesetih godina prošlog veka, gde su nasilje i sramota takođe povezani: „Sve priče progone duhovi potencijalnih priča“ (Ruždi 2002: 147). Duhovi drugih, takođe povređenih i ponižavanih ljudi nalaze se u junakinji Sufiji Zinobiji. To su duhovi devojke koju je otac Pakistanac ubio jer je spavala sa belim mladićem i tako porodici nanela *sramotu*; kao i duh jedne druge devojke azijskog porekla koju su pretukli mladići u noćnom vozu; te duh mladića koji se zapalio sam od sebe...

Osvetnička osobina sramote je spona koja je vezuje za nasilje: „Ponižavajte ljude dovoljno dugo i divljina će iz njih da provali“ (Ruždi 2002: 148) - iz Sufije Zinobije, iz Pakistana, iz svih potlačenih i poniženih u svetu.

### *Satanski stihovi*

Lik u romanu kaže da Amerika za Indiju ne predstavlja realnu zemlju, već „...moć u najčistijoj formi, bestelesna, nevidljiva. Mi ne možemo da je vidimo, al' ona nas totalno razjebava, i tu nema vrdanja“ (Ruždi 1991: 69). Engleska je, međutim, itekako (brutalno) stvarna za imigrante, za one (bivše) kolonizovane. Ona kao (bivši) kolonizator, ponekad ume da ponizi imigrante, da se odnosi prema njima sa nipodaštavanjem. Rasizam je naročito bio izražen tih osamedestih godina prošlog veka u Britaniji. Takav surovi tretman osetio je upravo Saladin Čamča na svojoj, metamorfozama preobraženoj koži, kada ga je policija (greškom!) privela kao ilegalnog imigranta i kada su ga oslovili na sledeći način: „Životinja’, psovao ga je Stajn uz jednu seriju ritanja, a Bruno mu se pridruži: ’Svi ste vi isti. Čovek ne može od životinja da očekuje da se pridržavaju normi civilizacije. Je l’da?’ “ (Ruždi 1991: 185). Čamča je bio uplašen, ali ujedno i zatečen - ovo nije očekivao od Engleske kojoj se toliko divio - pomislio je da ovo ne može da bude ta zemlja: „A i kako bi mogla da bude, uostalom; gde u toj stalozenoj i razumnoj zemlji može da ima mesta za jedna takva policijska kola u kojima ovakva zbivanja mogu lako da iziđu na videlo?“ (Ruždi 1991: 184). Međutim, tu nije bio kraj policijskog izživljavanja i tiranije nad Čamčom, imigrantom:

Žandari prestadoše da ga silom drže na podu i podigoše ga u klečeći položaj. ’Tako je’, reče Novak, ’A sad počisti ovo.’ Džou Bruno spusti svoju veliku šaku na Čamčin vrat i gurnu mu glavu ka podu nađubrenom brabonjcima. ’Navali’, reče mu on. ’Što pre počneš, pre ćeš i počistiti pod.’ (Ruždi 1991: 186)

Kada je policija nakon svega shvatila da je Čamča zaista ugledan britanski državljanin, pokušali su silom da zataškaju grešku koju su načinili, a Čamča biva odveden u jedan sanatorijum. Probudio se u bolničkom krevetu, a zelena sluz izlazila mu je iz usta. Ubrzo je video da je bolnica puna pacijenata koji su se, kao i on, nekim čudom, pretvorili u čudne kreature, mahom u životinje ili, pak, čudovišta. Nije shvatao o čemu se zapravo radi, dok mu jedan od pacijenata nije objasnio:

'Ali *kako* oni to rade?' Čamča je želeo da zna.  
'*Opisuju* nas', šapnu drugi ozbiljno. 'I to je sve. Oni poseduju moć opisivanja, a mi podležemo slikama o nama koje oni konstruišu.' (Ruždi 1991: 196)

Predrasude i netrpeljivost prema imigrantima u zemlji u kojoj su se nastanili, toliko su jake da se imigranti bez svoje volje i fizički preobražavaju u razne životinje; jednostavno bivaju demonizovani i ujedno otuđeni od sebe samih. Dakle, Čamča, na žalost, nije jedini kome se dešavaju ove nemile i neverovatne stvari u zemlji bivšeg kolonizatora, a ako se njihove metamorfoze i čine pomalo neverovatnim, teško shvatljivim, onda se nabranje sledećih 'konkretnih', veoma realističnih slučajeva nikako ne može svrstati u kategoriju 'nemogućeg':

A sad- *na eks!* Prošle nedelje, jedan Azijat, uvaženi ulični trgovac, za koga su se zauzimali članovi Parlamenta svih stranaka, deportovan je posle osamnaest godina boravka u Britaniji, samo zato što je, petnaest godina *ranije*, poslao vlastima neki formular sa četrdeset osam sati zakašnjenja. *Čin-čin!* Kuc-kuc-živeli! Iduće nedelje u Brikholskom mesnom sudu, policija će nastojati da sredi jednu pedesetogodišnju Nigerijku, pod optužbom da je napala organe vlasti, pošto su je prethodno bezdušno premlatili. *Skol!* U zdravlje!

[...]

Sve češće su se događala razna nasilja: napadi na crnačke porodice koje su živele na opštinskim parcelama, uznemiravanje i maltretiranje crne školske dece na putu kući, izazivanje sukoba i nereda u 'pabovima'. U kafani *Pagal Hani*, jedan momak pacovskog lica i njegova trojica drugara pljuvali su po jelima mnogih gostiju za stolovima; kao posledica nastale tuče posle toga, tri bengalska konobara bila su optužena za fizički napad na njih i za nanošenje

telesnih povreda; mada Pljuvački kvartet nije bio priveden u policiju. (Ruždi 1991: 213, 518-519)

Stoga, kada izbiju nemiri u jednom delu Londona koji nastanjuju imigranti i kada vlasti u izveštaju javnosti jedino ističu kako je njihova zemlja oduvek bila miroljubiva, a ostrvska rasa *vredna i marljiva* (Ruždi 1991: 523), dok iza njih idu slike nosila, hitne pomoći i lica *iskrivljena od bolova* (Ruždi 1991: 523), to je 'realnost' brutalnosti i tiranije koja je 'stvarna'.

Postoji još jedna vrsta tiranije prikazane u romanu, a to je tiranija izgnanstva, koju je iskusio Imam iz Džibrilovog sna. Imam je u egzilu, u tuđini, u njemu omraženom gradu, gde postoje oči i uši koje su uglavnom neprijateljski mu naklonjene. Stoga je paranoja uslov za preživljavanje svakog izgnanika: „Izgnanstvo je bezdušna zemlja“ (Ruždi 1991: 243). Imam oseća i tiraniju istorije, koja je za njega najveća laž; on želi večnost Boga, želi da vreme stane...

Istovetna rigidnost, nepomičnost i krutost prisutna je i u drugom Džibrilovom snu, kada sanja o gradu Džahiliji i nastanku jedne religije slične islamu. Prorok Mahaund stvorio je novu veru, koja je postala vera puna krutih pravila, *pravila za svaku prokletu stvar* (Ruždi 1991: 420) koja su se morala poštovati. Tiranija ovakvih krutih pravila nije ostavila nijedan vid ljudskog života slobodan:

Otkrovenje - *propovedanje* - upućivalo je vernike i u to koliko smeju da jedu, koliko duboko u san da tonu... naveo spisak dozvoljenih i zabranjenih tema za razgovor i označio delove tela koji ne smeju da se češu bez obzira na to koliko mogu da svrbe čoveka. Stavio je zabranu na konzumiranje morskih račića, tih bizarnih vanzemaljskih stvorova koje nijedan vernik nikad nije video...

[...]

...i eto ti knjige pravila i propisa...o tome šta žene ne smeju da rade...da, kad idu, idu tri koraka iza muža ili, kad sede kod kuće, da sede mudro i udaraju šminku na obraze...vernice su uradile ono što im je on naredio. Pokrile su se: on im je, uostalom, nudio Raj. (Ruždi 1991: 420, 423, 424)

Stanovnici Džahilije, očajni, „odlaze svojim kućama da se zaključaju iza vrata“ (Ruždi 1991: 429), a Mahaund osuđuje pesnika Baala na smrt jer ga je izvrgavao ruglu: „’Kurve i pisci, Mahaunde. Mi smo onaj svet kome ti ne opraštaš.’ Mahaund mu odgovori: ’Pisci i kurve. Ja tu ne vidim nikakvu razliku.’“ (Ruždi 1991: 451).

Rigidnost vere devojke Ajše iz trećeg Džibrilovog sna, dovodi do (najverovatnija verzija!) stradanja hodočasnika, koji su se mahom udavili u Arabijskom moru, ali i do ubistva jedne bebe, za koju je Ajša rekla da je đavolja: „’A ti, Ajša, vidovnjakinjo? Šta ti kažeš na ovo?’ ’Od nas će se sve tražiti’, odgovori ona. A gomila, bez potrebe za jasnijim pozivom na akciju, kamenova bebu i usmrtila je“ (Ruždi 1991: 566).

U ovom romanu, dakle, pored tiranije, odnosno omalovažavanja, vređanja i nipodaštavanja imigranata koji se nastanjuju u Engleskoj, u skevenci koja se odigrava u snu, prikazane su druge vrste tiranije - one izgnanstva, rigidnosti vere i strogih verskih pravila.

### ***Harun i more priča***

Kritičarka Mini Čandran (Mini Chandran) interesantno primećuje da se u okolnostima (fatve) u kojima je roman nastao može primeniti Borhesova izjava da je *cenzura majka metafore*, kada pisci suočeni sa opasnošću totalitarizma pribegavaju upravo metafori, odnosno alegoriji kao književnoj strategiji. Stoga ona smatra da je ovo delo, između ostalog, metafora konačnog trijumfa pisca nad snagama koje žele da ga učutkaju. Nadalje, autorka upoređuje roman sa Ezopovim basnama, pre svega zbog različitih nivoa na kojima se roman može čitati, omogućivši tako čitaocima da dođu do određenih zaključaka i istina koje nisu u skladu sa opštim razigranim tonom dela, ali i sa pričama iz *Hiljadu i jedne noći*,

jer Rašid Halifa, odnosno sam Ruždi, poput Šeherezade, pripoveda da bi opstao u svetu koji preti da ga uništi (Chandran 2002).

Harun Halifa, dečak čiji otac, pričozborac Rašid, gubi moć pričanja priča, donosi najvažniju i najhrabriju odluku u životu. Od Vodenog Duha traži da ga odvede do Velikog Kontrolora u grad pod nazivom Gapograd, kako bi lično ispravio grešku oko snabdevanja isporuke Vode svom ocu i tako mu povratio moć pričanja priča: „I tako je Harun, pričozborčev sin, lebdeo kroz noćno nebo na leđima Ali-lija Pupavca sa svojim vodičem, Ako-kom, Vodenim Duhom“ (Ruždi 1991: 54). Harun je započeo borbu oko spašavanja moći pripovedanja svoga oca, ali bila je to i borba za spas svih priča na svetu koje su se sada nalazile u opasnosti.

Na putu za Gapograd spazili su da je Izvor priča zatrovan, budući da neko baca otpad u Okean i tako kvari priče. Odmah je svima bilo jasno da je krivac za ovo Katam-šud. Njega se Harun odmah setio iz očevih priča: „Ispalo je da se previše izmišljotina obistinilo“ (Ruždi 1991: 65), pomislio je Harun. Objasnili su mu da je Katam-šud *Zakleti Neprijatelj svih Priča, pa čak i samog Jezika*, da je on „Kralj Čutnje, a Dušmanin Govora“ (Ruždi 1991: 65). Rekoše mu, zatim, da se Gapograd verovatno zbog svega ovoga sprema za rat sa Zemljom Čuponijom. U Gapogradu je uvek sunčano, dok u Čuponiji vlada večiti mrak zajedno sa Kult-majstorom, Katam-šudom. Katam-šud je:

...propovedao mržnju samo prema pričama, maštarijama i snovima; ali, sada je postao još neumoljiviji, pa je počeo da se suprotstavlja Govoru bilo kojim povodom. U Čupogradu su sada sve škole, svi sudovi i pozorišta zatvoreni, pošto njihov rad sprečava Zakon Čutnje... to je zemlja senki, gde se knjige drže pod katancem, a jezici odsecaju, poprište tajnih zavera i prstenja sa otrovom. (Ruždi 1991: 83)

Dakle, u Čuponiji pored mraka vlada i večita tišina. Ali-li Pupavac se pita kakvog smisla ima ljudima dopustiti slobodu govora, a posle im zabraniti da je upražnjavaju: „I nije li Moć Govora najveća od svih Moći? Zar je ne treba zato uvežbavati u punoj meri?“ (Ruždi

1991: 98). Ruždi, dakle, ovde eksplicitno iznosi svoj stav (i ogorčenost) prema zabrani slobodnog izražavanja.

Katam-šud želi da zatruje ceo Okean priča. On prezire priče i želi da ih zauvek uništi. Gospodin Sengupta, koji se pita o vrednosti priča uopšte, jeste zapravo drugi aspekt ličnosti Katam-šuda. Sam Harun je prepoznao Senguptu u liku Katam-šuda: „Znam te!“ kriknu Harun. „Ti si On. Ti si gospodin Sengupta...“ (Ruždi 1991: 130). Katam-šud može se posmatrati kroz prizmu autokrate (Homeinija) koji vlada u ime političke ideologije i koji želi potpunu kontrolu. Kada ga Harun pita zašto toliko mrzi priče, jer priče su zabavne, Katam-šud mu odgovara da svet nije stvoren radi zabave, već kontrole radi:

„Koji svet?“ procedi Harun.

„Tvoj, moj, svi svetovi“, stiže mu odgovor. „Svi oni postoje da bi se njima Vladalo. U svakoj pojedinoj priči, u svakom Toku u Okeanu postoji poneki svet, svet iz bajke, kojim ja uopšte ne mogu da Vladam. Eto, u tome leži razlog.“ (Ruždi 1991: 137)

Sada kreću ka Čuponiji kako bi spasili Okean Priča od zagađenja, koji je upravo u tom delu bio u najzagađenijem stanju, i kako bi sprečili da sve dobre priče iz celog sveta propadnu.

U međuvremenu izbio je rat između Gapova i Čupova. Bio je to rat suprotnosti. I Harun je razmišljao o suprotnostima među njima:

Gap predstavlja svetlost, a Čup mrak. Gaponija je topla, a Čuponija hladna kao led. U Gaponiji se samo brblja i galami, dok se nad Čuponijom ćutnja nadvija poput senke. Gapovi vole Okean, a Čupavale se upinju da ga zatruju. Gapovi vole Priče i Razgovor; Čupavale ih, pak, mrze podjednako žestinom... Ali, nije sve baš tako jednostavno... i tišina ima svoju lepotu i čar (baš kao što govor može da bude iskvaren i ružan); ... Dela mogu da budu plemenita u istoj meri kao i Reči - i ... stvorenja mraka mogu da budu zanosna kao i deca svetlosti. (Ruždi 1991: 103)

Ovakvim stavom Ruždi zapravo podriva manihejske dualnosti. Binarne suprotnosti kao što su ovde Tišina u odnosu na Govor, Ruždi kritikuje, jer on zagovara pluralnost u odnosu na jednostranost, odnosno višeglasje u odnosu na jednoglasje. Čak i kada snage Govora, to

jest, Gapovi pobjede, to je više njihovo dopunjavanje i usklađivanje sa snagama Tišine, odnosno Čupavalama, nego čista pobjeda jednih nad drugima. Dekonstruišući ove suprotnosti, on pokazuje njihovu međusobnu zavisnost.

Gapovi su na kraju pobedili, ali i u Čuponiji je sada došlo do promena. Narod je počeo da priča, kliče, viče i *sve što uz to ide*, a i Sunce je izašlo nad Čupogradom. Zavladao je mir u kome „Noć i Dan, Govor i Ćutnja više neće biti podeljeni na zone Pojasevima Sumraka i Zidovima Moći [...] Otvoren je dijalog.“ (Ruždi 1991: 163,164). Harun je spasao svoga oca, ponovo se vratio starom načinu života koji mu je donosio radost, ali najvažnije od svega, pripovedanje priča više nije bilo u opasnosti.

Endrju Teverson (Andrew Teverson) tvrdi da roman ima dva primarna cilja. Pre svega, to je piščeva težnja da se još jednom potvrdi značaj i vrednost pripovedanja posle fatve, a zatim i želja da se odbrani sloboda govora kao takva (Teverson 2001: 447). Pripovedanje ima svoju svrhu u svetu, a priče mogu biti od koristi, čak i kada (i ako) su neistinite. Rašid u romanu ne pretenduje na istinitost svojih priča i zato mu svi i veruju, tako da su upravo otvorenost i polifoničnost priča korisnije od uniformnosti i totalitarnosti. Sloboda, kako misli tako i govora, stvara bolje društvo, čvršću zajednicu. Slobodna naracija jeste „jedan oblik slobodnog govora i stoga je dobra za društvo“ (Teverson 2001: 450). Gapovi predstavljaju jedno takvo slobodno društvo, koje staje u odbranu Okeana Priča, budući da je vrednost jezika ipak veća od tišine.

Nadalje, Teverson vezuje temu pripovedanja u romanu sa problemima i opasnostima koje etnocentrizam i totalitarizam nose sa sobom, odnosno sa nacionalnim i kulturnim identitetom. On je mišljenja da je Okean Priča i više od slobodnih narativa - da je on alegorija utopijske nacionalne kulture koja svojim članovima dozvoljava da budu ono što jesu, bez straha od gonjenja. ‘Slobodan tok priča u Okeanu Priča’ povezan je tako sa slobodom pojedinca i društva u celini.



## *Mavrov poslednji uzdah*

Slobodu misli i slobodu veroispovesti, zamenila je tiranija, ovoga puta većine. Oličenje slobode, odnosno tolerancije, pre svega, verske, u *Mavrovom poslednjem uzdahu* jeste Mavarska Španija, gde su zajedno živeli muslimani, hrišćani i Jevreji, sve dok u petnaestom veku taj sklad suživota nije narušen od strane katoličkog osvajanja. Tada su katolički kraljevi izbacili poslednje mavarske vladare. Sličan sklad i tolerancija vladala je u Indiji Mogulskog carstva, a kasnije je ideja sekularizma i demokratije zaživela u Nehruovoj viziji Indije. Međutim, kao što je 'hrišćanski fundamentalizam' predstavljao pretnju Mavarskoj Španiji, tako je 'hindu fundamentalizam' zapretio miru i toleranciji multikulturalne Indije dvadesetog veka.

Kao i u većini svojih romana, Ruždi i u ovom delu skreće pažnju na katastrofalne posledice religijskog fanatizma i tiranije, bilo da se radi o verskom fanatizmu u Indiji opisanog u *Deci ponoći*, Pakistanu u romanu *Sramota* ili pak i šire u islamskom svetu, kao što je to slučaj u *Satanskim stihovima*. U *Mavrovom poslednjem uzdahu*, prikazan je sukob između muslimana i hindustanske većine, nakon takozvane 'Krise sa Babri džamijom'<sup>94</sup> u Ajođi, devedestih godina prošlog veka, kada su hindusi, koji pripadaju većinskoj religiji u Indiji, uništili džamiju i time izazvali žestoke nered u Bombaju i drugim mestima u zemlji. Time je narušena pluralnost u Indiji, kao i Nehruova vizija sekularne Indije, one Indije, koja bi bila, kao što kaže Mavrov deda, Kamoinš da Gama:

*...iznad religije jer je svetovna, iznad klase jer je socijalistička, iznad kaste jer je prosvetljena, iznad mržnje jer je prožeta ljubavlju, iznad osvete jer ume da prašta, iznad plemena jer je sjedinjena, iznad jezika jer se svim jezicima služi, iznad boje jer je višebojna, iznad siromaštva jer nad njim odnosi pobedu, iznad neznanja jer je učena, iznad gluposti jer je oštroumna... (Ruždi 1997: 64)*

---

<sup>94</sup> Indusi su tražili relokaciju džamije, jer je na tom mestu, navodno, nekada bio drevni hinduistički hram kojeg je uništio Babur, mogulski vladar, da bi sagradio džamiju.

Međutim taj san pada u vodu, *Palimpstina* sa platna Aurorinog jeste samo utopija, jer na kraju, „...na samom kraju jednog doba, Madam Istorija mora se zadovoljiti onim što joj se nudi. Džavaharlal je, u poslednje vreme, još samo ime jednog prepariranog psa“ (Ruždi 1997: 407). Dakle, vizija Indije kao harmonične, sveobuhvatne nacije propada, i pretvara se u komunalne neredne i religijske mržnje. Verski fanatizam i korupcija, *jedina konstanta u svemiru* (Ruždi 1997: 315), sada vladaju Indijom, sa Bombajem u centru: „I dok je stari, utemeljiteljski mit o naciji presahnjivao, u Bombaju se rađala nova Indija bogati-mamona. Bogatstvo zemlje proticalo je kroz njegove berze, njegove luke“ (Ruždi 1997: 405). Bombaj je postao fantomsko mesto: „Sam grad, možda i cela zemlja, bili su jedan palimpsest, Donji Svet ispod Sveta Gornjeg, crna berza ispod bele... nevidljiva stvarnost fantomski [se] kretala ispod vidljivog privida...“ (Ruždi 1997: 214). Hindu fundamentalizam uništio je mir u Indiji, ali je i od pluralnog hinduizma napravio ruglo: „Jedno jedino, ratničko božanstvo, jedna jedina knjiga, zakon rulje: eto, to su napravili od hinduističke kulture, od njene lepote sa bezbroj glava, njenog mira“ (Ruždi 1997: 391).

Nadalje, Ruždi u ovom romanu preispituje prirodu samog nasilja. Postavlja ga na opštiji plan i smatra da je nasilje - iskonsko. Ono se nalazi u nama samima, što i lik Mavra pokazuje. Mavro inače nije nasilan, ali postaje takav. Postaje čovek od akcije koji obavlja mnoge prljave poslove. O svom novom životu, lik kaže: „...A ako bih se povremeno isповраćao bez pravog razloga, ako su mi svi snovi bili pakleni košmari, šta s tim? ...One su pripadale mom starom životu, toj odsečenoj ruci; sada nisam želeo da imam bilo šta s takvim napadima mučnine, takvim slabostima“ (Ruždi 1997: 358). Iako, na drugom mestu, veli sledeće: „Nasilje je nasilje, a ubistvo - ubistvo, dva zla ne mogu doneti nikakvo dobro: bio sam u potpunosti svestan ovih istina“ (Ruždi 1997: 422). Tiranija dovodi do gubitka slobode. Tako da Mavro na kraju biva i fizički zatočen u tvrđavi poludelog slikara Vaska Mirande, a kada nekako uspe da se izvuče, ostaje mu samo da utone u san, ali ipak sa nadom „...*da ću se probuditi, obnovljen i ozaren, u neka bolja vremena*“ (Ruždi 1997: 498).

Konačno, Ruždi nam nudi alternativu, nešto što bi bila pobjeda slobode nad tiranijom, odnosno, prema njegovim rečima, pobjeda *mnoštva* nad *jedninama*, a to je - *ljubav*:

... bolja od svega ostalog, pa makar bila i neuzvrćena, osujećena, ili sakaluda. Želeo sam grčevito da se uhvatim za poimanje ljubavi kao stapanje duša, kao melanž, kao trijumf nečistog, polutanskog, svega najboljeg u nama nad onim samotnim, izdvojenim, oporim, dogmatskim, čistim što u sebi nosimo; ljubavi kao demokratije, kao pobjede verovanja da nijedan čovek nije ostrvo, pobjede dvočlanih Mnoštva nad svim onim besprekornim, podmuklim, aparthejdovskim Jedninama. (Ruždi 1997: 334)

## **Bes**

U ovom delu možemo govoriti o dve vrste tiranije. Jedna je ona koja se dogodila na fiktivnom ostrvu Liliput-Blefusku, gde Indoliliputanci izvršavaju vojni udar kako bi sa vlasti zbacili urođeničke Elbije, što je, kako je već rečeno, simulacija stvarnih događaja na Fidžiju i borbi za nacionalno oslobođenje. Indoliliputanci na ostrvu bili su omalovažavani, bili su građani drugog reda, a kompletno zemljište je pripadalo Elbjicima. Stoga oni kreću u borbu za pravo glasa, pravo na posed i ceo drugi niz *legitimnih ljudskih zahteva* (Ruždi 2001: 298). Međutim, glavni komandant oslobodilačkog pokreta, komandant Akaš, na kraju je zaglavio u protivurečnosti i krajnosti. Zarobljeni predsednik biva oslobođen, a komandant Akaš ubijen. Pokazuje se sva uzaludnost borbe koja prelazi iz idealizma u ekstremizam koji na kraju mora biti uništen. „Može li pravo da bude pogrešno?“ (Ruždi 2001: 300), pita se Malik Solanka, glavni protagonist romana. Odgovor je verovatno potvrđan u slučaju kada ono što je trebalo da bude borba za ljudsko dostojanstvo i pravičnu stvar, izmakne kontroli ili kada se, pak, shvati, da bi oni koji bi došli na vlast umesto već postojeće vlasti, jednako tako, ako ne i u većoj meri, ugnjetavali vlastiti narod. Iluzije su raspršene, a uzaludnost borbi očigledna:

Žestoke borbe su nejasne većini onih koji u njima učestvuju. Iskustvo je fragmentarno; uzrok i posledica, zašto i kako, međusobno se preturaju i gube. Ostaju samo sekvence. Najpre ova pa ona. A kasnije, za one koji prežive, ostaje da ceo život mozgaju o tome. (Ruždi 2001: 304)

Nadalje, kada se u odnosu između umetnika i njegovog dela, dogodi da delo poprimi drugačiji put od onog kojeg mu je sam umetnik zacrtao, možemo govoriti o još jednoj vrsti *tiranije*. To je pitanje pozicije samog autora i njegove mogućnosti da iskaže pravu kreativnost. Malik Solanka je stvorio lutku Malu Mozgovicu, ali je ona uskoro, kao što se i videlo, prevazišla svog tvorca. Njena popularnost ga je iznenadila i on je narastanje njenog fenomena posmatrao sa užasavanjem:

To stvorenje nastalo iz njegove mašte, rođeno iz najboljeg dela njega i iz najčistijeg napora, pretvaralo se pred njegovim očima u nekakvo nakinđureno čudovište koje je mrzeo iz dubine duše. (Ruždi 2001: 121)

Glamurozna transformacija Male Mozgovice, od lutke u industriju, stvorila je nemoćni bes koji je sve više rastao u profesoru Solanki. Bio je to bes samoprezira i gneva. Izgubio je kreativnu kontrolu nad lutkom koju je napravio; nije bio u stanju da kontroliše sopstvenu kreaciju: „Mala Mozgovica beše njegovo derišće koje je sada izraslo u razgoropađenog džina, predstavljajući sve što je on prezirao i gnječeći svojim gorostasnim stopalima sve visoke principe koje joj beše udenuo da veliča...“ (Ruždi 2001: 123). Kada mu je nova prijateljica u Njujorku, Mila Milo, koja je i sama ličila na lutku Malu Mozgovicu, kao eho Haruna koji je nepromišljeno rekao da su priče *samo priče*, rekla da su to *samo lutke*, Solanka je znao, a posle se i uverio, da to nikako nije istina: „Lutke, začudio se Malik Solanka. Nema bekstva iz njihove magije“ (Ruždi 2001: 147).

Još ekstremniji vid sopstvene putanje koje poprimaju umetničke kreacije predstavljaju Solankini likovi sa vebsajta, kiborzi kraljevi Lutke. Kada je video kako revolucionari na ostrvu Liliput-Blefusku koriste maske njegovih fiktivnih likova, a koji su ujedno i fikcionalizacija Solankinog vlastitog života, izgledalo mu je kao da „prisustvuje

smrti Boga i da je Bog koji je umro on sam“ (Ruždi 2001: 288). Odjeci Bartove *smrti autora*, ovde su očigledni. Ako je u početku i gajio nade da *sajber prostor* nudi određenu vrstu umetničke slobode i potencijala, Solanka je na kraju ostao bez tih iluzija, shvativši da umetničke slobode - nema. Prijem umetničkog dela i način na koji ih masovni mediji koriste u različite svrhe, sve do onih političkih, izvan su kontrole samog autora.

Određeni kritičari, poput Finija i Bruljetove, interesantno povezuju ovaj problem autonomnosti umetničkog dela izraženog u *Besu* sa prijemom i sudbinom Ruždijevih *Satanskih stihova*. Kada se narativ integriše u 'stvarni svet', on dobija nova značenja, koja nisu bila autorova primarna namera, te autor gubi kontrolu nad njim. Time se ne briše samo prvobitna intencija pisca, već i njegov identitet, smatra Bruljetova. Bruljetova dalje ističe da *Bes*, na jednom nivou, govori o strahovima autora nad svojim delom kojeg prisvajaju mnogi „od postkolonijalnih kritičara sa zapadnih univerziteta do religijskih lidera u islamskom svetu“ (Brouillette 2005: 154). Ili pak, prema rečima Finija, svaki uspešan pisac *susreće se sa svojom smrću* kada čitaoci preuzmu njegovo delo i preoblikuju ga u svoj tekst (Finney 2008).

### ***Čarobnica iz Firence***

*Filozof varvarin, ubica plačljivac* (Ruždi 2009: 42), kontradikcija u sebi samom, car Akbar Veliki, nije bio zadovoljan postojanjem, već je razmišljao o slobodi kao o čistoj fantaziji, o nečemu što zapravo i ne postoji, budući da niko nije slobodan. Bila je to tiranija privida slobode. Međutim, budući da je bio vladar ogromnog carstva, te iako je povremeno i sumnjao u postojanje iskonske čovekove slobode, sloboda ovakvog jednog vladara kao što je bio on sam da se ponaša po vlastitim nahođenjima učinila mu se kao nešto što je sasvim prirodno. Stoga je car uzeo sebi za slobodu da izmeni priču koju je čuo od stranca koji je

došao na dvor. Akbar je izmenio njen kraj: „Nije verovao u strančevu priču. On će njemu ispričati bolju. On je bio car snova... Ovo je sada bila njegova priča“ (Ruždi 2009: 348). Prema carevoj verziji priče, stranac Vespuči nije sin princeze Karakez, već dete Ogledalovog deteta:

„Nije se to desilo“, rekao je Mogor del Amore. „Moja majka je bila Karakez, sestra vašeg dede, velika čarobnica, i naučila me je kako da zaustavim vreme.“  
„Ne“, rekao je car Akbar. „Ne, nije.“ (Ruždi 2009: 351)

Moćnom caru, vladaru jednog velikog carstva nije se moglo protivurečiti, već je tiranija vlasti i moći još jednom trijumfovala.

### ***Luka i Vatra života***

Ni Svet magije, u kojoj se dečak Luka obreo u svojoj avanturi spasavanja očevog života, na žalost, nije imun na određenu vrstu tiranije. Dok je putovao Svetom magije, Luka je naišao na jedan njegov deo koji su zauzeli pacovi, te je taj deo magijskog sveta nazvan Pacolija i odvojen je od ostalog dela magijskog sveta bodljikavom žicom. Cela Pacolija je siva, a svi pacovi se veoma lako uvrede. U Pacoliji vlada tiranija pacova, svi oni koji nisu pacovi nemaju nikakva prava, čak se plaše da izađu na ulice. Natpacov je ovde glavni i on većito bira samog sebe za glavnog starešinu. Niko ne sme da mu se suprotstavi. Tiranija je, dakle, ovoga puta prisutna u liku pacova.

Pacovsku zarazu u Svetu magije prekinula je Neslutana od Ota, kada ih je bombardovala svrbećim praškom i svi pacovi, uključujući i natpacova (koji se udavio, pošto je bio suviše lenj i razmažen da bi naučio da pliva) bili su uništeni:

I to je bio kraj te priče:

Polako, polako, nepacovski stanovnici Pacolije počeli su da izlaze iz kuća, pa su shvatili da je njihovim mukama došao kraj, pa su, obuzeti oduševljenjem, jurnuli ka ogradama koje su odvajale Pacoliju od ostatka Sveta magije, porušili ih i pobacali slomljene ostatke svojih zatvorskih zidova - zauvek. A ako je neki pacov i preživeo Veliko svrbljivo bombardovanje, očito su pazili da ih više nikad niko ne vidi, nego su otpuzali nazad u tamu iza pukotina sveta, gde je pacovima i mesto. (Ruždi 2011: 90)

Tako je tiranija (pacova) okončana i taj deo (magijskog) sveta bio je oslobođen.

Međutim, Luka je naišao na još jednu vrstu tiranije u Svetu magije, tiraniju vremena. Bila je to diktatura Alima, čuvara vremena, koji su držali u svojoj šaci oba sveta, Svet magije i Stvarni svet, a sada su upravo pretili raspadu Sveta magije. Alimi su neprijatelji priča i neprijatelji snova, jer je njihovo shvatanje vremena strogo i nepromenljivo, a u snovima, na primer, zakoni vremena nestaju, jer *vreme u našim osećanjima nije isto kao vreme na časovniku* (Ruždi 2011: 156): „*Naši snovi su prava istina - naša mašta, znanje u našim srcima.... vreme [je] reka, a ne sat, i .. može da teče i u pogrešnom smeru...*“ (Ruždi 2011: 157). Luka se pobunio protiv moći vremena, rigidne podele na prošlost, sadašnjost i budućnost, a u tome su mu pomogli odbačeni bogovi. Tako je još jedna diktatura ukinuta i, između ostalog, omogućeno je kašnjenje, odlaganje, neodređenost, otpor starenju, kao i sanjarenje u oba sveta... Pisac se tako još jednom, po ko zna koji put, zalaže za stav kojim ističe značaj snova, emocija i imaginacije koje smatra važnijim od krute realnosti u kojoj obitavamo.

## 9. ISTOK, ZAPAD: MIGRACIJA KAO BIVSTVOVANJE U SVETU

*The journey creates us. We become the frontiers we cross.* (Rushdie, 2002: 216)

Stvarnost svojih romana Salman Ruždi najčešće sagledava iz perspektive kako kulturne tako i prostorne izmeštenosti ljudi koji sa Istoka dolaze na Zapad. *Migrantski* pogled na svet percipira stvarnost kao nešto što je nestvarno i lomljivo.

Imigranti, dolaskom u novu, nepoznatu sredinu, gube svoj identitet, te su prinuđeni da ga iznova izgrade. Ostaju bez mesta u kojem su odrasli, društva iz kojeg potiču, jezika kojim govore i kulturnih tradicija koje poznaju. Zbog toga, oni sebe ponovo stvaraju a iskustva 'oba sveta', uprkos gubitku, samo ih još više obogaćuju.

Međutim, migranti, u današnjem svetu, smo svi mi, smatra Ruždi, jer svi prelazimo neku vrstu granice, menjamo se, gubimo sebe i ponovo se nalazimo. Migracija tako postaje metafora celokupnog čovečanstva današnjice.

Migracija u svom izvornom značenju eksplicitno je opisana u *Satanskim stihovima* i *Tlu pod njenim nogama*; zatim u romanima *Bes* i *Sramota*, kao uostalom i u svim drugim romanima; a u *Čarobnici iz Firence*, Istok i Zapad bliži su nego što se to možda na prvi pogled čini...



## 9.1. *Satanski stihovi*

Roman *Satanski stihovi*, kako ističe Soren Frenk, „sa ili bez 'Afere Ruždi'“ (Frank 2011: 81), najkompleksnije je Ruždijevo delo. Ono na jedan tematski i strukturalno složen način iznosi na površinu esencijalna pitanja ljudskog bivstvovanja, bilo da se radi o migraciji, koja zapravo postaje metafora celog čovečanstva, ili pak, kao što je već opisano, o nastanku islamske religije koja postaje oličenje potrebe za preispitivanjem i prevazilaženjem rigidnosti, netolerancije i nametnutih čvrstih stavova bilo koje vrste.

Dok Feroza Jusavala, kao što je već istaknuto, tvrdi da su *Satanski stihovi* Ruždijeva ljubavna pesma islamu<sup>95</sup>, Salman Ruždi ističe da je ovaj roman 'ljubavna pesma našem mešanstvu'<sup>96</sup> (Rushdie 2010: 394), te da je ovo delo napisano upravo sa tačke gledišta migranata (Rushdie 2010: 394), gde neukorenjenost, izmeštenost kao i neizbežne promene i transformacije čine integralni deo migrantskog bića, njegovog ponovnog rađanja i ponovnog stvaranja identiteta.

Kada doseljenici dođu u *stranstvo*, u *Tuđinu*, u *ni-rod-ni-pomozi-bog* (Ruždi 1991: 241) u novu i njima nepoznatu zemlju, za sobom ostavljaju mnogo toga:

...rasparčane...podrtine duša, razbijenih uspomena, odbačenih ličnosti, presečenih maternjih jezika, povređenih privatnih života, neprevodljivih šala, ugašenih budućnosti, izgubljenih ljubavi, zaboravljenih značenja šupljih, bombastih reči kao što su *zemlja, pripadnost, dom*. (Ruždi 1991: 11)

Sve to gube, stoga moraju da ponovo pronađu sebe u novom, vrlom, ali njima neblagonaklonom svetu. Migranti sebe ponovo izgrađuju, redefenišu, i kao što lik u romanu veli: „...mi smo nešto drugo no što bismo bili da nismo prešli okeane, da naše majke i očevi

---

<sup>95</sup> videti str. 138

<sup>96</sup> eng. *a love-song to our mongrel selves*

nisu prešli nebesa u potrazi za radom, ljudskim dostojanstvom i boljim životom za decu svoju. Mi smo iznova napravljeni...“ (Ruždi 1991: 477).

Međutim, isto tako, migranti su ponekad prisiljeni da se prerusavaju, da budu ono što se od njih očekuje, da rizikuju da bi preživeli: „...oni što se useljavaju u druge zemlje većinom postaju prerusenjaci, maske. To su naši sopstveni lažni opisi radi suprotstavljanja onim lažima izmišljenim o nama, čime, radi bezbednosti, skrivamo naše tajne ličnosti“ (Ruždi 1991: 61). Neki od njih se asimiluju u potpunosti, *čiste biografiju* od svog porekla, postaju više Englezi od samih Engleza, kao što lik u romanu, poreklom iz Istočne Evrope ponosno kaže: „Ja sam sada Englez“ (Ruždi 1991: 344); dok neki opet, osećaju *Vilajet njihovog izgnanstva* (Ruždi 1991: 287), ovaj *demonški grad*, ovo *đavolje ostrvo* (Ruždi 1991: 289), kao kaznu božiju. Takav lik je i Bangladešanka Hindi Sufijan, koja se oseća izgubljenom i žali za svojim starim životom u Daki: „Sve ono što je ona cenila bilo je poremećeno promenom; u tom procesu prevođenja<sup>97</sup> - izgubljeno. Njen govor: sada obavezan da emituje te tuđinske zvuke od kojih joj se jezik zamara, i zar ona nema prava da zbog toga kuka?“ (Ruždi 1991: 288). Sa druge strane, njene ćerke su uspele da se asimiluju, nisu vezane za Bangladeš koji je za njih samo neko mesto „iz kog tata i mama stalno izdrndavaju nekakve uspomene“ (Ruždi 1991: 299).

Saladin Čamča i Džibril Farišta, glavni junaci ovog romana, takođe su imigranti, rascepljene ličnosti, koji došavši iz Indije u Englesku, svaki na svoj način, traže svoju celovitost. Džibril ne može da prihvati pluralitet migrantskog karaktera, dok Saladin Čamča uspeva da stvori svoj novi identitet upravo afirmacijom pluralnosti i sopstvene hibridnosti, te je njegov identite, za razliku od Džibrilovog, onaj koji uključuje. Sam Ruždi u esejima u kojima objašnjava kakav je ovo roman<sup>98</sup>, pravi distinkciju između ova dva lika i konstatuje da je rascep ličnosti kod Saladina sekularan, da je on društvene prirode, da je to rascep između Londona i Bombaja, Istoka i Zapada. Džibril, sa druge strane, podeljen je spiritualno, na jedan duhovni način, kod njega se dešava rascep u duši, pošto je izgubio

---

<sup>97</sup> Ruždi često proces migracije poredi sa prevođenjem, u smislu 'prelaženja preko, na drugu stranu'.

<sup>98</sup> To su, pre svega, eseji "In Good Faith" i "Is Nothing Sacred?" iz zbirke *Imaginary Homelands*.

veru, ali i dalje ima jaku potrebu da u nešto ili nekoga veruje, međutim, nema snage za to i zbog toga sve više zapada u halucinacije (Rushdie 2010: 397).

Saladin Čamča u početku želi da pobjegne od svega što ga podseća na njegovo indijsko poreklo; od svoje domovine: „Indija... stari nered prezreni...“ (Ruždi 1991: 67) i Bombaja, od svog oca Čangeza, sećanja na prošlost, svog maternjeg jezika. Promenio je čak i svoje ime koje je zvučalo i suviše indijsko za njega: Salahudin Čamčavala. Oženivši se Engleskinjom iz viših slojeva, nadao se boljem prihvaćanju od strane Engleza. Želeo je da bude 'više Englez od samih Engleza', a Indiju je mrzeo: „Prokleta da si Indijo, tiho je kleo Saladin Čamča... Nek' te đavo nosi, ja sam se davno iščupao iz tvojih kandži, i nećeš me, vala, opet zakvačiti, nećeš me ponovo povući natrag u sebe“ (Ruždi 1991: 45). Međutim, njegova 'engleština' je samo imitacija života. Kada je u Engleskoj na svojoj koži osetio moć i snagu diskriminacije (bivšeg kolonizatora), teško mu je bilo da poveruje da se tako nešto događa u zemlji koju je toliko uzdizao i cenio i u kojoj se toliko upirao da bude prihvaćen: „'Ovo nije Engleska', pomislio je on...“ (Ruždi 1991: 184). Bio je razočaran jer je toliko nastojao „da postane ono čemu se najviše divio i posvećivao se voljom na ivici opsednutosti - da osvoji to *englestvo*...“ (Ruždi 1991: 297). Nije želeo da ponovo bude bačen „u nedra *njegovog naroda*, koji je njemu već tako dugo dalek i tuđ“ (Ruždi 1991: 297).

Njegov put od *indijstva* do *englestva* i natrag, trajao je više od dvadeset godina, da bi na kraju, Saladin Čamča, nakon i fizičke transformacije u jarca i vraćanja u ljudsko obličje uz pomoć besa i mržnje, nakon gubitka posla i gubitka žene, nakon povratka u rođeni Bombaj, kojeg je tek sada jasno video kao grad koji u sebi sadrži i Istok i Zapad, kao onaj *treći, alternativni prostor hibridnosti* (Hassumani 2002: 66-91) - postao ponovo Salahudin Čamčavala, onaj „...kome je počeo da se dopada zvuk njegovog punog, nepoengleženog imena, prvi put za dvadeset godina“ (Ruždi 1991: 595-596), a vraćao mu se i njegov stari jezik, „*urdu* muslimanski, posle duge potisnutosti“ (Ruždi 1991: 603). Salahudin se vratio u Bombaj da bi se pomirio sa ocem na samrti i da ponovo spozna ljubav

prema svom roditelju. Sada je bio nov čovek; proces njegove regeneracije bio je u punom jeku:

Njegov stari engleski način života sa svojim bizarnostima i zloćudnostima sada mu je izgledao veoma dalek od njega, pa čak i stran, kao i njegovo potkušeno pozorišno ime... Ali nije bilo lako otresti se istorije; on je ipak živio u *sadašnjem trenutku prošlosti*, a njegov stari život se spremao da ga ponovo zapljusne sa svih strana, i da upotpuni svoj završni čin (Ruždi 1991: 607, 608).

Salahudin je uspeo zahvaljujući tome što je shvatio da ne treba da odbacuje prošlost, istoriju i svoje korene, već da bi bio potpun, odnosno da bi postao celovita ličnost, treba da prihvati svoju prošlost kao i sadašnjost, da u sebi, poput Bombaja, spoji i Englesku i Indiju, da se suoči kako sa smrću tako i sa životom samim.

Džibril, sa druge strane, svoju veru u Boga ali i u ljude i u njihovu ljubav, povratiti ne može. Sve više se gubi u snovima o veri i o sumnji, a svoju dušu, koja sad sve više pati, ne može nikako izlečiti. Umesto da se menja i prilagođava, on pokušava da izmeni London i Engleze i, zapravo, ozbiljno oboleva. Ne uspeva da izdrži pritisak sumnji i halucinacija, te na kraju izvršava samoubistvo.

Migracija i ovde, kao i u ostalim Ruždijevim delima, prerasta u metaforu za stanje čovečanstva uopšte, gde je čovek večito u nekom prelazu/prenošenju/*prevodu*; bilo ono fizičko ili pak duhovno, i gde najbolja novina nastaje kada se spoji staro i novo, ono biće od pre i ovo novo biće. Kako sam Ruždi naglašava neizvesnost je, čini se ipak, jedina konstanta, a promena, pak, jedina sigurna stvar (Rushdie 2010: 405).

## 9.2. Tlo pod njenim nogama

*The music in my heart I bore  
Long after it was heard no more.*

W. Wordsworth, *Great Narrative Poems of the Romantic Age*

Ardžun Apaduraji (Arjun Appadurai) u studiji *Oslobođena modernost: kulturne dimenzije globalizacije (Modernity at Large: cultural dimensions of globalization)* govori, između ostalog, o ulozi imaginacije u savremenom svetu. On smatra da svet u kome danas živimo karakteriše nova uloga imaginacije u društvenom životu, a to je „imaginacija kao društvena praksa“ (Appadurai 1996: 31). Imaginacija je sastavni deo moderne subjektivnosti, posebno masovnih migracija koje podstiču imaginaciju, te ona postaje kolektivna, društvena činjenica (Appadurai 1996: 3). U složenom dijalogu imaginacije i rituala, uobičajene društvene norme se produbljuju putem inverzije, ironije ili performativnog intenziteta. Upravo imaginacija u *postelektronskom* svetu zauzima istaknuto mesto (Appadurai 1996: 5).

Sa druge strane, ističe Apaduraji, globalizacija, posmatrano sa kulturološke tačke gledišta ne implicira homogenizaciju ili amerikanizaciju *per se*, već dozvoljava lokalnosti da izbija iz globalizovanog sveta. Nova globalna kulturološka stremljenja su složena; ekonomija, kultura i politika se preklapaju, u njihovoj osnovi leži podvojenost i ne mogu se razmatrati u dosadašnjim razmerama modela centra i periferije (Appadurai 1996: 32). Interesantna ideja koju Apaduraji prihvata je ideja *globalne turbulencije* kao model svetske politike:

Stoga, podržavam širi pristup Džejmisa Rosenoa (1990), koji zagovara novi pogled na svetsku politiku i koji ističe ideju *turbulencije*, posebno na način na koji je ta ideja razvijena od strane fizičara i matematičara. Grad[é]ji na pojmu račvanja i ideja koje se odnose na složenost, kaos i turbulenciju u kompleksnim sistemima... (Appadurai 1996: 150, kurziv pridodat)

U ovom romanu, napisanom na prelazu u treći milenijum, Salman Ruždi koristi upravo pojam zemljotresa kao metaforu<sup>99</sup> za globalizaciju, odnosno turbulentnost savremenog sveta: “[A] svet nepredvidivo i pogrešno nastavlja da se kreće“ (Ruždi 2003: 313). Zemljotresi, kojih će biti sve više, predviđa Ruždi, jedno su od čuda modernog sveta, oni su zapravo *sredstvo za masovno uništenje* ... ako vam neko smeta, jednostavno mu *istrgnemo tlo ispod nogu* (Ruždi 2003: 622). Savremeni život postaje sve nestabilniji:

Neki obrasci se neizbežno ponavljaju. Vatra, smrt, nesigurnost. Ispod nogu nam istrgnu tepih i namesto tla ukaže se provalija.  
Dezorijentacija. Gubitak Istoka. (Ruždi 2003: 386)

Međutim, *tlo ispod naših nogu* može se potresti ne samo geološkim pomeranjima, nego i migracijama, iseljavanjem u drugu zemlju, napuštanjem domovine, te alternativnim stvarnostima, zatim ljubavlju i smrti, umetnošću, pisanjem i naravno muzikom. Ovim temama bavi se Ruždi u ovom romanu:

Smrt je veća od ljubavi ili možda nije. Umetnost je veća od ljubavi ili možda nije. Ljubav je veća od smrti i umetnosti, ili nije. To je tema. To je to. (Ruždi 2003: 251)

Ontološku (dez)orijentisanost u postmodernističkom stilu ističe i Soren Frenk kada kaže da se roman bavi kako ontološkim tako i epistemološkim pitanjima, preispitujući status *tla pod našim nogama*, gde je zemljotres „ontološka metafora kapricioznog sveta“ (Frank 2011: 257).

---

<sup>99</sup> Soren Frank ističe da Ruždi u većini svojih romana koristi ideju glavne metafore. Tako je, pored ove metafore zemljotresa u *Tlu pod njenim nogama*, u *Deci ponoći* glavna metafora za viđenje sveta u fragmentima, probušeni čaršav; dok je u *Satanskim stihovima* to migracija, kao metafora nomadskog stanja ljudskog života uopšte, smatra Frenk.

Tri glavna lika, pripovedač Umed Merčent, zvani Rai, Ormus Kama i Vina Apsara prelaze prostor tri zemlje, tri kontinenta, Indije, Engleske i Amerike. Radnja se kreće od Istoka ka Zapadu, ka *dezorijentisanosti*:

Gubitak Istoka znači dezorijentisanost... Ako izgubite istok, izgubili ste uporište, izvesnost, znanje o tome šta jeste i šta bi moglo biti, a možda i sam život... Istok je orijentacija, orijentir, Orijent... (Ruždi 2003: 220)

Zbog toga, ljubavna priča u ovom delu takođe pokazuje svu specifičnost i intenzitet migrantskog stanja i istočnjačke dezorijentisanosti, koje uprkos slavi, novcu i ostavljanju Indije za sobom, protagonisti iz sebe ne mogu iskoreniti, i koje sa sobom nose ne samo odjeke mitskog već i indijske preteranosti i zgusnutosti emocija.

Roman počinje od kraja, kada mega rok zvezda indijskog porekla, Vina Apsara nestane u apokaliptičnom zemljotresu u Meksiku, dana 14. februara 1989. godine.<sup>100</sup>, potvrđujući još jednom ovakvim početkom dela džojsovsku percepciju cikličnosti, odnosno odsustva samog početka i kraja. Narator je fotograf Rai, čovek koji uvek *ulazi na sporedna vrata* (Ruždi 2003: 293) i koji ostaje periferna figura kroz ceo roman:

Imam mnogo toga da kažem o sebi, da ispričam sopstvene priče. Većinom će sačekati. (Dok su bogovi na sceni, mi smrtnici moramo da se movamo po džepovima pozornice..). (Ruždi 2003: 421)

Rai priča ovu priču, „*u podzemnom svetu mastila i laži*” (Ruždi 2003: 31), nadajući se da će tako možda Vini doneti spokoj koji joj je bio uskraćenu dok je bila živa, te kaže:

...ovo je priča o velikoj, ali nestalnoj ljubavi, ljubavi prekida i ponovnih susreta; ljubavi beskrajnog prevazilaženja, određenoj preprekama koje mora da prebrodi, a iza kojih se nalaze uvek veće patnje... Stazama koje se računaju, raspuklim stazama neizvesnosti, zamršenim lavirintima sumnje i izdaje, sunovratnim putem same smrti: tim putevima se ona kreće. (Ruždi 2003: 397)

---

<sup>100</sup> Dan kada je ajatolah Homeini izdao fatvu za Salmana Ruždija.

Nit koja se provlači kroz trougao ljubavi, smrti i muzike, odnosno ljubavni trougao Vine, Ormusa i Raija jeste mit o Orfeju i Euridici. Ormus i Rai gube Vinu, ali na tom putu gube i sebe. Ormus, pošto je njegova ljubav prema Vini bila nadljudska ne uspeva da se povрати od tog gubitka, smrt je jedino rešenje za njega, dok Rai, pronasavši drugu ljubav, uspeva da pronađe izlaz i stabilno tlo pod svojim nogama. Rejčel Falkoner (Falconer 2001) u eseju „Skok u podzemni svet: klasična katabazija u *Tlu pod njenim nogama*“ ("Bouncing Down to the Underworld: Classical Katabasis in *The Ground Beneath Her Feet*") navodi da je ovo roman o putovanju u pakao i nazad, gde protagonisti dolaze do samog dna pakla, a samo jedan od njih uspeva da se vrati nazad na površinu.

Ljubav Ormusa prema Vini bila je pitanje života i smrti, bila je doživotna, izvan Vine postojala je samo praznina. Njih dvoje su bili uništene duše koje su pronašle jedno drugo. Ipak, dugo vremena su bili razdvojeni, putevi su im se razilazili, tražili su jedno drugo, pronalazili se, spašavali, da bi na kraju Ormus trajno izgubio Vinu. Kada je jedno vreme bio razdvojen od nje, želeo je da je ponovo pronađe i da joj bude *tlo pod nogama*, a ona njemu *zemlja koju traži* (Ruždi 2003: 335). Nakon saobraćajne nezgode koju je doživio u Engleskoj i pao u dugogodišnju komu, Vina je doputovala iz Amerike i spasila ga, ona je sada bila njegov Orfej:

Krenuo je tunelom prema svetlu. Onda se naglo okrenuo i vratio. Posle mi je rekao da je to bilo zbog mene?, čuo je kako ga moj glas doziva?, osvrnuo se, i to mu je spaslo život. (Ruždi 2003: 398)

Njihova ljubav, ističe Rai, koji je takođe ceo život voleo Vinu i bio joj dugogodišnji ljubavnik, ali uvek kako i sam kaže *doživotno osuđen na ulogu druge violine* (Ruždi 2003: 532), bila je mitska, uzvišena i kroz nju je i sam Rai najbliže prišao spoznaji *božanskog poimanja sveta* (Ruždi 2003: 712). Oboje su umrli, ali *nisu mrtvi, preselili su se u muziku* (Ruždi 2003: 712). Sa druge strane, Vina se u smrti vinula do mitskog, postala je boginja. Na celoj planeti, ljudi su se okupljali po stadionima da bi oplakivali njenu smrt i da bi je slavili kao božanstvo. Nakon toga, Ormus je tražio Vinu, nije mogao da prihvati njenu



smrt, tako da su počele da se pojavljuju Vinine dvojnice. Jedna od njih je bila i Mira Čelano. Rai ju je pronašao i zavoleo, kao i ona njega. Mira je, zatim, odbacila masku, nije više želela da bude Vina, već Mira. Otvorila je i Ormusu oči, ali on to nije mogao da podnese. Ubijen je na ulici i to je bio njegov spas u smrti: „Smrt je bila jedina ljubavnica koju bi još mogao prigrliti...“ (Ruždi 2003: 698). Ormus, moderni Orfej sa gitarom, koji je celog života, na ovaj ili onaj način tražio svoju Euridiku, seli se u mit. Međutim, Rai se spasao kroz ljubav koju je pronašao u Miri i njenoj maloj ćerki, koje su njegova jedina budućnost:

Ovde, pod mojim nogama je obična ljudska ljubav...Staću baš ovde, na ovo tlo. Otkrio sam ga, osvojio, i sad mi pripada. Moje je. (Ruždi 2003: 712)

Rai je taj koji se vratio iz (duhovnog, odnosno razvojnog) putovanja u pakao, na površinu.

U romanu, muzika igra jednu od ključnih uloga, jer muziku, posebno pop i rok muziku, kao i fenomen pop i rok zvezde, Ruždi koristi i da bi slikovito opisao društvene, ekonomske i kulturološke promene u globalizovanom svetu. U eseju „April 1999.: Rok muzika“ („April 1999: Rock Music“) iz zbirke eseja *Pređi preko ove linije*, Ruždi ističe da je rokenrol muzika i duh pobune koju ona nosi u sebi mogući razlog zašto je ova vrsta muzike osvojila ceo svet, prelazeći sve granice i barijere jezika i kultura i postala „tek treći globalizovani fenomen u istoriji posle dva svetska rata. To je bio zvuk oslobođenja, tako da se ona obraćala slobodnim umovima mladih ljudi svugde u svetu...“ (Rushdie 2002: 163).

Pored muzike, kao još jedan fenomen postmodernog, migrantskog sveta, kao što je pomenuto, izranja pojam zemljotresa. Iako zemljotresi više potresaju Istok nego Zapad, kako ističe i sam narator, Indija „gde su kuće sagrađene od blata i mašte, gde je život lomljiv kao staklo, a temelji nagrizeni korupcijom“ (Ruždi 2003: 685) je posebno zahvaćena njima. On dalje pojašnjava:

..iz situacije u zemljama trećeg sveta sasvim je jasno da je *zemljotres postao novi vid globalno-političke hegemonije*, oružje kojim podstrekači zemljotresa među velikim silama nameravaju da potresu i slome ekonomije u razvoju sa

juga, jugoistoka i ostalih zemalja sa margine sveta. (Ruždi 2003: 686, kurziv pridodat)

Zbog toga lik u romanu kaže: „Što više upoznajem Zapad, sve više shvatam da najbolje stvari dolaze sa Istoka“ (Ruždi 2003: 504). Međutim, Rai, Vina i Ormus su otišli iz zemlje svog porekla, otišli su *zapadno od Bombaja* (Ruždi 2003: 416). Nešto ih je teralo da odu, želeli su da budu slobodni. Napustili su je, ali ne prođe ni dan, kaže Rai, a da ne pomisli na Indiju, na prozore iz detinjstva, jer je ona ostala deo njega, *neodvojiv kao ruka ili noga... i gde je mirisalo na dom* (Ruždi 2003: 306).

U *Tlu pod njenim nogama*, iznova, kao i u ostalim romanima, Ruždi se bavi pitanjem identiteta, migracije i neukorenjenosti kao prirodne manifestacije ljudske prirode. U eseju „Izvan Kanzasa“ (“Out of Kansas“) iz pomenute zbirke eseja *Pređi preko ove linije*, Ruždi navodi:

Tako je Oz konačno *postao* dom; zamišljeni svet je postao stvarni svet, kao što to postaje za sve nas, jer istina je da kad napustimo mesta našeg detinjstva i krenemo da gradimo vlastite živote, naoružani samo onim što imamo i onim ko smo, tada shvatimo da prava tajna cipela od rubina nije u tome da „nema mesta kao što je dom“ već da takvo mesto *poput* doma više ne postoji... (Rushdie 2002: 19-20)

Rai je želeo da se oslobodi zavičaja koji mu je ličio na zatvor. U Indiji su ljudi zaokupljeni idejom mesta i pripadanju tom mestu, gde se smatra da nam je ono jednostavno dato i da ga moramo bez pogovora prihvatiti. A on je želeo da ode u Ameriku, gde ga je vodio njegov *okean snova* (Ruždi 2003: 77), pošto je on od onih *slabo vezanih* (Ruždi 2003: 101). Rai misli da:

...u svakoj generaciji ima nekoliko duša... koje su prosto *rođene tako da ne pripadaju*, koje dolaze na svet poluodvojene, ako hoćete, bez čvrste veze sa porodicom ili mestom ili nacijom ili rasom... (Ruždi 2003: 94)

O nepripadanju razgovaraju i jedan Englez i jedan Indijac u romanu, doduše sa malo pomerenе perspektive posmatranja stvari:

„Šta sa onima koji ne pripadaju?“

„Gde? Gde ne pripadaju?“

„Bilo gde. Bilo čemu, bilo kome. Onima koji su fizički odvojeni. Komete koje putuju kroz prostor izvan bilo čijeg polja gravitacije.“

„Ako takvi ljudi uopšte postoje“, ubaci Metvold, „zar nisu *rarae aves*? Malobrojni i neprimetni?...Zar nisu jednostavno višak delova? Suvišni predmeti koje smo greškom poneli na put? Zar nismo skloni da ih jednostavno precrtamo na listi? Odbacimo? Da im zabranimo pristup u klub?“ (Ruždi 2003: 56)

Raija je gušila i roditeljska ljubav, kao i ljubav roditelja prema samom gradu Bombaju. Bombaj mu je bio suparnik kojeg je morao da se oslobodi:

...ja sam morao da preplovim okeane samo da bih izašao iz utrobe Bombaja, iz roditeljskog tela. Pobegao sam da bih porodio sebe. Ali kao i dugogodišnji pušač koji uspe da ostavi cigarete, nikada nisam zaboravio ukus i dejstvo odavno ostavljene droge. (Ruždi 2003: 128)

Napustio je Indiju, ali se uvek vraćao kada je trebalo da uspostavi ravnotežu, da pronade sebe. Kakva je Indija koju napušta Rai? Kakav je Bombaj, ta kolosalna britansko-indijska tvorevina, koja u svojoj veličanstvenosti stvara iluziju stvarnosti? Ne postoje mlaki utisci o Indiji i Bombaju, samo krajnosti, i to one kontradiktorne. Bombaj je grad u kome su Zapad, Istok, Sever i Jug uvek bili izmešani, *kao šifre, kao salata* (Ruždi 2003: 121), grad gde vas „priče saleću na ulicama, spotičete se o njihova usnula tela po trotoarima, na pragovima apoteka, iskaču iz lokalnih vozova i ispadaju iz autobusa...“ (Ruždi 2003: 68). U njemu je sve preterano:

...previše šareno, previše groteskno, previše namešteno. Bio je to ekspresionistički grad, ispuštao je krik, ali je nosio karnevalsku masku....Bilo je previše novca, previše siromaštva, previše golotinje, previše maskiranja,

previše besa, previše cinobera, previše purpurne boje. Bilo je previše srušenih nada i suženih umova. Bilo je daleko, daleko previše svetlosti. (Ruždi 2003: 261-262)

[ ... ]

... [i] preteranog izobilja koje se nudilo svuda. (Ruždi 2003: 284)

Nadalje, Indija je nepoštena i korumpirana, uz to nemilosrdna i nasilnička, tako da se Rai oprašta od svoje, uprkos svemu, voljene, rodne grude:

I tako, zbogom, zemljo moja. Ne brini; neću ti zakucati na vrata... Indijo, moja *terra infirma*, moj vrtlože, moj rogu izobilja, moja svetino. Indijo, moje previše, moje sve odjednom, moj Gumeni, moja bajko, moja majko, moj oče i moja prva velika istino... Indijo, koja si izvor moje mašte, iskon mog divljaštva, koja si mi srce slomila.  
Zbogom. (Ruždi 2003: 308-309)

Ormus Kama takođe sanja o odlasku u Ameriku. Pre toga, odlazi u Englesku. Napušta rodnu zemlju bez žaljenja, bez osvrta:

Sredinom šezdesetih Ormus Kama prelazi iz Bombaja u Englesku, oporavljen, osećajući kako mu se prava priroda vraća u vene. Čim se avion odlepio od njegovog rodnog tla, njegovo srce učinilo je isto, i bez razmišljanja odbacuje kožu, preskače granicu... (Ruždi 2003: 310)

Koreni, indijsko poreklo i porodica mu izgledaju kao daleka prošlost. „Čak ni rasa mu više ne izgleda kao čvrsto utemeljena činjenica“ (Ruždi 2003: 359). Otišavši iz rodne zemlje, prošavši kroz *membranu*, skinuo je sa sebe staru kožu poput zmije kad odbacuje košuljicu. I nije se osvrtao. Razmišljao je da promeni i ime, ali ipak je ostao Ormus Kama. U jednoj prilici Ormus kaže, kao eho ostalih Ruždijevih junaka, da bi svojim pesmama želeo da iskaže da ne mora da bira, da ne mora da se odluči, da ne mora da pripada ni tamo, a ni ovamo, „mogu biti sve to istovremeno“ (Ruždi 2003: 375). Stoga on voli da živi u Americi gde su svi kao i on, jer *niko nije odavde* (Ruždi 2003: 312). Poput razmišljanja

Džibrila Farište i Saladina Čamče iz *Satanskih stihova*, o korenima i putovanjima, o domu i uzgnanstvu, odjekuje i Raijevo razmišljanje da je putovanje iz starog u novi svet, ponovno rađanje; umire se u starom, a rađa se u novom svetu: „I mi putujemo od jednog sveta do drugog, mi koji smo umrli u tom starom svetu i sad se rađamo u novom...“ (Ruždi 2003: 316). Rai ide još dalje u svojim razmišljanjima, preispituje različite mogućnosti viđenja stvari, kao i sam autor, ne zadovoljava se samo jednim mogućim rešenjem problema. Stoga Rai postavlja sad drugačija pitanja:

Šta ako je čitava priča - orijentacija, svest o mestu boravka i sve ostalo - šta ako je to sve trik? Šta ako je sve - dom, bratstvo, čitava šarada - samo ogromno, sveopšte, vekovno ispiranje mozga? Šta ako pravi život započinje tek kad se usudite da sve odbacite? Kad se otisnete od ukotvljene lađe porodičnog doma, presečete konopce, ispustite lanac, isplovite van mape, kad jednostavno isparite, nestanete, zbrišete, šta god - možda biste tek tad mogli da živite slobodno! (Ruždi 2003: 220)

Da li su Vina i Ormus otišli predaleko, od svoje nacije, od svojih korena i porodice i da li ih je to na kraju i uništilo?

Vinu život nije mazio. Bacana je tamo-amo. Rođena u Americi, u mešovitoj porodici - otac joj je bio Indijac, a majka Amerikanka grčkog porekla. Tragično izgubivši oslonac u porodici, selila se sa jednog na drugi kontinent, usput menjajući i ime:

Njeno ime, majka i porodica, osećaj za mesto, dom, sigurnost, pripadnost, zaštitu, vera u budućnost - sve to joj je bilo istrgnuto pod nogama, poput ćilima. Plutala je u praznini, lišena prirode i istorije... Bila je poput pačvorka, koji je sastavljen brzopletim prišivanjem delova raznih ličnosti u koje je mogla da se razvije. (Ruždi 2003: 153, 154)

[ ... ]

Ništa oko nje više nije bilo sigurno, tlo se večito ljuljalo, a naprsline u njoj širile su se od temena do pete, pukotine u ljudima prskaju uvek poput pukotina u razjarenoj zemlji. (Ruždi 2003: 164)

Pronašla je spas u Ormusu (on je bio njeno sunce) i muzici kroz koju se nadala da će doći do nečeg uzvišenog, želela je da doživi versko iskustvo, da oseti božansku melodiju. Vratila se u Ameriku, gde je nepripadanje tradicija, i to ju je tešilo. Međutim, i ona je kao i Rai utonula u srce Indije, zarazila se njom, „indijski gen, i indijske pesme, jezik i način života, pratili su je većito, poput meseca“ (Ruždi 2003: 157).

Svo troje protagonista iz Indije odlaze trajno u Ameriku i uspevaju da izgrade veoma uspešne karijere. Međutim, iako pisac zaključuje da se „...uprkos svemu, Amerika [se] ne razlikuje mnogo od Indije“ (Ruždi 2003: 325), Indija im i dalje ostaje u srcu, te se oni osećaju dezorijentisano; jednostavno ne mogu do kraja da se skrase i smire - nemir migracije i dalje tinja u njima i manifestuje se kroz neprestanu borbu u njima samima. Ormus i Vina završavaju tragično, a marginalac Rai na posletku ipak pronalazi svoju oazu mira na Zapadu.

### 9.3. *Bes*

Ono što nas odvraća od teme je gubitak. Onih koje volimo, Orijenta, nade, našeg mesta u knjizi.... koncept egzistencijalnog autsajdera, izdvojenog čoveka, proteranog raspuštenika, đaka izbačenog iz škole, otpušenog službenika, stranca, lutalice bez korena, onog ko ne drži korak sa ostalima, pobunjenika, prestupnika, odmetnika, anatemisanog mislioca, razapetog revolucionara, izgubljene duše.

Samo oni koji iskorače iz okvira mogu da sagledaju celu sliku. (Ruždi 2003: 251-252)

Penzionisani profesor Malik Solanka odlazi u Njujork da zaboravi, da pobegne od prošlosti i svoje porodice. Međutim, to nije moguće: „Prešao je okean da bi se odvojio od života. Došao je da traži tišinu, a našao je buku veću od one koju je ostavio. Buka je sada bila u njemu“ (Ruždi 2001: 62). Poput Sufije Zinobije iz *Sramote*, zver je počinjala da se rađa i u

njemu. Ali Solanka je odlučio da se bori protiv narastajući zveri u sebi: „Treba izvršiti potpuno rastakanje svoje ličnosti. Kad bi mogao da očisti celu mašinu, onda bi možda i virus završio u smeću. Posle toga možda bi mogao da počne da gradi novog čoveka“ (Ruždi 2001: 99).

Počeo je da se bori protiv besa u sebi. Nije bilo lako otarasiti se Furija, *mračne boginje su još lebdele nad njim*, ali ih je bio svestan: „Tihi gnev je nastavio da kuva u njemu, preteći da počne da kipti i da bez upozorenja preraste u vulkansko grotlo; kao da je taj gnev svoj gospodar, on puka posuda, domaćin, a bes osećajno biće koje njime vlada“ (Ruždi 2001: 155). Bio je to bes koji se gomilao iz životnih razočaranja, gnev koji se *rađao iz očaja* (Ruždi 2001: 248). Pokušavao je da izađe iz tamnog dela svog bića, iz tog besa u sebi, ali se on nekako uvek vraćao, a Solanka je upadao u nove greške. Međutim, pronasavši novu ljubav u devojci Nili, profesor je osećao da bes postepeno nestaje: „Ubrzo će tragovi starog besa biti rasterani novom srećom...“ (Ruždi 2001: 251). Bila je to nova faza u njegovom životu, njihova ljubav je bila jača od besa: „Boginje gneva su otišle; njihova vlast nad njim konačno je prestala“ (Ruždi 2001: 263).

Kada je Nila poginula i nakon svega što se desilo sa kreaturama koje je stvorio, od Male Mozgovice pa do kiborga na veb stranici, profesor Solanka se ponovo povukao iz sveta. Vratio se u London. Krug se polako zatvarao. Nalazio se na kraju jednog puta, bes se izgubio, izvetrio iz njega, ali još nije bio u potpunosti spreman da započne novo putovanje. Novo putovanje uključivalo je sina Asmana, kojeg je ostavio u Engleskoj kada je odlazio u Ameriku - njegovu nadu u novi, bolji život, u plavlje *nebo*<sup>101</sup>, poput Adama Sinaja iz *Dece ponoći*. Jedino što je, za sada, i posle svega što mu se u međuvremenu dogodilo, profesor Malik Solanka bio sposoban da uradi jeste da posmatra sina iz daljine, a onda da počne da viče i skače iz sve snage kako bi ga sin ipak video:

Dreka koja je iz njega izlazila bila je strašna i ogromna, rika iz pakla, urlik izmučenih i izgubljenih. Ali njegovo poskakivanje bilo je veličanstveno; i

---

<sup>101</sup> *Asman* na urdu jeziku znači *nebo*.

proklet neka bude ako će prestati da skače i da više sve dok ga taj dečacić ne pogleda, dok ne natera Asmana Solanku da ga čuje... (Ruždi 2001: 311)

Uskoro će biti spreman za novo životno putovanje: „Ja odlično skačem! Skačem sve više i više!“ (Ruždi 2001: 312).

U *Tlu pod njenim nogama*, narator Rai, čita knjigu o besu i kaže da je bes dokaz o čovekovom idealizmu, da je on *neartikulisana teorija pravde* (Ruždi 2003: 425)... U ovom delu *bes* je artikulisana teorija duha vremena, *weltschmerz* postmodernog sveta. Solanka odlazi iz Engleske u Ameriku da bi pokušao da se uklopi u američki urbani način života, ali budući da je Englez, ipak je određen kao ‘drugi’. Međutim, on je izabrao Ameriku, *veliku proždrljivicu*, odnosno Njujork, misleći da će tako moći da zaboravi i da će mu Amerika pomoći da „...izbriše sebe. Da se ratosilja vezanosti ali i besa, straha i bola... Progutaj me, Ameriko, i podari mi mir“ (Ruždi 2001: 58). On je imigrant duše. Uviđa da ni u Americi nije jednostavno naći mir, u tom *sunovratnom krkljancu svakodnevnog američkog života* (Ruždi 2001: 164).

Solanka je došao u Ameriku u vreme njenog izobilja. Mislio je da Njujork kao veliki svetski grad može da ga isceli, ali je zatim uvideo da je to grad poluistina, grad hleba i igara i shvatio da ga *ta gradina poludela za novcem* (Ruždi 2001: 107) ne može spasiti od samog sebe. Moraće to učiniti sam. Amerika je zemlja, Solanka je zaključio, sa potrebom da poseduje stvari, da sve stvari smatra američkim, ali na tom putu gube dušu - *ljudske su duše lutale svaka za sebe*:

Iza fasade ovog zlatnog doba, ovog doba izobilja, kontradikcije i siromašenja zapadnjačke ljudske individue, ili da kažemo ljudske ličnosti u Americi, sve više su se produbljivale.

[...]

Rim nije pao zato što je njegova vojska oslabila nego zato što su Rimljani zaboravili šta znači biti Rimljanin. Da li ovaj novi Rim može da bude



provincijalniji od svojih provincija; da li su ovi novi Rimljani možda zaboravili šta i kako da vrednuju, ili to nikad nisu ni znali? Da li su sva carstva bila toliko nedostojna, ili je ovdašnje naročito glupo? Zar niko u ovim užurbanim naporima i materijalnom izobilju nije više angažovan na rudarskom radu na uzdizanju uma i duše? O, Ameriko iz snova... (Ruždi 2001: 107, 108)

*Kulturna logika kasnog kapitalizma* bila je ovde na vrhuncu i Solanka je uvideo da ga je Amerika svojom apsolutnom moći i blistavošću, zavela: „Svi su sada bili Amerikanci, ili su barem bili amerikanizovani... Amerika je postala svetsko igralište, pravila igre, sudija i lopta... i tako, kao i svi ostali, Malik Solanka je sada šetao njenim visokim odajama s kapom u ruci, prosjak na njenoj gozbi...” (Ruždi 2001: 109). Međutim, u svom tom izobilju, jezik srca je nestajao, a pravi problem je bio *oštećenje ne mašine nego žudnog srca* (Ruždi 2001: 222). Uspeh je bio jedina mera vrednosti. Ljudi su sve više postajali poput mašina: „Svud oko njega američko biće je ponovo počinjalo da zamišlja sebe u mehaničkom smislu, ali se svuda otimalo kontroli” (Ruždi 2001: 221). Savremeni, postmoderni život je bio i suviše brz da bi srce moglo da odgovori, Solanka je shvatio sa nostalgičnošću. Uprkos svim moćima i višku artikala, tu u *kraljevstvu od zlata* (Ruždi 2001: 222), ljudi su shvatili da njihov život ne pripada njima i bivali su razočarani. Solankin bes širio se zemljom: „Furije su lebdele iznad Malika Solanke, iznad Njujorka i Amerike, i vrištale” (Ruždi 2001: 223). Nije bilo rešenja.

Još jedan razlog Solankinog besa i dezorijentisanosti bila je Indija. Solanka je ‘dvostruki’ migrant, poput Raija ili Ormusa Kame, jer je takođe poreklom Indijac, rođen u Bombaju, koji iz Engleske odlazi još dalje na Zapad. Indija je i u njemu prisutna, iako on, zbog trauma iz detinjstva, želi da zaboravi zavičaj i ideju doma, želi da bude čovek bez istorije: „Iščupaću svoj lažljivi maternji jezik iz grla i natucaću... engleski” (Ruždi 2001: 66). Međutim, Indiju nije lako zaboraviti. Stalno mu se vraćala u misli, te kada je putovao za Liliput-Blefusku i kada su na kratko sleteli u Bombaj, grad njegovog detinjstva, *navukao je masku sna i zatvorio oči* (Ruždi 2001: 284). Nije pomoglo; Indija je došla *poput bolesti*, a prošlost mu je *čupala srce* (Ruždi 2001: 284). Kasnije, kada se bude ispovedio Nili, osetiće olakšanje, skinuće teret sa pleća. Indiju, međutim, neće istrgnuti iz sećanja, jer

svako nosi sa sobom svoje priče: „To je nešto što nosimo sa sobom na putovanjima preko okeana i preko svih granica, kroz život: svoje malo stovarište anegdota i privatno 'jednom davno' ” (Ruždi 2001: 66).

I u ovom romanu, kao i u *Tlu pod njenim nogama*, još jednom se pokazuje da dvostruki migranti kao što su to Solanka, Rai ili Ormus, ne mogu lako proći imigrantski put niti zaboraviti rodnu zemlju, te da su posledice koje ovo *dvostruko prelaženje na drugu stranu* ostavlja, itekako značajne.

#### 9.4. *Sramota*

Engleska u Pakistanu, Zapad na Istoku; strani kolonizatori, bili su jedan od dva sveta koje je stari samotnjak Šakil, otac triju ćerki, prezirao. Britanci su u gradu svako veče priređivali zabave u hotelu *Flešman* „čija je velika zlatna kupola već tada bila napukla, ali je svejedno sjala monotonom gordošću svoje nakratko zatamnjene slave...” (Ruždi 2002: 10). Neumoljiva vrelina podneblja delovala je na njihovu belu put, tako da su postajali - sivi. Nalazili su se na granici između snova i javnosti; *imperijalistička muzika* koja je dopirala iz hotela bila je *teška od radosti očaja* (Ruždi 2002: 10, 11).

Drugi svet koji starac nikako nije podnosio bilo je domorodačko kolonizovano stanovništvo, muslimani iz Indije. Posle podele Indije, imigranti, *mohadžiri*, to jest Indijci koji su naseljavali Pakistan, „koji su navirali sa istoka da se nasele u božjoj zemlji“ (Ruždi 2002: 101), održavali su se u stanju koje je bilo nestabilno, nisu se uklapali, njihovo stanje je bilo stanje *bez korena*.

Bilkis Hajder je takođe bila *mohadžir*. Ostavivši prošlost iza sebe, za razliku od sestara Šakil, koje su većito živele jedino u prošlosti, Bilkis je odbijala da ikada više pomisli na ono što je bilo pre. Međutim, u kasnijim godinama, prošlost joj se vraćala, „nešto kao kad zaboravljeni rođak navrati“, ali ona ju je odbijala „kao kad čovek odbija siromašne rođake kada dođu da pozajme novac“ (Ruždi 2002: 77). Želela je pod svaku cenu da održi stanje stabilnosti, bez promena, što se simbolički odražavalo na nameštaj i sve predmete u kući, koji su moralo većito da ostanu na istom mestu. Ostavivši prošlost za sobom, nije bila u stanju da se sa njom više suočava, za razliku od Saladina Čamče iz *Satanskih stihova* koji na kraju uspeva da se suoči sa svojim korenima i mestom odakle potiče.

Narator/Ruždi, stanje migracije i odnos migranata i istorije i ovde podiže na viši, opštiji nivo konstatujući da:

Svi iseljenici ostavljaju prošlost iza sebe, mada neki pokušavaju da je upakuju u zavežljaje i kutije - ali na putovanju ponešto curi iz dragocenih sećanja i starih fotografija, sve dok njihovi vlasnici više ne uspevaju da ih prepoznaju, zato što je **sudbina migranata da budu lišeni istorije**, da stoje goli sred prezira stranaca na kojima vide bogatu odeću, brokate postojanosti i obrve pripadništva... (Ruždi 2002: 77, masna slova pridodata)

Svi migranti, veli narator, su sanjalice, grade *zemlje iz mašte (Indije iz misli)* i upravo se suočavaju sa problemom istorije, ne znajući šta da zadrže, a šta da *bace u đubre*, kako da se bore sa promenama, kako da se čvrsto drže „za ono što pamćenje uporno nastoji da napusti“ (Ruždi 2002: 109). Stoga migranti kada se *odlepe od rodne grude* nemaju više sećanja, nestaju iz istorije, iz vremena, kao da lete. Oni zapravo osvajaju silu gravitacije, jer gravitacija znači pripadanje, a „antimitovi gravitacije i pripadanja nose isti naziv: let... Leteti i bežati: i jedno i drugo su način traženja slobode...“ (Ruždi 2002: 106-107).

Sam narator/Ruždi je, kako kaže, emigrant iz Indije i došljak u dve zemlje; u Englesku, gde živi, i u Pakistan gde se doselila njegova porodica. Istok i Zapad se tako

večito prepliću u njemu i iako kaže da možda više neće pisati o Istoku, odmah zatim kaže i sledeće: „Ne verujem uvek sebi kad ovo kažem. To je ipak deo sveta, bilo mi drago ili ne, za koji sam još uvek vezan, iako možda vrlo labavim vezama“ (Ruždi 2002: 31). Ako je 'odsustvo prtljaga', odnosno istorije, nedostatak migranata, onda je ono što je prednost iseljenika - nada: „Pogledajte oči takvih ljudi na starim fotografijama. Nada plaminja iz izbledelih boja“ (Ruždi 2002: 107).

U svom *letu*, migranti se 'prenose' na neko drugo mesto, izmeštaju se. Narator/Ruždi kaže: „I ja sam prevođen<sup>102</sup> čovek. I mene *prenose na drugu stranu*. Opšte je uverenje da se u prevodu uvek nešto gubi; ja se držim mišljenja...da nešto može i da se dobije“ (Ruždi 2002: 32, 33). Takva je prednost migracije.

## 9.5. *Čarobnica iz Firence*

*I have sought to portray a little of the cultural cross-pollination  
without which literature becomes parochial and marginal.*

Salman Rushdie, *Step Across This Line*

Istok i Zapad povezani su na specifičan način u ovom romanu. Ruždi spaja dva istorijska sveta, odvojena skoro celim vekom - renesansnu Firencu<sup>103</sup> i Indiju Mogulskog carstva<sup>104</sup>, kada su obe bile na vrhuncu razvoja i moći. Ova dva, vremenski i prostorno udaljena dela sveta, pokazuju se kao veoma slična, pre svega obostranom zainteresovanošću za magiju i izražajnim humanizmom odnosno hedonizmom. Ruždijevska hibridnost ovde ne

---

<sup>102</sup> eng. *translated*

<sup>103</sup> period od 14. do 16. veka

<sup>104</sup> Mogulska vladavina u Indiji trajala je od početka 16. veka, pa sve do 19. veka. Moguli su podsticali umetnost u Indiji i doprineli širenju islama na potkontinentu.

pretpostavlja mešanje dve raznorodne kulture već su one suštinski jedinstvene, zaključak je dela. Univerzalne vrednosti postoje, i kao što lik u romanu zaključuje da je: „... Firenca bila svuda i da je sve bilo Firenca“ (Ruždi 2009: 273) ili čak i prozaičnije, da: „Nema nikakve posebne mudrosti na Istoku ... Sva ljudska bića jednako su blesava“ (Ruždi 2009: 296).

U jednom intervjuu iz 2008. godine<sup>105</sup>, Salman Ruždi kaže da želi upravo da spaja stvari, da poveže različite delove sveta, te da stvori jednu vrstu sinteze na estetskom nivou. Svet više nije sagrađen od *izolovanih kutijica*, već su sve one povezane, jedna se otvara u drugu, a da bismo razumeli priču sa jedne strane sveta, moramo da znamo i priče sa drugih strana - svet je sastavljen od *povezanih narativa*:

A ono što se često otkriva kada se povežu stvari jeste - sličnost. Počnete verujući da je svet pun različitih stvari, a otkrijete kako smo svi slični. Kada počnete da gledate kako ljudi nose različitu odeću, pričaju različite jezike, veruju u različite stvari, i tako dalje - kada počnete da posmatrate kako se zapravo ponašaju, shvatite da sličnosti nadmašuju razlike. Čak i vremenski: ponašamo se isto sada kao što smo i pre. Samo što imamo različita sredstva. Ljudska priroda je jedna velika konstanta. (Rushdie, interview, 15 June 2008)

U prilog iste ideje i lik u romanu tvrdi da je to možda „...prokletstvo ljudske vrste... ne da smo toliko različiti jedni od drugih, već da smo toliko slični“ (Ruždi 2009: 143).

Žutokosi Firentinac dolazi na mogulski dvor da bi caru putem priče dokazao da je on carev ujak, sin davno odbegle princeze Karakez, odnosno *čarobnice iz Firence*. Car je zatečen ovim iskazom, tako da Mogor del Amore, poput Šeherezade, mora da bude uverljiv u svom pričanju, a car će na kraju dati svoju presudu o tome da li je priča istinita, budući da „...veštičarenje ne zahteva napitke, dobre duhove niti čarobne štapiće. Vešto upotrebljene reči imaju sasvim dovoljnu magijsku moć“ (Ruždi 2009: 82)... stoga „kada jezik isuče svoju mač... on zaseca dublje od najoštrijeg sečiva“ (Ruždi 2009: 85).

---

<sup>105</sup> Mustich, James. “Salman Rushdie Spins a Yarn.” Dostupno na: <http://www.barnesandnoble.com/review/salman-rushdie-spins-a-yarn> (20.05.2014).

Strančeva priča, priča u priči, povezuje Istok i Zapad, realnost i fikciju, vreme i prostor. Italija, u doba porodice Mediči i Indija u doba Mogula, postaju tako dva paralelna sveta, *ogledalo* jedno drugog, ali i *san* onog drugog i obrnuto (Ruždi 2009: 54). Dva sveta, dva grada - Firenca i Fatepur Sikri, slični su, uprkos razlikama: „Život Sikrija odvijao se se iza navučenih zavesa i zabravljenih kapija. Život u tom stranom gradu vođen je pod nebeskom kupolom...“ (Ruždi 2009: 148), razmišlja moćni car Akbar, koji vođen pričom stranca, u mislima hoda ulicama Firence.

Stranac Vespuči, koji sebe naziva i Mogor del Amore, čovek koji može da sanja na sedam jezika: „Skupljao je jezike kao što je većina mornara skupljala bolest...“ (Ruždi 2009: 16), odeven u neobičan, dugačak kaput napravljen od šarenih rombova kože i koji se poziva na priču kao svoj glavni adut, putuje sa Zapada na Istok, pravac koji nije bio uobičajen u to vreme. Pokazuje se, štaviše, putem *obrnutog kulturnog prevođenja*, da su neke ideje za koje se mislilo da prvenstveno dolaze sa Zapada, već neko vreme postojale na Istoku, tako da se sada Zapad Istočnjacima činio egzotičnim, nadrealnim i ponekad nerazumljivim. I 'izmišljena' kraljica Džoda podsmeva se strancima sa Zapada:

Kroz kameni paravan koji je pokrivaio visok prozor na gornjem spratu svojih odaja, ona je gledala veliko, zidom ograđeno dvorište za javnu audijenciju i posmatrala nagomilane tuđine kako se šepure i paradiraju. Kada joj je car pokazao slike njihovih planina i dolina koje su doneli, ona je pomislila na Himalaje i Kašmir i smejala se bednim nagoveštajima pravih prirodnih lepota, njihovim *vaalovima* i *aalpima*, polurečima koje su služile da se opišu polustvari. Njihovi kraljevi bili su divljaci, i prikucali su svog boga za drvo. (Ruždi 2009: 54)

Međutim, sličnost je ono što spaja ova dva sveta. Predrasude ne vladaju samo na Istoku, one postoje i na Zapadu, dok humanizam nije samo izum Zapada. Humanističke ideje individualne slobode i religijske tolerancije razvijene su i na Istoku. Tako car Akbar Veliki, „muslimanski vegetarijanac, ratnik koji je želeo samo mir, kralj filozof - kontradikcija... najveći vladar kog je zemlja ikada videla“ (Ruždi 2009: 39-40), iako apsolutistički vladar, razmišlja o individualnom biću, o pluralnosti sopstva:

A danas je mislio i o tom gramatičkom pitanju o sebi i njegovim trima personama, prvoj, drugoj i trećoj, o jedninama i množinama duše. On, Akbar, nikada za sebe nije govorio „ja“, čak ni u privatnosti, čak ni u gnevu niti u snovima. On je bio - šta je drugo i mogao biti? - mi.

[...]

... da li je onda i on mogao biti „ja“? Da li je mogao biti „ja“ koje bi bilo prosto on sam? Da li je, zakopano pod pretrpanim „mi“ na ovoj zemlji, bilo takvih nagih, usamljenih „ja“? (Ruždi 2009: 37, 38)

Kako sličnost između Istoka i Zapada briše vremenske i prostorne granice, prikazano je na interesantan način u romanu kada car Akbar sa jedne strane, a Firentinac Nikolo Makijaveli, Argalijin prijatelj iz detinjstva, sa druge, razmišljaju o sličnim stvarima na sličan način. Tako Makijaveli, Akbarov pandan, razočaran u društvo toga doba, dolazi do zaključka da je odanost i ljubav naroda nestabilna i nedosledna, da oni u suštini ne mare za vrednost individualne duše: „Nije bilo ljubavi. Postojala je samo moć“ (Ruždi 2009: 246). Slično, Akbar Veliki u svojim svakodnevnim meditacijama, razmišlja o *uzvišenim stvarima*, o čovekovoju moći u odnosu na božansku. Bio je zbunjen:

Podići čoveka do gotovo božanskog statusa, i dopustiti mu apsolutnu moć, a u isto vreme tvrditi da su ljudska bića, a ne bogovi, gospodari ljudskih sudbina, sadržalo je protivrečnost koja ne bi preživela previše ispitivanja... Ponovo se, odjednom, zaglibio u protivrečnostima. Nije želeo da bude božanstvo, ali verovao je u pravednost njegove moći, u njegovu apsolutnu moć. (Ruždi 2009: 320)

Dok sluša Vespučijevu priču, car sve više biva opčaran i princezom Karakez iz strančeve priče, njenom sudbinom i putovanjima. Ona postaje daleka fantazija, mitska figura koja poseduje čarobne moći i koja, iako fizički odsutna, spaja celu priču kao i dve daleke kulture.

Karakez je mogulska princeza, koja je odlučila da zbog ljubavi napusti svoj dom i ode u Perziju sa svojim voljenim šahom. Nakon tog prvog putovanja, sudbina joj je

namenila i mnoga druga, od dvora do dvora, od jednog vladara do drugog, a sve u cilju vlastitog preživljavanja - pravila je izbore radi opstanka. Vodeći se tako samo instinktom za preživljavanjem, ona gubi pojam prave ljubavi i definiše se jedino kroz muškarce sa kojima je, a usput gubi i pravu sebe i svoj dom:

To je bila neizbežna posledica njene odluke da iskorači iz svog prirodnog sveta. Onog dana kada je odbila da se vrati na mogulski dvor sa svojom sestrom Hanzadom naučila je da ne samo da žena može odabrati sopstveni put, već da takvi izbori imaju posledice koje se ne mogu izbrisati. Napravila je izbor, a ono što je usledilo, usledilo je, i nije žalila, ali jeste s vremena na vreme osećala crnu užasnutost. Užas bi je šamarao i drmusao kao drvo na olujnom vetru, a Ogledalo bi je držala dok ne prođe.... Karakez je naučila da će joj moć nad muškarcima omogućiti da oblikuje svoje životno putovanje, ali je i shvatila da taj čin oblikovanja iziskuje veliki gubitak. Usavršila je moći opčinjavanja, naučila svetske jezike, bila svedok krupnih događaja iz njenog vremena, ali je ostala bez porodice, bez klana, bez ijedne utehe koju bi imala da je ostala unutar granica koje su joj dodeljene, unutar njenog maternjeg jezika i brige njenog brata. Kao da je letela iznad tla, terala sebe da leti, a istovremeno se plašila da će svakog trena čarolija prestati i da će se survati u smrt. (Ruždi 2009: 263-264)

Odluke koje je donosila u životu samo su je udaljavale od mesta iz kojeg je krenula i taj gubitak je sve više opseda. Ne može da se vrati u svoj dom, na mogulski dvor. Jedino što je podsećalo na dom jeste njena sluškinja, Ogledalo, koja tako postaje *ogledalo* njene duše, njen identitet. Napustivši dom i porodicu, od sebe je stvorila novu ličnost da bi mogla da opstane. Iako su njena lepota i njene čarobnjačke moći oružje koje poseduje, ona je zapravo nemoćna. Karakez je još jedan od Ruždijevih likova kod kojeg migracija i neukorenjenost čine da se oseća nemoćno i izgubljeno.

Kada Firentinac Argalija, postavši turski vojskovođa, pobedi persijskog šaha i zadobije lepu princezu, Karakez će spoznati pravu snagu ljubavi. Više neće donositi odluke koje će biti samo u njenom ličnom interesu. Ona tako prevazilazi sebe u ime ljubavi. Odlazi sa njim u Firencu, gde će je narod prvo slaviti kao prelepu čarobnicu, da bi je zatim osudili kao vešticu. Pošto se Argalija žrtvuje i umire za svoju Karakez, koju je prozvao Anđelika, njegov prijatelj iz detinjstva, Ago Vespuči odlazi sa njom i Ogledalom u Novi svet, koji se



čini poput sna. I sada, Nikolo Vespuči, to jest, Mogor del Amore, tvrdi da je njen sin. Car razmišlja o sudbini princeze Karakez i njenom poslednjem putovanju u nepoznato:

...tamo je otišla ona, delikventna princeza iz kuće Timura i Temudžina, Baburova sestra, Hanzadina sestra, krv njegove krvi. Nijedna žena u istoriji sveta nije išla na putovanja nalik njenim. Voleo ju je zbog toga i divio joj se, takođe, ali bio je siguran i da je njeno putovanje preko Okeanskog mora bilo neka vrsta umiranja, smrt pre smrti, jer smrt je bilo i kada otplovite iz poznatog u nepoznato. Ona je otplovila u nestvarno, u svet fantazije koji su ljudi i dalje maštanjem stvarali... Sanjajući o pronalaženju puta da se vrati na mesto iz kog je potekla, da ponovo bude ona stara, zauvek je bila izgubljena. (Ruždi 2009: 341- 342)

Napustivši svoj dom, nikada nije pronašla čvrsto *tlo pod nogama*. Nadala se da će povezati velike kulture Evrope i Istoka „znajući da mnogo toga može da nauči od nas i verujući da i ona nas može čemu da podučiti“ (Ruždi 2009: 285). Karakez je bila žena koja je stvorila sopstveni život po svojim pravilima i pomoću snage sopstvenog uma. Ona je bila *žena nalik kralju*. Otputovala je u Novi svet, a „...smrt je sedela na njenom ramenu poput sokola“ (Ruždi 2009: 346). Izgubila je veru u mogućnost povratka kući.

Druga žena, kraljica Džoda, iako *zamišljeno savršenstvo*, takođe *razmišlja* o putovanjima, ali je njeno viđenje putovanja da bi se nešto postiglo, drugačije. Ona smatra da su putovanja besmislena, jer vas pomeraju sa mesta koje vam je poznato, gde vas ljudi znaju i gde i vi nešto značite i gde tom mestu dajete smisao jer mu posvećujete život. Odlazeći iz poznatog mesta, ulazite u *vilinski svet* u kojem se i osećate i izgledate *iskreno apsurdni* (Ruždi 2009: 54). Dakle, stalno prisutna Ruždijeva tema migracije, voljne ili nevoljne seobe, prednosti ili nedostataka ovakvih putovanja, provejavaju i ovim delom. Tako i Argalija, još kao dečak pre nego što će postati janičar, biva ostavljen sam na pučini, u čamcu bez igde ikoga, *usamljena ljudska duša koja je nesigurno plutala u belinu*:

To je ono što je ostajalo od **ljudskog bića kada biste mu uzeli dom**, porodicu, prijatelje, grad, zemlju, svet: biće bez konteksta, čija je prošlost bledela, čija je budućnost bila sumorna, jedinka bez imena, značenja, čitavog života, bez svega osim srca koje je privremeno kucalo. (Ruždi 2009: 182, masna slova pridodata)

Argalija je stoga već u ranoj mladosti spoznao bol beskućništva, te kada je, mnogo godina kasnije, upoznao Karakez, u njenom očima video je *pogled napuštenog očaja*. Shvatio je da je ona bila suočena sa sličnim iskustvom.

Na kraju romana, jezero Fatepur Sikrija presušilo je, tako da se car sa celom svitom i svim stanovnicima morao odseliti: „Bez jezera grad je bio sasušena smežurana mahuna... Smrt jezera bila je i smrt Sikrija...“ (Ruždi 2009: 356):

Mora napustiti Sikri, mora ostaviti svoj voljeni crveni grad senke i dima da stoji sam na mestu koje je odjednom presušilo, da stoji zauvek kao znak nestalnosti stvari, kao simbol neočekivanosti s kojom promena može savladati čak i najsnažnije narode i najmoćnije ljude. Ipak, on će preživeti. Tako je to bilo kada ste princ, kada možete izdržati preobražaj. (Ruždi 2009: 357)

Cikličnost migracije pokazuje i ovo iseljavanje, koje je, ovoga puta, imalo manje bolan epilog, budući da je veliki mogul izrazito moćan i bogat.

## 9.6. Ostali romani

### *Grimus*

Timoti Brenan smatra da ovaj „rani, promašen roman“ (Brennan 1989: 70) veoma jasno ukazuje čime će se Ruždi baviti u svojim kasnijim delima. Kao poprište mešavina književnih izvora Istoka i Zapada, ova alegorija izražava osećanje nepripadanja ni jednom mestu u potpunosti, poput egzistencijalnog sedenja na više stolica. Prema mišljenju Brenana, roman je neuspeo jer mu nedostaje *habitus*, jasno definisano nacionalno središte.

Time se potvrđuje Fanonova tvrdnja da kultura koja nije nacionalna, zapravo nema smisla, smatra ovaj kritičar.

Lik čiju sudbinu pratimo kroz vekove dugog života jeste Lepršavi Oraz. Lepršavi Oraz, Džo-Su ili Rođen-iz-Mrtvih. Posедуje više imena, kako i dolikuje nekome ko je *bio nekoliko drugih ljudi* i ko traži *prikladan glas kojim bi govorio* (Ruždi 2004: 41). Lepršavi Oraz je Indijanac iz plemena Aksona iz Amerindije. On i njegova sestra Ptičarka su siročad. Sestra brine o njemu. Međutim, Aksona je pleme koje odbacuje sve što nije „čisto“, ne prihvataju siročad, i brat i sestra se osećaju žigosanim, osećaju se kao *džukele među hrtovima sa pedigreom* (Ruždi 2004: 19):

Sve što je neaksona nečisto je - reče bog. - Nečisto. Da li si zaboravio, ti bedno prljavo štene, šta znači ta zapovest? Da li dolaziš da oskrnaviš ovo sveto mesto, ti beloputi, bledoliki melezu, izdajniče svoje rase, da li dolaziš da obaviš vrhunski čin prljanja? (Ruždi 2004: 121)

Brat i sestra, odbačeni i neprihvaćeni, žele da potraže novo mesto gde bi se nastanili i pronašli prijatelje. Sam Lepršavi Oraz oseća diskontinuitet svog postojanja iz više razloga - pol mu je neodređen, Aksone ga smatraju čudovištem, okolnosti u kojima se rodio su nejasne, majka mu je umrla odmah po njegovom rođenju, što je bio loš znak, a njegova pigmentacija, odnosno boja kože je svetla<sup>106</sup> i visokog je rasta, dok su Aksone tamnputa rasa prilično niskog rasta. Ironično, bledolikost, kao faktor genetskog odstupanja, čini da se ne oseća prihvaćenim. U takvoj izolovanoj zajednici, on je izgnanik i jedino ga ljubav prema sestri održava u životu. Nestabilnost njegovog identiteta ogleda se i u tome da Lepršavi Oraz istovremeno priča i u prvom i u trećem licu: „To je takođe bio **moj (njegov)** dvadeset prvi rođendan...“ (Ruždi 2004: 18).

Lepršavi Oraz i Ptičarka dakle, moraju da potraže novo utočište. Ptičarka počinje da redovno odlazi u grad, pa se tako jednoga dana vratila sa dve misteriozne bočice, ispunjene

---

<sup>106</sup> Sam Ruždi često opisuje sebe kao nekog ko ima izrazito svetlu put s obzirom na svoje indijsko poreklo.

žutom i plavom tečnošću. Ispijanje žute tečnosti značilo je zadobiti večnost života, a plave večnost smrti. Na dan dvadeset i prvog rođendana Lepršavog Orla, Ptičarka je ispila žutu tečnost i tako postala besmrtna. Lepršavi Oreo još uvek nije ispio svoju. Nakon incestuoznog čina sa sestrom, ostao je sam. Ptičarka je nestala, a to je za Lepršavog Orla značilo samo jedno - morao je da nestane iz sopstvenog plemena. Za njega tamo više nije bilo mesta.

Njegova odiseja počinje. On kreće u potragu za sobom i istorijom, jer „...to je prirodno stanje izgnanika - uranjanje korena u uspomene...“ (Ruždi 2004: 149). Uskoro on ispija žutu tečnost, započevši time jedan novi, dugoveki život. Živeo je u raznim gradovima, bavio se svakojakim poslovima, plovio morima, upoznao mnoge žene, a sve vreme bio je u potrazi za sestrom. Sada nakon 777 godina, 7 meseci i 7 dana, umorivši se od lutanja i neuspelog traganja za sestrom, bio je spreman za Teleće ostrvo. Bio je umoran od života - *živeo je neprestano isti psihološki dan* (Ruždi 2004: 42) - ili je to bila samo iluzija izbeglice:

Često se uprave na to da samo razmišljaju. Da isti dan prožive toliko puta.  
Takva su raseljena lica, jasno. Uvek podražavaju korene... (Ruždi 2004: 113)

Bilo kako bilo, *besmrtan život* postaje *nevažan život* i Lepršavi Oreo dobija nagon za samoubistvom. U tom trenutku, želeći da se ubije propada kroz rupu u Sredozemnom moru, koje je možda zaista bilo Sredozemno more, a možda je samo ličilo na njega. Tako se našao na obali Telećeg ostrva, pored nogu izvesnog Vergilija Džonsa. Na Teleće ostrvo niko ne dolazi slučajno. To ostrvo, koje čini Teleća planina i grad K, odnosno Kaf, jeste ostrvo besmrtnika kakav je i sam Lepršavi Oreo. Tu dolaze oni besmrtnici kojima dugovečnost smeta u spoljnom svetu a ipak ne žele da je se odreknu. Lepršavi Oreo bio je zbunjen. Do momenta dospeća na ostrvo, on je proživeo celu jednu večnost. Od samog svog rođenja bio je IZGNANIK, stalno na putu traženja sebe. Naučio je da treba da se *prilagođava*:

Bio je leopard koji menja pege, bio je crv koji se prevrće... Bio je kameleon, podmeče, sve svim ljudima i ništa nikome od njih... Bio je svi oni i nijedan od njih. (Ruždi 2004: 40)

Nije pripadao nigde, ne po svom izboru, bio je izgnanik iz nužde, tako da je sve vreme želeo da ga *prihvate*, želeo je da zadovolji.

U daljem toku romana, Lepršavi Orazo i Vergilije Džons stižu u grad K. Lepršavi Orazo vraćao se kući, u grad u kojem *nije nikad živeo* (Ruždi 2004: 147). Osećao se kao prokaženik. *Kuća* je bila kriva za to, a on je bio čovek koji je tražio *dom*:

*Kuća*: reč koja je to učinila. Ušunjala se u njegovu glavu dok je stajao zagledan u grad sa razigranih šumskih talasa. Došla je nenajavljeno, uvlačeći se u njega na zraku svetlosti sa dalekih prozora. Kući se vraća mornar, vraća se sa mora, kući se vraća lovac sa brda. Lepršavi Orazo se vraćao kući, u grad u kojem nije nikad živeo. Gledao je kuću u izmaglici koja je lebdela nad poljima; mirisao ju je u noći teškoj od mirisa; osećao ju je u kaldrmi; ali iznad svega ti prozori behu kuća, zatvorene oči zaštićenog života koje sjaje od zadovoljstva, ti zatvoreni prozori. (Ruždi 2004: 147)

Ali povrh svega, najviša zgrada u gradu bila je bordel - 'Kuća pobedonosnog sina'. Poput bordela iz *Satanskih stihova* i ovde je ona služila kao utočište. Lepršavi Orazo je došao u grad K da se skrasi, da bude prihvaćen, da ga zajednica učini svojim. Bio je u potrazi za istorijom, a u K su se ljubomorno čuvali znaci prošlosti i bio je to grad u kojem se čovek vraćao svesti istorije i nacionalnog jedinstva. Uranjanje u prošlost, već pomenuto *uranjanje korena u uspomene* - to opseda izgnanike, kakv je bio i Lepršavi Orazo. Žitelji grada su ga prihvatili, a njegov poriv za uklapanjem nadjačao je njegov pustolovni duh.

Migrant Lepršavi Orazo, putnik kroz prostor i vreme, nema sposobnost da zadrži stabilnost ličnog identiteta. Njegovo putovanje se može tako videti kao prvenstveno *unutrašnje putovanje* jednog mladog čoveka koji je neshvaćen i neprihvaćen od strane svoje okoline (Cundy 1996: 21). Stoga on kreće na put svog ličnog sazrevanja:

Svet se okrenuo naopačke; penjao sam se uz planinu u dubinu pakla, sve dublje uranjajući u sebe. (Ruždi 2004: 96)

Njegovo putovanje je *putovanje duha* kroz pakao, čistilište i raj.

Nadalje, u svetlu postkolonijalne teorije, *Grimus* se može posmatrati kao odnos (bivšeg) evropskog kolonizatora (*Grimus*) i urođenika (*Lepršavi Orao*), koji se oseća kao stranac među kulturom belaca, te kreće kako u potragu za svojim korenima tako i u potragu za svojim vlastitim bićem, traži mesto gde će ga primiti kao jednog od njih.

Njegovo epsko putovanje odisejskih je razmera, *Lepršavi Orao* traži *dom*. I sami stanovnici grada K su izgnanici, žive u egzilu :

Pogled kroz još jedan prozor: neka starica zagledana u album fotografija, uronjena u prošlost. [...] *Lepršavi Orao* je znao da će morati da sazna sve te prošlosti, da će morati da ih učini svojim, da bi tako zajednica mogla da ih primi kao svog. Ušao je u K u potrazi za istorijom. (Ruždi 2004: 149)

Tema izgnanstva, migracije i integracije u novo društvo posmatrana kroz, pre svega, postkolonijalnu prizmu, pokazuje se već u ovom romanu kao jedna od središnjih, a tema je to, kao što se može videti, koju Ruždi ponavlja, sve više razvija vremenom i koja u njegovim kasnijim delima zadobija i ovde nagovešteno opštije značenje prelaženja granica sopstvene ličnosti.

### ***Deca ponoći***

U *Deci ponoći*, iako ne sa mnogo detalja, prikazan je odnos Indijaca, dakle Istoka, sa Englezima, odnosno Zapadom - britanskom imperijom koja se gasi; kao i odnos tradicionalno orijentisanih Indijaca koji gaje određene vrste predrasuda i odbojnosti prema

inostranstvu, pre svega prema Evropi. Isto tako, u romanu se poredi Indija, to jest Bombaj, sa Pakistanom kao njegovom suprotnosti.

1947. godine, godine u kojoj je rođen i Salem Sinaj, britanska vlast se završava i Englezi odlaze iz Indije, koja sada po prvi put zadobija nezavisnost. Međutim, engleski uticaj oseća se i dalje. Tako je, na primer, još uvek zabranjen pristup Indijcima (tamne boje kože) na bazen 'Brič Kendi', gde puštaju samo belce, a ako se i pojavi neko od Indijaca u želji da koristi bazen, unajmljeni čuvari Indijci izbacuju ga napolje - „kao i obično Indijci spasavaju Evropljane od indijske pobune...“ (Ruždi 1986: 162). Nadalje, bogati Indijci kupuju vile Engleza koji ih sada napuštaju; ali pored vila, izgleda kao da su kupili i njihove običaje. (Post)kolonijalna mimikrija ovde je na delu:

... menjaju se pod uticajem Metvoldovih vila. Svake večeri u šest časova su u baštama, vreme je za koktele, i kada ih Viljem Metvold posećuje, s lakoćom oponašaju oksfordsko otezanje u govoru; i uče nove lekcije, o ventilatorima na plafonu, plinskim štednjacima i pravilnoj ishrani malih papagaja, a Metvold nadgleda njihov preobražaj i mrsi nešto sebi u bradu. Pažljivo slušajte: šta li to on govori? da, evo šta: 'Sabkač tiktok hej', mrmlja Viljem Metvold. Sve je Okej! (Ruždi 1986: 126-127)

Salemov deda Adam Aziz vratio se sa školovanja u Hajdelbergu, u Nemačkoj, izmenjenih pogleda na svet. Zapad ga je uobličio, drugačijim očima je sada gledao na Indiju i rodni Kašmir, a ujedno je počeo da sumnja i u postojanje Boga. Kao antiteza njegovom viđenju sveta, stari lađar Taj, koga je Adam u mladosti mnogo voleo i provodio vreme sa njim, sada je bio pun besa, gneva i prezira usmerenog na mladog doktora koji je došao iz Evrope, sa Zapada. Odmah je zapazio doktorovu kožnu torbu sa rečju HEIDELBERG utisnutoj na dnu torbe:

'Sestru ti kurvu svinjsku, došla si nam iz Inostranstva, puna stranih trikova!...'...U lađarevim očima torba predstavlja Inostranstvo; ona je nešto tuđe, uljez, progres... ona se isprečila između doktora i lađara i svrstala ih u protivničke tabore. (Ruždi 1986: 22, 23)

Taj je u znak protesta odlučio da se više ne pere; ujedno je to bio i gest nepopuštanja i prkosa. Sada je doktor Aziz bio stranac za Taja, a to je za njega značilo da ne može da mu veruje. Nepoverenje i odbojnost prema svemu što dolazi sa Zapada, tradiciji okrenutih ljudi poput Taja, ogromno je i teško promenljivo.

Sa druge strane, Salem Sinaj, u svojim tinejdžerskim godinama, seli se sa porodicom u Pakistan, čupa svoje bombajsko korenje i oseća dah izgnanstva i dezorijentisanosti, jer se više ne oseća kao kod kuće ni u Indiji ni u Pakistanu. Isto tako, ne zna da li je Indijac ili Kašmirac, slično Adamu Azizu, koga je ista sumnja proganjala ceo život, pa stoga zaključuje da će ceo život biti izdvojen - stranac: „Obeleženi [smo] povredom od kopče na hajdelberškoj torbi...“ (Ruždi 1986: 137). Nadalje, Salem oseća *bolesnu stvarnost svojih pakistanskih godina* (Ruždi 1986: 434), jer je u zemlji u koju su imigrirali sve podređeno religiji i autoritarnim vlastima, tako da napretka nema. Osim što je migrant, Salem je i hibridnog porekla. Otac mu je zapravo Britanac, Viljem Metvold, a majka siromašnja hinduskinja, dok su 'roditelji' sa kojima je živeo muslimani. Stoga, od samog početka nepripada: „Čak se i beba suočava s problemom da odredi vlastiti identitet...“ (Ruždi 1986: 167). Zbog toga, Salem Sinaj kreće u beskrajnu potragu za identitetom i smislom, određenim značenjem u svom životu. Upravo je besmisao ono što ga najviše plaši, te on pristupa pisanju svoje životne pripovesti, koja je ujedno i životna priča njegove porodice, ali i Indije i indijske nacije, sa kojom je tesno povezan već samim rođenjem: „...sve ono što bi snašlo jedno od nas dešavalo se oboma“ (Ruždi 1986: 493). Pisanjem on stvara svoj identitet u istoriji, a piše kroz sećanje, jer sećanje i jeste odlika migrantskog bića. Salem oseća da ako izgubi sećanje i istoriju, gubi svoj identitet. Zato sve mora da zabeleži i konzervira poput turšije: „...pomoću reči i turšije ovekovečio sam svoje uspomene...“ (Ruždi 1986: 587). Ovo je njegova *turšijska pripovest*. Pitajući se ko je on zapravo, o sebi Salem zaključuje:

... ja sam celokupni zbir svega što mi je prethodilo, svega onoga što sam bio video učinio, svega što su mi učinili. Ja sam sve ono što je na mene u životu uticalo, sve na šta sam uticao. Ja sam sve ono što će biti kad mene više ne bude,



a čega ne bi bilo da mene nije bilo... da biste mene razumeli, morate progutati ceo svet. (Ruždi 1986: 491)

Još jednom preovladava indijsko nastojanje da se obuhvati celokupna stvarnost, iako Salem na kraju uviđa da je 'igračka sudbine', te „izdrenovan i odozgo i odozdo, vratio sam se u prestonicu, svestan da je era, koja je počela one davnašnje ponoći na neki način završena“ (Ruždi 1986: 564-565). Iluzije jednog bića koje ceo život traži sebe i svoj identitet, raspršene su.

### ***Harun i more priča***

U ovom romanu, migracija, u smislu prelaženja granica, izražena je pomoću mitske metafore junakovog putovanja i njegovog spiritualnog razvoja na tom putu iskušenja. Harun Halifa, iako tek dečak, kreće u avanturu spašavanja svoga oca i samog procesa i smisla pripovedanja, ali istovremeno za njega je ovo značajan put odrastanja i neustrašivosti. Harunovo magično putovanje do Okeana Priča i vraćanje moći pripovedanja ocu, može se, dakle, interpretirati i kao mitološko putovanje heroja, odnosno ciklično putovanje definisano Kembelovim pojmom *monomita*, gde heroj izašavši iz svakodnevice ulazi u svet fantastičnog, da bi izvojevao pobeđu i vratio se u svakodnevni svet.

Ruždi u esejima objašnjava da ideja prelaženja granica leži u osnovi priča o potrazi, tako da je „Gral opsena. Potraga za Gralom jeste Gral“ (Rushdie, 2002: 216). Bitno je samo putovanje koje je proces. Na putu, heroj mora preći različite prepreke „...od džinova, do zmajeva...“ (Rushdie, 2002: 215). Putnik tako prelazi granice, ide izvan „granica koje strah postavlja. On prelazi tu liniju. Poraz džina jeste otvaranje u sebi samom, mogućnost razvoja onoga što putnik postaje“ (Rushdie, 2002: 215). A Harun na kraju pripovesti i na kraju

putovanja, izrasta u dečaka koji je doživeo jedno nesvakidašnje kaljenje i koji je zbog toga postao snažniji i mudriji.

### ***Mavrov poslednji uzdah***

U *Mavrovom poslednjem uzdahu*, hibridnost koja spaja Istok i Zapad, ovaploćena je u Mavrovom liku, a koji se zatim ogleda u hibridnosti same Indije, odnosno grada Bombaja:

Hrišćani, Portugalci i Jevreji; kineske pločice što šire bezbožnička shvatanja; mlade laktašice, suknje-a-ne-sariji, španski marifetluci, mavarske krune... da li je moguće da je to Indija? *Bharat-mata, Hindustan-hamara*, je li to ta zemlja? (Ruždi 1997: 103)

[...]

Bombaj je u centru, još od trenutka kad je stvoren: vanbračno dete iz jednog portugalsko-engleskog braka, a opet, ponajviše indijski među indijskim gradovima. U Bombaju su se stekla i stopila sva lica Indije. U Bombaju se i sve-indijsko susrelo sa onim ne-indijskim, što je stiglo preko crne vode da nam se ulije u vene. Sve što se prostire severno od Bombaja je Severna Indija, sve južno od njega je Jug. Na istok se pruža indijski Istok a na zapad, svetski Zapad. Bombaj je u centru... (Ruždi 1997: 404)

Sam Mavro za sebe kaže: „Bio sam... kotlić za krkljanac, mešana vreća buva. Bio sam - kako se ono danas kaže? - *atomiziran*. Baš tako: prava bombajska mućkalica“ (Ruždi 1997: 122). Moraiš Zogoibi - Mavro, potomak je Jevreja, prognanih iz Španije, i portugalskih katolika, manjinskih naroda u Indiji. Kada u Indiji, majci zemlji, bude izgubio *čvrsto tlo pod nogama*, on kreće put Zapada, u Španiju, za svojim korenima: „To više nije bio moj Bombaj, nije više bio poseban, ni grad izmešanog, polutanskog radovanja. Nešto se okončalo (svet?), a šta je preostalo, ne znam“ (Ruždi 1997: 434). Međutim, kao i u celom romanu, gde indijska hibridnost doživljava krah, i Mavro u Andaluziji ne nalazi sebe: „Ja

sam niko i niotkuda, nikakavo ništa, koje ne pripada ničemu...Sve moje spone su se razvezale. Stigao sam u anti-Jerusalim: ne dom, već bestragiju. Mesto koje nije vezivalo, već razvezivalo“ ( Ruždi 1997: 447). Osećao je i dalje da je na tuđem tlu, da, zapravo, ne pripada nigde u potpunosti. Kao eho Homija Babe odjekuju njegove reči kada kaže da je došao na mesto koje „nije bilo baš ono pravo mesto - tu negde, ali ne sasvim“ (Ruždi 1997: 442-443). Za razliku od Indije Ofuls iz *Klovna Šalimara*, koja putuje na Istok, takođe u potrazi za korenima ali koja onde nalazi sebe, Mavro ne uspeva u tome. Više se nigde ne oseća kod kuće; gubi *tlo pod nogama*. Međutim, u njemu ostaje još toliko snage koliko je potrebno da ne izgubi nadu do kraja, već da se nada da će budućnost ipak doneti bolja vremena.

Ruždi ovde, još jednom<sup>107</sup> podvlači četiri **duševna utočišta** koje (i)migranti, napuštajući svoje domovine ostavljaju iza sebe: „**Mesto, jezik, ljudi, običaji** - sve je to ostalo daleko iza mene jednostavnim činom ukrcavanja u ovu letelicu...“ (Ruždi 1997: 441, masna slova pridodata).

U ovom romanu su Istok i Zapad, Indija i Španija, povezane na specifičan način, kao palimpsest, čitaju se jedna preko druge, gde hibridnost Mavarske Španije služi kao primer savremenoj Indiji. Međutim, potencijal harmonične multikulturalnosti koji Indija poseduje, izjalovio se usled navale religijskog fanatizma. Međutim, sličnu jalovost pukog multikulturalizma i ispraznog kapitalizma, Ruždi prikazuje i u savremenoj Španiji, gde turisti stranci, ljudi druge narodnosti, od nje čine samo praznu formu bez suštine i bez tradicije.

Interesantan je još jedan način na koji Ruždi povezuje Istok i Zapad u ovom delu, slično *Tlu pod njenim nogama*, gde ističe da rok muzika dolazi sa Istoka, a ovde tvrdi to isto za pojam Božića:

---

<sup>107</sup> U svojim intervjuima, kao i u zbirci eseja *Imaginarne domovine*, Ruždi takođe ističe četiri ključna svojstva koje migranti gube, te zbog toga moraju ponovo da se definišu.

Božić, taj severnjački izum, ta bajka sa snegom i čarapama, s veselim vatricama i irvasima, himnama na latinskom i *O Tannenbaum*, sa zimzelenim drvcima i Sante Klaasom i njegovim malenim 'pomagačima', tropska vrućina vraća i približava njegovim korenima jer, ma šta da je Mali Isus bio, on beše čedo žarkog podneblja; ma koliko sirotinjske behu njegove jaslje, nije mu bilo *hladno*; a ako su Mudraci došli, prateći (nesmotreno, kao što već rekoh) zvezdu daleku, stigli su, ne zaboravimo, s Istoka. (Ruždi 1997: 76)

Britanska kolonizacija Indije, predmet je polemike među likovima u romanu. Dok je Mavrov deda, Kamoinš da Gama, iako je gajio strastvenu ljubav prema engleskoj književnosti, smatrao da *Britanski imeprijum* treba što pre da se okonča, dotle njegova baka, Epifanija, ima sasvim suprotno mišljenje, budući da su, prema njenim rečima, Englezi Indijcima dali sve „civilizaciju, zakon, red...“ (Ruždi 1997: 28). Aurora je na svojim slikama isto tako prikazivala nadmenost engleskih činovnika u Indiji „...čija je moć jenjavala poput oseke, u talasima, ostavljajući ih nasukane, a od njihove stare nepobedivosti ostali su samo kočopernost i poza, prnje njihovog imperijalnog ruha...“ (Ruždi 1997: 152). Britanska vlast u Indiji prikazana je kao prilično okrutna: „*Barjaci britanske vlasti visili su nad zemljom poput traka lepljivog papira za muve*“ (Ruždi 1997: 150), gde su Indijci ponekad morali da ostave *krila ili noge za sobom*, jer su više voleli da budu slobodni nego čitavi.

U svakom slučaju, Zapad na Istoku - još jednom, Engleska u Indiji, nije imala svetlu budućnost, jer su im se pogledi na stvarnost razilazili:

Indija je bila neizvesnost. Obmana i iluzija... i, bez obzira koliko se zemlja mogla poengleziti, protivrečila joj je voda; kao da je Englesku spiralo neko tuđe more... Sve će to Indija povratiti. Njih, Britance... sateraće u Indijski Okean - koji ovde, zahvaljujući indijskoj nastranosti, zovu Arapsko More. (Ruždi 1997: 112)

A zapravo, kao što Mavro kaže „da ne beše biberovih zrna, ni ono što se sada okončava na Istoku i Zapadu možda nikada ne bi ni otpočelo...“ (Ruždi 1997: 13). Ovako je jasno „šta

to hoće svet od uklete majke Indije... Došli ljudi po papreni prilog, kao i svaki muškarac kome se prohte da se omrsi“ (Ruždi 1997: 13).

### ***Klovn Šalimar***

Svi glavni likovi u ovom romanu su, svako na svoj način, imigranti. Maks Ofuls je rođen u Francuskoj, a za vreme Drugog svetskog rata odlazi najpre u Englesku, a zatim u Ameriku. Noman Šer Noman, koji sebe naziva klovn Šalimar, postaje terorista i napušta Indiju da bi prebivao na raznim mestima u svetu, a kasnije takođe odlazi u Ameriku. Bunji Kaul Noman, Pačigam nije bilo dovoljan, pa i ona odlazi iz svog rodnog mesta. Indija Ofuls, odnosno Kašmira Noman, provela je nesrećno detinjstvo u Engleskoj, da bi je otac posle poveo sa sobom u Ameriku. Upravo u Kašmiri (Indiji) susreću se Istok i Zapad. Provela je ceo život na Zapadu, pre svega u Los Anđelesu, ali njena majka je Indijka i njeno ime Indija zvučalo joj je egzotično, nije pripadalo njenoj realnosti:

Ona nije želela da bude prostrana ili potkontinentalna ili prevelika ili vulgarna ili eksplozivna ili prenatrpana ili drevna ili bučna ili tajanstvena ili na bilo koji način Treći svet. Sasvim suprotno. Ona se pokazala kao disciplinovana, doterana, prefinjena, povučena, ateista, suzdržana, smirena. (Ruždi 2007: 14)

Imigranata je mnogo u Americi, i ruska nastojnica zgrade u kojoj Indija živi, jasno opisuje dezorijentisanost imigranata, ljudi poput nje koji su doputovali *preko mora* radi *privlačnosti Zapada*:

...ja danas ne živim ni u ovom ni u prošlom svetu, ni u Americi ni u Astrahanu...Žena kao ja, ona živi negde između. Između uspomena i svakodnevice. Između juče i sutra, u zemlji izgubljene sreće i mira, u mestu izgubljenog spokoja. To je naša sudbina (Ruždi 2007: 19).

A sudbina glavnih junaka *Klovna Šalimara* je takva da su im životne priče na sudbinskim putovanjima na Istok i na Zapad, isprepletene, da je 'svačija priča bila deo priče nekog drugog' (Ruždi 2007: 339). Na tim putovanjima, još jednom, kao i u većini Ruždijevih romana, junaci doživljavaju preobražaje, jer „metamorfoza je skrivena srž života“ (Ruždi 2007: 76).

Maksimilijan Ofuls, prelazi dugačak put, od rodnog Strazbura za vreme Drugog svetskog rata, kada je kao član Pokreta otpora jedno vreme radio na falsifikovanju i štampanju dokumenata, gde je, stvarajući lažne identitete i sam izgradio svoju novu ličnost „onu koja odoleva, koja se suprotstavlja sudbini, odbijajući neizbežnost, odlučnu da ponovo oblikuje svet“ (Ruždi 2007: 189). Po završetku rata, preselio se u Sjedinjene Države „izabravši ugladenu privlačnost Novog sveta nad urušenom otmenošću Starog“ (Ruždi 2007: 205). Postao je uticajan i u Americi, a naposljetku i američki ambasador u Indiji 'ušuškan u kući moći' (Ruždi 2007: 228), te američki šef u borbi protiv terorizma. Oduvek je bio čovek tajni, krtica, i svojoj ćerki Indiji bio je misterija, te je nakon njegove nasilne smrti ona saznala o drugom Maksu, onome kojeg nije poznavala, *moćnom špekulantu*: „Maks, njen nepoznati otac, nevidljivi sluga-robot ohole američke moći svoje usvojene zemlje“ (Ruždi 2007: 418). On je imigrant koji je neprestano razvijajući svoju ličnost uspeo da postane moćan, ali koji ipak nije bio srećan. Korena se nije lako oslobađao: „On je bio Amerikanac veći deo svog života ali je u francuskoj poeziji još nalazio duševnu hranu“ (Ruždi 2007: 31).

Bunji Kaul, lepa Kašmirka, kojoj ljubav Nomana Šer Nomana i rajski vrtovi Kašmira nisu bili dovoljni, već je, poput njene majke koju je vizija slobode „nagrizala celog života i uništavala njen unutrašnji mir“ (Ruždi 2007: 73), shvatila da ni bračni, ni seoski život u Pačigamu ne zadovoljavaju njenu glad za nečim višim, za nečim što joj nedostaje, te kada je srela američkog ambasadora Maksa Ofulsa, ona je znala da je pronašla ono što je čekala. Ples za ambasadora promenio joj je život. Krenula je u Delhi u potrazi za slobodom i budućnošću, a sustigla ju je patnja, poniženje i završetak pre početka, gde je samo smrt mogla osloboditi. Tako da je ona, poput Kašmira iz kojeg potiče, bespovratno propadala. Sada u Delhiju, osećala je da Maks vrši *američku okupaciju njenog* (kašmirskog) *tela*.

Propadala je i psihički i fizički, njena lepota se gasila, utehu je nalazila u hrani i narkoticima, a kada je rodila ćerku, koju je nazvala Kašmira, oduzeta joj je, kako bi mogla da se vrati u zavičaj. Vratila se osramoćena u Kašmir, gde je proglašena mrtvom. Odbačena od svih, izgnana u šumu, čekala je klovn Šalimara, prevarenog muža, da je ubije. Godinama je sama, u izgnanstvu, čekala u šumi osvetu muža. Šuma je bila poslednje utočište Bunji Kaul, žene koja je izneverila veliku ljubav radi bolje budućnosti koja nikada nije stigla.

Noman Šer Noman, odnosno klovn Šalimar, transformiše se od bezbrižnog, osećajnog dečaka akrobate, beskrajno zaljubljenog u Bunji Kaul, do hladnokrvnog plaćenog ubice i međunarodnog islamskog ekstremiste. On je migrant srca i duše, ali i svoga besa. Postaje terorista, napušta rodni Kašmir i rajski Pačigam, lutajući po svetu kao plaćeni ubica, ne zato što slepo veruje u 'islamsku stvar', u sveti rat, već radi lične osвете prema ljudima koji su mu upropastili život, Bunji i Maksu, a onda i njihovom detetu, Indiji, odnosno Kašmiri. Klovn Šalimar je izneveren, prevaren i obeščašćen, a čast se cenila više od svega „više od svetog zaveta braka, više od božanske zapovesti protiv hladnokrvnog ubistva“ (Ruždi 2007: 325). Njegov gnev je rastao i stari Šalimar bio je mrtav: „Na njegovom mestu, i sa istim imenom, bilo je ovo novo stvorenje, zaodeno tuđinom, i sve što je ostalo od klovna Šalimara bila je želja za ubijanjem“ (Ruždi 2007: 345). Prešao je pola sveta, da bi na kraju došao do Amerike. Njegov put od Istoka prema Zapadu, nije u potrazi za boljim životom, već u potrazi za krvlju i osvetom.

Indija Ofuls nasledila je teret roditeljskog greha, majke Kašmirke i oca Amerikanca, a ona *nije verovala u greh* (Ruždi 2007: 12). Opterećivalo ju je i njeno ime, Indija, strana zemlja natovarena joj na pleća. Zbog toga, ona mora da otkrije svoje korene, svoj pravi identitet. O majci Bunji ne zna mnogo, jer otac nije nikada želeo da priča o njoj. Ispostavilo se da, posle očevog ubistva od strane klovna Šalimara, koji je bio muž njene majke, nije znala ni mnogo o svom ocu. Saznavši da joj je majka po rođenju dala ime Kašmira Noman, krenula je put Indije, prema Istoku, prema grobu svoje majke, u potrazi za samom sobom. Poput Ormusa Kame koji je na letu iz Indije u Englesku osetio kao da prolazi kroz membranu koja će ga zauvek promeniti, Indija je doživela slično iskustvo:

Kad je avion prelazio Pir Pandžal, osetila je kao da je prošla kroz čarobna vrata... i ona se pitala u iznenadnom strahu da li je došla u Kašmir da se ponovo rodi, ili da umre. (Ruždi 2007: 444)

Na grobu njene majke, *nešto je ušlo u nju*, osetila je to: „Ta stvar nije imala ime ali je imala snagu i učinila ju je sposobnom za bilo šta“ (Ruždi 2007: 456-457). Ona se ipak na Istoku, u Kašmiru, rodnom mestu njene majke, ponovo rodila i prozvala svojim imenom po rođenju: od sada je ponovo bila Kašmira Noman. Osećala se snažnom i odlučnom: „Kašmir je lebdeo u njoj“ (Ruždi 2007: 462). Shvativši odakle je potekla, dobivši novu snagu iz saznanja o svojim korenima, skupila je dovoljno snage da se izbori sa klovnom Šalimarom. Pisala mu je pisma svaki dan, dok je on ležao u zatvoru, mučeći ga njima, bila je njegova *crna Šeherezada*, „svake noći pričam priču tvoje smrti“ (Ruždi 2007: 465), a kada je uspeo da pobjegne iz zatvora, te kada su se susreli u tami njene kuće, svako sa svojim oružjem u ruci, bila je spremna za njega: „Ona nije bila vatra nego led“ (Ruždi 2007: 496).

Indija Ofuls/Kašmira Noman, u kojoj se susreću Istok i Zapad, putovanjem na Istok i otkrivanjem svog pravog identiteta, uspela je da pronađe svoj mir i životnu snagu, da raščisti nedoumice svog prethodnog života i samog porekla i hrabro nastavi dalje. Poput Adama Sinaja iz *Dece ponoći* ili Asmana Solanke iz romana *Bes*, ona je predstavnik nove (hibridne) generacije u kojoj leži nada u bolje sutra i neka mirnija vremena.

### ***Luka i Vatra života***

Dečak Luka, poput Haruna, pravi je primer 'Ruždijeuskog migranta', nekoga ko prelazi granice u potrazi za 'Svetim Gralom', ovde Vatrom života, ne bi li spasio život svoga oca, i



koji se na taj način razvija i sazreva, a ujedno i pomaže osobama koje voli. Luka prelazi granice, i metaforički i bukvalno, a i virtuelno, uz pomoć video igrice.

Putovanje nas, kao što tvrdi Ruždi, formira: „Postajemo granice koje prelazimo“ (Rushdie 2002 : 216)<sup>108</sup>. Preći granicu znači promeniti sebe, ojačati, biti, u neku ruku, bolji, hrabriji, što Luka i postaje. Lukin dolazak kući, baš poput povratka i njegovog brata Haruna iz slične avanture pre toliko godina, trijumfalni je povratak heroja koji je odrastao i spoznao svet, odnosno svetove kojima pripadamo.

---

<sup>108</sup> Predavanje koje je Ruždi održao na Univerzitetu Jejl 2002. godine pod nazivom *The Tanner Lectures on Human Values*. Dostupno na: [http://tannerlectures.utah.edu/documents/a-to-z/r/rushdie\\_2002.pdf](http://tannerlectures.utah.edu/documents/a-to-z/r/rushdie_2002.pdf) (03.10.2014). Predavanje se isto tako nalazi i u zbirci eseja *Step Across This Line*.

## 10. Zaključak

*The man who finds his homeland sweet is still a tender beginner;  
he to whom every soil is as his native one is already strong;  
but he is perfect to whom the entire world is as a foreign land.*

H. of St. Victor, *Didascalicon*

Romaneske igre Salmana Ruždija, smeštene na poroznu granicu između mašte i stvarnosti, pored toga što sadrže elemente stalnog prevashodno etičkog, ali i estetskog traganja, primer su upravo onog zadatka pisca *da ilustruje svoj privatni svet kroz javni svet koji nam je svima zajednički*<sup>109</sup>. Pored toga, kako Ruždi često ističe, a njegova poetika svedoči, knjiga je verzija sveta, a u krajnjoj instanci, književnost treba da otvori univerzum i pomeri granice jezika, forme i mogućnosti (Ruždi 2013: 591) ne bi li svet postao veći, odnosno naši horizonti širi<sup>110</sup>. Stoga velike naracije, poput njegovih, jesu odraz vremena koje se neprestano menja (Ruždi 2013: 342).

Ruždijevi romani determinisani su piščevim dugogodišnjim nomadskim životnim iskustvom koje mu je ponekad bilo nametnuto, a ponekad, pak, odražavalo slobodnu volju i odluku pisca:

Prelaženje granica, jezika, geografije i kulture; istraživanje propustljive granice između sveta materijalnih stvari i dela i sveta imaginacije; popuštanje netolerantnih granica koje su stvorili razni kontrolori misli; ova pitanja su u srži književnog projekta koji mi je dat na osnovu okolnosti moga života, a ne koje sam sam izabrao iz intelektualnih ili „umetničkih“ razloga. (Rushdie 2002: 228)

---

<sup>109</sup> Ovaj citat Grejema Grina (Graham Greene) navodi Majkl Gora u svojoj studiji (Gorra 1997: 71).

<sup>110</sup> Ruždi često pominje navod iz romana *Dekanov decembar*, Sola Beloua (Saul Bellow), u kojem pas lajući kao da kaže: “For God’s sake, open the universe a little more!“, a Ruždi komentariše da su čežnja i bes ovog psa - i njegova čežnja i bes, odnosno jedan vid protesta protiv ograničenog i ograničavajućeg pogleda na svet koji Ruždi osuđuje (Rushdie 2010: 21).

Kako dalje i sam kaže, dolazi od svuda pomalo, pisac je koji je proveo veći deo života na više različitih mesta, u više zemalja i na više kontinenata, te kulturološku izmeštenost smatra prednošću: „Želim da koristim sve boje i glasove i oblike koji su mi dostupni”<sup>111</sup>. Punoća života i zrelost izraza u piščevom „velikom teatru apsurdna kulturne dijaspore”<sup>112</sup>, oslikava proces određivanja sopstvene ličnosti, definisanja sebe samoga kroz pitanja i dileme koje ga zaokupljaju i kojima se bavi od začetaka svog celokupnog stvaralačkog poduhvata:

- pojma domovine i njenog gubitka, odnosno pojma migracije;
- putovanja, porodice, religije, istorije;
- odsustva Boga nadomeštenog, pre svega, punoćom umetničkog stvaralaštva;
- važnosti snova, magije i fantastičnog, pripovedanja i priča;
- relativnosti pojmova istinitosti i neistinitosti: “*None of this is quite true; all of it is true enough.*”<sup>113</sup>

Mesto Salmana Ruždija na savremenoj svetskoj književnoj sceni kao britanskog pisca indijskog porekla višestruko je značajno, ne samo u okvirima postkolonijalizma, odnosno postmodernizma, već njegov senzibilitet večitog putnika, *migranta po vokaciji*, nekoga ko neprestano prelazi svaku vrstu granica i čija se misao uvek nalazi između mašte i stvarnosti, između idealizma i delovanja, smešta pisca i njegovo delo u širi kontekst kako umetničkih tako i društvenih fenomena današnjice.

Pomnim i detaljnim čitanjem, odnosno upoređivanjem i analizom relevantnih celina Ruždijevih romana, moguće je bilo izdvojiti četiri elementa stvarnosti međusobno povezanih u neprestani dijalog i onda kada se čini da su nespojivi: svet imaginacije i svet stvarnosti - samo naizgled odvojeni a zapravo isprepleteni svetovi, tako da granica koja ih deli ponekad i u potpunosti nestaje; postojanje ili pak odsustvo Boga u životima ljudi koji

---

<sup>111</sup> Intervju, June 2008, *Salman Rushdie Spins a Yarn*, A Conversation with James Mustich. Dostupno na: <http://www.barnesandnoble.com/review/salman-rushdie-spins-a-yarn> (11.03.2014).

<sup>112</sup> Citat Svetozara Koljevića iz pogovora *Dece ponoći* (u Ruždi 1986: 610).

<sup>113</sup> Dostupno na: <http://literature.britishcouncil.org/salman-rushdie> (22.01.2013).

ga zatim nalaze u nekoj drugoj vrsti verovanja; represija u svim mogućim oblicima i čovekova težnja za slobodom; te naposljetku, ali svakako veoma bitna, migracija kao fenomen savremenog sveta koja uprkos privremenom gubitku korena i izmeštenosti sa sobom nosi i određene prednosti.

Salman Ruždi veruje u snagu imaginacije i mašte, snova i fantazije. Realnost snova je deo realnosti postojanja. Iako uvek polazi od osnove u 'stvarnom svetu', Ruždi smatra da stvarnost nije uvek realnost u kojoj mislimo da živimo, već je svet snova, mašte i iluzija često značajniji i relevantniji za određivanje prirode empirijske stvarnosti. Mešajući ova dva pristupa realnosti, on stvarnost intenzivira, percipira je iz novog ugla, a ne beži od nje. Magijski realizam književni je postupak kojim je moguće sagledati ovakvu realnost savremenog, postkolonijalnog sveta i prevazići ograničenja realističkog pripovedanja. Ruždijevi junaci - migranti, primorani su da preispituju *vrlj novi svet* u kojem su se našli i prepoznaju ga kao fragilnog, lako lomljivog i punog iluzija. Ponovo određujući sadašnjicu, redefinišu i sebe same. Najzad, svet nije samo jedan, ima ih više, već u *Grimusu* poručuje Ruždi.

U sloju nazvanom *Realnost magičnog ili magija realnog: svet imaginacije i stvarnost*, izdvojeni su, stoga, romani u kojima je interakcija ova dva pristupa stvarnosti najintenzivnija. U *Deci ponoći*, gde je životni put Salema Sinaja i ponovo rođene, nezavisne Indije neraskidivo povezan, junak je duboko uveren da je povod mnogim značajnim događajima u svojoj zemlji, istorijskim događajima koji su se desili samo onako kako ih on u svojoj mašti vidi. Ispisujući istoriju Indije, ispisuje i svoju sudbinu, a sve priče stavlja u tegle praveći turšije istorije. Ovaj epski roman dočarava svu slojevitost i kompleksnost *sanjalačkog sveta* Salemove i Ruždijeve Indije, gde su magično i realno, istorijsko i metanarativno satkani u neraskidive niti jedne maestralne proze u kojoj *egzotično cveće mašte cveta...* (Ruždi 1986: 215). U romanima *Harun i more priča* i njegovom nastavku, romanu *Luka i Vatra života*, svet magije je prisutan u najintenzivnijem obliku. Zapravo, 'stvarni' i svet imaginacije u ovim delima povezani su u tolikoj meri da bez imaginarnog, magičnog dela, 'stvarni' svet ne može da funkcioniše. Svet magije pomoć

je u rešavanju egzistencijalnih problema, poput dilema o životu i smrti, a daje i odgovor na pitanje čemu služe *priče koje nisu čak ni istinite*.

Drugi sloj koji je izdvojen, *U potrazi za izgubljenom verom: ljudi i njihovi bogovi*, istražuje temu religije odnosno vere, bez koje nije moguće zamisliti nijedno Ruždijevo delo, budući da u Indiji, zemlji piščeovog porekla, religija čini okosnicu samog života. Salman Ruždi ozbiljno pristupa ovom pitanju, te iako sam ne veruje u postojanje Boga, veruje u potrebu za verovanjem samim koje se može manifestovati u različitim formama, a ponajviše putem verovanja u snagu i značaj pripovedanja i umetnosti uopšte, budući da „...od nas, na kraju, ostaju samo priče, jer smo tek šaćica pripovesti koje odolevaju” (Ruždi 1997: 129).

Pitanje vere opisano je najpodrobnije u *Satanskim stihovima*, gde je kroz snove i halucinacije jednog migranta prikazan nastanak religije ‘nalik islamu’. Istaknuta je dilema vere i neverice, anđeoskog i satanskog, pragmatičnosti i bezgraničnog davanja sebe, uporedo sa bolnim procesom gubitka vere i ponovnog pronalaženja sopstvene ličnosti u nečemu drugom. U *Sramoti*, pak, opisana zemlja ‘slična Pakistanu’ nestvarno je mračna, gde veličina religijske represije i kulture netolerancije dovodi do nasilja i bukvalnog pretvaranja *lepotice* u *zver*. Jačina tiranije vere, njena težina i težina izbeglištva poprimaju atmosferu opresivno fantastičnog, nadrealnog, prave noćne more koja implicira nadolazak sveopšte katastrofe. Isto tako, u *Deci ponoći*, gubitak vere jednog od protagonista opisan je upravo uz pomoć metafore rupe, odnosno praznine koju u grudima ovaj gubitak ostavlja. U *Čarobnici iz Firence*, mogulski vladar Akbar Veliki ceo život razmišlja o pitanju vere, religije i čovekovo (ne)slobodi izbora...

Treći sloj nazvan je *Zidovi neznanja: od tiranije do slobode i natrag*. U svakom romanu, Salman Ruždi hvata se u koštac sa određenim oblikom represije, bilo da je reč o tiraniji vlasti, autokratske vladavine, religije ili pak tiraniji vremena koje neumitno prolazi. Kao predstavnici ovog sloja, izdvojena su dva romana, *Klovn Šalimar* i *Deca ponoći*, jer su u njima represija religije koja dovodi do krvavog bratoubilačkog rata i destrukcije i propasti

Kašmira, odnosno intenzitet autokratske vladavine i njene kobne posledice kako po pojedinca tako i po celu indijsku naciju, prikazani u svojoj svojoj sveobuhvatnosti i dubini.

Tiranija vlasti i sukobi nastali kao posledica pobune i potrebe za oslobođenjem prikazani su i u drugim romanima, kao na primer u *Grimusu*, gde biće po imenu Grimus tiraniše stanovništvo jednog grada, zatim u *Sramoti*, gde je opisana sva težina života pod religijskom i vojnom diktaturom, te *Besu*, gde na jednom pacifičkom ostrvu dolazi do državnog udara, ili, pak, u *Luki i Vatri života*, gde se okončava *tiranija pacova*...

*Istok, Zapad: migracija kao bivstvovanje u svetu*, sloj je u kojem je obrađena Ruždijeva najintenzivnija misao - migracija, koju pisac percipira kao nešto što nije vezano samo za migrante, ljude kulturno i prostorno izmeštene, već ovaj pojam kod njega zadobija šire, opšte značenje. Prema mišljenju Ruždija, svi ljudi su migranti na neki način, menjaju se, prelaze određene granice, ponovo iznalaze sebe. To je identitet zasnovan na hibridnosti i promenama. *Satanski stihovi*, *Sramota*, *Tlo pod njenim nogama*, *Bes*, *Čarobnica iz Firence*, romani su izdvojeni da predstavljaju ovaj sloj.

„Dve izgubljene duše u beskrovnom kontinuumu beskućnika“ (Ruždi 2013: 71), Saladin Čamča i Džibril Farišta iz *Satanskih stihova*, prolaze kroz metamorfoze i pokušavaju da se uklape u novo društvo. Njihovi identitetski košmari primer su kako individue rastrzane između dve kulture poseduju izlomljene, višestruke identitete. Oni koji ne uspevaju da se pomire sa svojim korenima, bivaju uništeni. Bilkis iz *Sramote*, ceo život nosi teret izbeglištva koji je, takođe, na kraju, uništava i satire, dok profesor Solanka u *Besu*, bežeći od života, duboko zalazi u njega, bori se, te iako ne uspeva u potpunosti, na kraju ipak nalazi određeni smisao života i snagu za novi početak. U *Tlu pod njenim nogama*, Indija je prisutna u njenim protagonistima - migrantima koliko god oni pokušavali da se otrgnu iz njenog zagrljaja koji ih guši. Svi protagonisti *Klovna Šalimara* nose teret migracije na plećima svojih sudbina, dok Mavro, to jest, Moraiš Zogoibi, iz romana *Mavrov poslednji uzdah*, verovatno okončava svoj životni put daleko od rodne mu Indije. Susretom Istoka i Zapada u *Čarobnici iz Firence*, pokazano je da se ipak ne razlikujemo

međusobno onoliko koliko smo mislili ili se nadali, slično kao što sve knjige, na neki način dolaze iz drugih knjiga i iz života samog<sup>114</sup>.

Najzad, svi izdvojeni i na ovaj način formulisani slojevi, iako u različitim romanima različitog intenziteta, prisutni su u svim romanima Salmana Ruždija. Oni su deo neraskidive veze dijaloga koji se odvija kroz polifoniju glasova, razmišljanja i snova, stvarajući cikličnost humane estetske misli koja ih povezuje u jednu celinu konstantne fluidnosti i večitog traganja za odgovorima koja život znače, čak i onda kada odgovori (najčešće) izostanu, a čitalac ih zatim iznalazi sam, gdegod ili možda ipak u „...bocama zelene tekućine koja leči prehlade, tifus, impotenciju, tugu za zavičajem i siromaštvo...” (Ruždi 1986: 60).

U *dečaku iz Bombaja*<sup>115</sup>, iako je prešao dug put i davno otišao iz rodnog grada - Bombaj, kao i mirisi i boje Indije i svih magičnih priča iz *Hiljadu i jedne noći* i dalje neprestano žive. U svojim delima, Ruždi se, međutim, kao što je u radu istaknuto, bavi širim egzistencijalnim pitanjem: „Kako živeti u ovom svetu?“, pokazujući da je odnos između života i književnosti - nasušna potreba. Njegova književna misao - iskazana kroz naizgled nespojive elemente magičnog i realnog, snova i stvarnosti, istorije i metafikcije, odnosno raznorodnih, međusobno isprepletenih slojeva realnosti - vid je humanog angažmana, kao i jedne vrste etike pluralizma, apoteoze relativnosti i hibridnosti, stalne promene, gde istina nije jedna i gde nam je dopušteno da prelazimo granice, da se igramo maštom i sanjamo, te da u sebi samima pronademo veru, budući da „večne istine nisu nikada istinite u jednom datom trenutku istorije“ (Jung 2006: 522).

Čini se, stoga, da misao Salema Sinaja iz *Dece ponoći* implicitno pogađa i pravu suštinu Ruždijeve poetike, koja u sartrovskom maniru predstavlja opredeljenost pisca za

---

<sup>114</sup> Ruždijev iskaz. Intervju. Dostupno na: <http://www.januarymagazine.com/profiles/rushdie2002.html> (15.11.2014).

<sup>115</sup> Ruždijeva formulacija. Intervju. Dostupno na: <http://www.ndtv.com/article/india/full-transcript-ndtv-exclusive-interview-with-salman-rushdie-268418> (15.11.2014).

*totalni poduhvat življenja*<sup>116</sup>, rizikujući određeni stepen nerazumevanja, ali i nade, koji ovakav stav neminovno sa sobom nosi:

Možda će svet jednoga dana okusiti turšije istorije. One će možda biti preoštre za neka nepca, možda će im miris biti prejak, možda će naterati suze na oči; a ipak se nadam da će se moći kazati da poseduju autentičan ukus istine...da je svaka od njih, uprkos svemu, čin ljubavi. (Ruždi 1986: 589)

---

<sup>116</sup> Videti više u: Sartr, Ž. P., *Šta je književnost*, 1983.



## 11. Bibliografija

### Tekstovi Salmana Ruždija :

- Rushdie, S. (1981). *Grimus*. London: Granada.
- Rushdie, S. (1981). *Midnight`s Children*. London: Jonathan Cape.
- Ruždi, S. (1986). *Deca ponoći*, prev. S. Koljević i Z. Mutić. Beograd: BIGZ.
- Ruždi, S. (2002). *Sramota*, prev. L. Macura. Beograd: Narodna knjiga- Alfa.
- Rushdie, S. (1988). *The Satanic Verses*. New York: Viking.
- Ruždi, S. (1991). *Satanski stihovi*, prev. A. S. Petrović. Beograd: Prosveta.
- Ruždi, S. (1991). *Harun i more priča*, prev. R. Sekulović. Beograd: Prosveta.
- Rushdie, S. (1995). *The Moor`s Last Sigh*. London: Quality Paperbacks Direct.
- Rushdie, S. (2000). *The Ground Beneath Her Feet*. London: Vintage.
- Ruždi, S. (2003). *Tlo pod njenim nogama*, prev. A. V. Jovanović i S. Stojilović. Beograd: Plato.
- Rushdie, S. (2002). *Fury*. London: Vintage.
- Ruždi, S. (2001). *Bes*, prev. L. Macura. Beograd: Narodna knjiga- Alfa.
- Ruždi, S. (2007). *Klovn Šalimar*, prev. V. Dragović. Beograd: Narodna knjiga- Alfa.
- Ruždi, S. (2009). *Čarobnica iz Firence*, prev. J. Đorđević. Beograd: Alnari.
- Ruždi, S. (2011). *Luka i Vatra života*, prev. Z. Šelmić. Beograd: Alnari.
- Ruždi, S. (1995). *Istok, Zapad*, prev. R. Sekulović. Beograd: Centar za geopoetiku (Beograd: Čigoja Štampa).
- Rushdie, S. (2010). *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books.
- Rushdie, S. (2002). *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002*. New York: Random House.
- Ruždi, S. (2013). *Džozef Anton: Memoari*, prev. S. Krstić. Beograd: Vulkan.
- Rushdie, S. (2002). *April 1999: Rock Music*. In: *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002*. New York: Random House, 269-272.
- Rushdie, S. (2002). *Out of Kansas*. In: *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002*. New York: Random House, 3-31.

- Rushdie, S. (2002). *The Tanner Lectures on Human Values*. In: *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002*. New York: Random House, 347-383.
- Rushdie, S. (2010). 'Errata': Or, *Unreliable Narration in Midnight's Children*. In: *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 22-26.
- Rushdie, S. (2010). *Gabriel García Márquez*. In: *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 299-308.
- Rushdie, S. (2010). *Imaginary Homelands*. In: *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 9-22.
- Rushdie, S. (2010). *In Good Faith*. In: *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 393-415.
- Rushdie, S. (2010). *Is Nothing Sacred?* In: *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 415-430.
- Rushdie, S. (2010). *One Thousand Days in a Balloon*. In: *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 430-439.
- Rushdie, S. (2010). *Outside the Whale*. In: *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 87-102.
- Rushdie, S. (2010). *The Riddle of Midnight: India, August 1987*. In: *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 26-33.
- Ружди, С. (2004). *Гримус*, прев. Л. Маџура. Београд: Народна књига.
- Ружди, С. (1997). *Мавров последњи уздах*, прев. Р. Секуловић. Београд: Народна књига - Алфа.

### **Studije i eseji o Salmanu Ruždiju:**

- Afzal-Khan, F. (1993). *Cultural imperialism and the Indo-English novel: genre and ideology in R. K. Narayan, Anita Desai, Kamala Markandaya, and Salman Rushdie*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Ali, A. A. B. (2011). *Salman Rushdie's Grimus as an Alternative History*. *The Criterion: An International Journal in English*, Vol II, Issue II, 10-21. Dostupno na: <http://www.the-criterion.com/V2/n2/June2011.pdf> (13.06.2015).

- Booker, M. K. (1999). *Salman Rushdie: The Development of a Literary Reputation*. In: *Critical Essays on Salman Rushdie* (M. K. Booker, ed.). New York: G. K. Hall & Co., 1-15.
- Brennan, T. (1989). *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. New York: St. Martin's Press.
- Brouillette, S. (2005). *Authorship as Crisis in Salman Rushdie's Fury*. *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol 40(1), 137-156. Dostupno na: <http://jcl.sagepub.com/content/40/1/137.citation> (06.08.2013).
- Chandran, M. (2002). *Fabulation as Narrative in Haroun and the Sea of Stories*. *Jouvert*. Raleigh: College of the Humanities and Social Sciences North Carolina State University. Vol 7, Issue 1. Dostupno na: <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v7is1/chand.htm> (13.06.2015).
- Clark, R. Y. (2001). *Stranger Gods: Salman Rushdie's Other Worlds*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Conrad, J. (2009). *The Enchantress of Florence by Salman Rushdie*. *Marvels & Tales*, Vol. 23, No. 2, 433-436. Wayne State University Press. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/41388947> (14.05.2014).
- Critical Essays on Salman Rushdie* (M. K. Booker, ed.). (1999). New York: G. K. Hall & Co.
- Cundy, C. (1997). *Salman Rushdie*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Deszcz, J. (2004). *Rushdie in Wonderland: fairytales in Salman Rushdie's fiction*. Frankfurt am Main (etc.): P. Lang.
- Falconer, R. (2001). *Bouncing Down to the Underworld: Classical Katabasis in The Ground Beneath Her Feet*. *Twentieth Century Literature*, Vol. 47, No. 4, Salman Rushdie, Hofstra University, 467-509. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/3175991> (05.08.2013).
- Finney, B. (2008). *Furious Simulation, or Simulated Fury: Salman Rushdie's Fury*. Dostupno na: <http://web.csulb.edu/~bhfinney/rushdiefury.html> (14.06.2015).

- Frank, S. (2011). *Salman Rushdie: A Deleuzian Reading*. University of Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Gauthier, T. S. (2006). *Narrative Desire and Historical Reparations. A.S. Byatt, Ian McEwan, Salman Rushdie*. New York & London: Routledge.
- Goonetilleke, D. C. R. A. (1998). *Salman Rushdie*. Basingstoke: Macmillan.
- Gorra, M. (1997). *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harrison, J. (1992). *Salman Rushdie*. New York: Twayne.
- Hassumani, S. (2002). *Salman Rushdie. A Postmodern Reading of his Major Works*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Johansen, I. (2007). *Tricksters and the common herd in Salman Rushdie`s Grimus*. In: *The Cambridge Companion to Salman Rushdie* (A. Gurnah, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 77-90.
- Jussawalla, F. (1999). *Rushdie`s Dastan-e-Dilruba: The Satanic Verses as Rushdie`s Love Letter to Islam*. In: *Critical Essays on Salman Rushdie* (M. K. Booker, ed.). New York: G. K. Hall& Co, 78-106.
- Kortenaar, N. T. (1997). *Postcolonial Ekphrasis: Salman Rushdie Gives the Finger Back to the Empire*. *Contemporary Literature*, Vol. 38, No. 2, University of Wisconsin, 232-259. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1208782> (02.08.2013).
- Mukherji, S. (1984). *Memories of a Mohajir. Shame by Salman Rushdie*. *Social Scientist*, Vol. 12, No. 9, Social Scientist, 70-75. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/3516834> (01.08.2013).
- Pipes, D. (2009). *The Rushdie Affair: The Novel, the Ayatollah, and the West*. New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- Reder, M. (ed.). (2000). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Reder, M. (1999). *Rewriting History and Identity: The Reinvention of Myth, Epic, and Allegory in Salman Rushdie`s Midnight`s Children*. In: *Critical Essays on Salman Rushdie* (M. K. Booker, ed.). New York: G. K. Hall& Co, 225-249.

- Sawhney, S. (1999). *Satanic Choices: Poetry and Prophecy in Rushdie's Novel. Twentieth Century Literature*, Vol. 45, No. 3, Hofstra University, 253-277. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/441919> (01.08.2013).
- Sen, S. (1995). *Memory, Language, and Society in Salman Rushdie's "Haroun and the Sea of Stories"*. *Contemporary Literature*, Vol. 36, No. 4, University of Wisconsin, 654-675. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1208945> (01.08.2013).
- Soonsik, K. (2004). *Colonial and Postcolonial Discourse in the Novels of Yom Sang-Sop, Chinua Achebe and Salman Rushdie*. New York (etc.): Peter Lang.
- Syed, M. (1994). *Warped Mythologies: Salman Rushdie's Grimus*. *ARIEL: A Review of International English Literature*, Vol 25, No 4, 135-151. Dostupno na: <http://ariel.journalhosting.ucalgary.ca/ariel/index.php/ariel/article/viewFile/166/163> (15.06.2015).
- Teverson, A. S. (2001). *Fairy Tale Politics: Free Speech and Multiculturalism in Haroun and the Sea of Stories*. *Twentieth Century Literature*, Vol. 47, No. 4, Salman Rushdie, Hofstra University, 444-466. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/3175990> (01.08.2013).
- The Cambridge Companion to Salman Rushdie* (A. Gurnah, ed.). (2007). Cambridge: Cambridge University Press.
- Thiara, N. W. (2011). *Enabling spaces and the architecture of hybridity in Salman Rushdie's The Enchantress of Florence*. *The Journal of Commonwealth Literature*. Vol 46(3): 415-431. Dostupno na: <http://jcl.sagepub.com/content/46/3/415> (06.08.2013).

### **Intervjui sa Salmanom Ruždijem:**

- Author from 3 Countries* (an interview with Michael T. Kaufman). (Nov 1983). Dostupno na: <https://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-interview83.html> (22.02.2015).
- Big Think Interview with Salman Rushdie* (interviewed by Max Miller). (12. Nov 2010). Dostupno na: <http://bigthink.com/videos/big-think-interview-with-salman-rushdie> (10.06.2015).

- Der Spiegel: Salman Ruždi, život pod fatvom* (intervju sa Filipom Emkeom, prev. D. Drenovac). (2012). Dostupno na: <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/711/Merila+vremena/1178698/Der+Spiegel%3A+Salman+Ru%C5%BEdi,+%C5%BEivot+pod+fatvom.html> (16.06.2015).
- Intervju sa Anitom Filips*. In: *Marxism Today*. (September 1983). Dostupno na: [http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/mt/pdf/83\\_09\\_36a.pdf](http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/mt/pdf/83_09_36a.pdf) (28.09.2014).
- NDTV's interview with Salman Rushdie* (September 2012). Dostupno na: <http://www.ndtv.com/article/india/full-transcript-ndtv-s-exclusive-interview-with-salman-rushdie-268418> (15.11.2014).
- Religion, Imagination and Writing: Salman Rushdie* (an interview with Gauri Viswanathan). (2010). In: *Rethinking religion, Columbia University's Institute for Religion, Culture and Public Life*. Dostupno na: <http://ircpl.org/episode-religion-imagination-and-writing-salman-rushdie/> (16.06.2015).
- Salman Rushdie* (an interview with Ameena Meer). In: *BOMB*, No. 27 (spring 1989), New Art Publications, 34-37. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/40423791> (01.08.2013).
- Salman Rushdie* (an interview with Linda Richards). (2002). Dostupno na: <http://www.januarymagazine.com/profiles/rushdie2002.html> (15.11.2014).
- Salman Rushdie on Luka and the Fire of Life*. Editorial Reviews, Amazon.com Review. Dostupno na: <http://www.amazon.com/Luka-Fire-Life-A-Novel-ebook/dp/B003EY7JHG> (11.06.2014).
- Salman Rushdie Spins a Yarn* (a conversation with James Mustich). (June 2008). Dostupno na: <http://www.barnesandnoble.com/review/salman-rushdie-spins-a-yarn> (11.03.2014).
- The Paris Review. Salman Rushdie* (interviewed by Jack Livings). (2005). *The Art of Fiction* No. 186. Dostupno na: <http://www.theparisreview.org/interviews/5531/the-art-of-fiction-no-186-salman-rushdie> (14.06.2015).

### **Književnoteorijske i književno-kritičke studije i eseji:**

- Abot, H. P. (2009). *Uvod u teoriju proze*, prev. M. Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
- Aldea, E. (2011). *Magical Realism and Deleuze*. London, New York: Continuum Literary Studies.
- Aristotel. (2002). *O pesničkoj umetnosti*, prev. M. N. Đurić. Beograd: Dereta.
- Ashcroft, B. et al. (eds.). (2004). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London/ New York: the Taylor & Francis e-Library; Routledge.
- Ashcroft, B. et al. (eds.). (2003). *The Post-Colonial Studies Reader*. London/ New York: the Taylor & Francis e-Library; Routledge.
- Ashcroft, B. et al. (eds.). (2001). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London/ New York: the Taylor & Francis e-Library; Routledge.
- Baba, H. (2004a). *Smeštanje kulture*, prev. R. Jovanović. Beograd: Beogradski krug.
- Baba, H. (2004b). *Postmodernizam/postkolonijalizam*. U: *Kritički termini istorije umetnosti*, (Nelson, R. i R. Šif, ur.), prev Lj. Petrović i P. Šaponja. Novi Sad: Svetovi, 517-535.
- Bahtin, M. M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. I. Šop i T. Vučković. Beograd: Nolit.
- Bart, R. (1990). *Efekat stvarnog*. Treći program, Radio Beograd, br 85, 190-196.
- Bentley, N. (2008). *Contemporary British Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Boehmer, E. (2005). *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Second Edition, New York: Oxford University Press.
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism*. London and New York: Routledge.
- But, V. (1976). *Retorika proze*, prev. B. Vučićević. Beograd: Nolit.
- Bužinjska, A. i M. P. Markovski (2009). *Književne teorije XX veka*, prev. I. Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
- Calvino, I. (1986). *The Uses of Literature*. New York: A Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich.
- Chanady, A. B. (1985). *Magical Realism and the Fantastic*. New York: Garland Publishing.

- Cooper, B. (2004). *Magical Realism in West African Fiction*. London/ New York: the Taylor & Francis e-Library; Routledge.
- D'haen, T. L. (1995). *Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers*. In: *Magical realism (Theory, History, Community)*, (Zamora, L. P. and W. B. Faris, eds.). Durham & London: Duke University Press, 191-208.
- Doležel, L. (2004). *Fikcionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu*, prev. V. Bogojević. *Txt*, Studentski časopis za književnost i teoriju književnosti, 3-4. Beograd: Txt, 63-81.
- Erickson, J. (2008). *Islam and Postcolonial Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Faris, W. B. (1995). *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*. In: *Magical realism (Theory, History, Community)*, (Zamora, L. P. and W. B. Faris, eds.). Durham & London: Duke University Press, 163-190.
- Forster, E. M. (2002). *Aspekti romana*, prev. N. Koljević. Novi Sad: Orpheus.
- Hačion, L. (1996). *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. V. Gvozden i Lj. Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Hamburger, K. (1982). *Istina i estetska istina*, prev. R. Sladojević. Sarajevo: Svjetlost.
- Hart, S. M. (2005). *Magical Realism: Style and Substance*. In: *A Companion to Magical Realism* (Hart, S. M. and W. Ouyang, eds.). Woodbridge: Tamesis, 1-13.
- Hassan, I. (1986). *Pluralism in Postmodern Perspective*. *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 3, The University of Chicago Press, 503-520. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1343539> (05.08.2013).
- Hegerfeldt, A. (2002). *Contentious Contributions: Magic Realism goes British*. *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology, and the Arts*, 5: 62-68.
- Hegerfeldt, A. C. (2005). *Lies that Tell the Truth*. Amsterdam-New York: Rodopi.



- Jameson, F. (1986). *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. Social Text*, No. 15, 65-88. Duke University Press. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/466493> (07.06.2015).
- Jovanović, A. V. (2012). *Glasovi i tišine: u kritičkom diskursu o britanskoj književnosti dvadesetog veka*, Beograd: Mono i Manjana, (Novi Sad: Sajnos).
- Kundera, M. (2003). *The Art of the Novel*. New York: Harper Perennial Modern Classics, HarperCollins Publishers Inc.
- Kvas, K. (2011). *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga, (Novi Sad: Budućnost).
- Liotar, Ž-F. (1988). *Postmoderno stanje*, prev. F. Filipović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Loomba, A. (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge.
- McHale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. London/ New York: the Taylor & Francis e-Library; Routledge.
- McLeod, J. (ed.). (2007). *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. London and New York: the Taylor & Francis e-Library; Routledge.
- Mejer, R. (2004). *Identitet. U: Kritički termini istorije umetnosti*, (Nelson, R. i R. Šif, ur.), prev. Lj. Petrović i P. Šaponja. Novi Sad: Svetovi, 418-431.
- Platon (1985). *Ijon; Gozba; Fedar*, prev. M. Đurić. Beograd: BIGZ.
- Rifater, M. (1990). *Referencijalna iluzija*. Treći program, Radio Beograd, br 85, 196-202.
- Soldatić, D. (2002). *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*. Beograd: Filološki fakultet; Kragujevac: Nova svetlost.
- Spivak, G. C. (1993). *Can the Subaltern Speak?* In: *Colonial and Post-Colonial Theory: A Reader* (Williams, P. and L. Christman, eds.). New York: Harvester Wheatsheaf, 66-111.
- Spivak, G. Č. (2003). *Kritka postkolonijalnog uma*, prev. R. Mastilović. Beograd: Beogradski krug.
- Todorov, C. (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*, prev. A. Mančić. Beograd: Službeni glasnik (Beograd: Glasnik).
- Todorov, C. (2000). *Fikcije i istine*. Kultura, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, (Beograd: Beogradski grafički zavod), br.100, 33-58.

- Todorov T. (1982). *Symbolism and Interpretation*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Valdez Moses, M. (2001). *Magical Realism at World's End. Literary Imagination*, Winter 3: 105-133.
- Warnes, C. (2009). *Magical Realism and the Postcolonial Novel*. Palgrave Macmillan, Macmillan Publishers Limited.
- Zamora, L. P. and W. B. Faris (eds.). (1995). *Magical realism (Theory, History, Community)*. Durham & London: Duke University Press.

### **Sociološke studije i eseji:**

- Appadurai, A. (1997) [1996]. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Armstrong, K. (2007). *Muhammad, Prophet for Our Time*. Hammersmith/ London: Harper Perennial.
- Bhabha, H. (1997). *Minority Maneuvers and Unsettled Negotiations. Critical Inquiry* Vol. 23, No. 3, Front Lines/Border Posts, 431-459. The University of Chicago Press.  
Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1344029> (07.06.2015).
- Campbell, J. (1973). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Castells, M. (2002). *Moć identiteta*. Zagreb: Golden marketing.
- Eliade, M. (1970). *Mit i zbilja*, prev. M. Cvitan i Lj. Mifka. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Eliade, M. (1980). *Sveto i profano*, prev. Z. Stojanović. Vrnjačka Banja: Zamak kulture.
- Frojd, S. (2005). *Antropološki ogledi: kultura, religija, umetnost*, prev. Ž. Trebješanin. Beograd: Prosveta.
- Halpern, K. i Ž. K. Ruano-Borbalan (2009). *Identitet(i). Pojedinac, grupa, društvo*. Beograd: Clio.
- Hol, S. (2001). *Kome treba „identitet“?*, prev. S. Veljković. *Reč* br. 64/10, decembar, Fabrika knjiga, 215-233.
- Jung, K. G. (2006). *Civilizacija na prelasku*, prev. (s originala) S. Stević i (s engleskog) D. Opačić-Kostić. Beograd: Atos.

- Kembel, Dž. (2004). *Moć mita*, u saradnji sa Bilom Mojemson, prev. M. Sovrović. Beograd: As-Sovex.
- Lewis, B. (2002). *What Went Wrong? The Clash Between Islam and Modernity in the Middle East*. Harper Perennial, Oxford University Press.
- Platon (1993). *Država*, prev. A. Vilhar, B. Pavlović. Beograd: BIGZ.
- Said, E. V. (2008a). *Orijentalizam*, prev. D. Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Said, E. V. (2008b). *Razmišljanja o izgnanstvu*. *Polja*, br. 452, jul/avgust, Kulturni centar Novog Sada, 28-37.
- Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Said, E. W. (2004). *The Clash of Ignorance*. In: *Essential Readings in World Politics* (Mings, K. A. and J. L. Snyder, eds.). New York, London: W. W. Norton & Company.
- Simić, S. (2011). *Multikulturalnost islama. Diskursi*, godina I/ broj 1, CEIR, Predstavništvo Centra za empirijska istraživanja religije u Bosni i Hercegovini, Sarajevo, 153-168.
- Tanasković, D. (2010) *Islam i mi*. Partenon, Beograd (Beograd: Princeps).
- Танасковић, Д. (2010). *Ислам - догма и живот*. Београд: Српска књижевна задруга.

**Ostalo:**

- Achebe, C. (2000). *Home and Exile*. New York: Anchor Books.
- Bahtin, M. M. (1981). *O polifoničnosti romana Dostojevskog*, prev. R. Matijašević. *Delo*, god. 27, knj. 27, br. 11/12, 209-216.
- Derida, Ž. (2001). *Vera i znanje: vek i oproštaj*, prev. S. Bojanić i P. Bojanić. Novi Sad: Svetovi.
- Encyclopædia Britannica*. Dostupno na: [www.britannica.com](http://www.britannica.com) (14.06.2015).
- Heidegger, M. (1985). *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed.
- Hutcheon, L. (1992). *Truth Telling*. *Modern Language Association*, 18-20. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/25595483> (03.08.2013).
- Koljević, S. (1988). *Hirovi romana*. Sarajevo: Svjetlost, (Subotica : Birografika).
- Long, C. P. (2011). *Aristotle on the Nature of Truth*. Cambridge: CUP.

- Mehdi, M. T. (1989). *Islam and Intolerance: A Reply to Salman Rushdie*. New York: New World Press.
- Mikić, R. (1988). *Postupak karnevalizacije: uvod u poetiku Ranka Marinkovića*. Beograd: "Filip Višnjić".
- Niče, F. (1960). *Rođenje tragedije*, prev. I. Lisičar i V. Stojić. Beograd: Kultura.
- Nietzsche, F. (1967). *The birth of tragedy and The case of Wagner*. New York: Vintage Books.
- Riker, P. (2004). *Sopstvo kao drugi*, prev. S. Ćuzulan. Beograd; Nikšić: Jasen, (Užice: Grafičar).
- Salman Rushdie*. British Council Literature. Dostupno na: <http://literature.britishcouncil.org/salman-rushdie> (22.01.2013).
- Sartr, Ž. P. (1983). *Šta je književnost*, prev. F. Filipović i N. Bertolino. Beograd: Nolit.
- The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. (1999). J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston). London: Penguin Books.
- Vitgenštajn, L. (1980). *Filosofska istraživanja*. Beograd: Nolit.
- Žižek, S. (2008). *Ispitivanje realnog*, prev. M. Brdar. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Žižek, S. (2012). *Organi bez tela: o Delezu i posledicama*, prev. A. Dobrijević. Beograd: Akademija.
- Бахтин, М. М. (1981). *Аутор и његова реч*, прев. Г. Стојковић и А. Бадњаревић. Нови Сад: Летопис Матице српске, год. 157, књ. 427, св. 3-4, 441-445.

## **Biografija autora**

Nataša Glišić je rođena 1971. u Osijeku. Nakon završene gimnazije, 1991. godine upisuje Filološki fakultet u Beogradu, odsek za engleski jezik i književnost, na kojem diplomira 1995. sa prosečnom ocenom 8.91, čime stiče zvanje profesora engleskog jezika i književnosti. U septembru 2001. godine počinje da radi u Vojnoj akademiji Univerziteta odbrane u Beogradu, gde na Katedri za strane jezike izvodi nastavu na Osnovnim akademskim studijama kao nosilac obaveznog predmeta *Engleski jezik 1*, kao i nastavu na Medicinskom fakultetu Vojnomedicinske akademije. Godine 2010. završava master studije na Filološkom fakultetu u Beogradu, a nakon toga iste godine upisuje i doktorske studije (smer Nauka o književnosti). Pohađala je Seminar metodike nastave engleskog jezika u Almi Ati 2003. godine, Seminar vojne terminologije engleskog jezika u Budimpešti 2008. godine, kao i Seminar o korišćenju platforme za učenje na daljinu na Tari 2013. godine.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а НАТАША ГЛИШИЋ  
број уписа 10017/Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ПРЕДСТАВЉАЊЕ СЛОЈЕВА РЕАЛНОСТИ У РОМАНЕСКНОМ  
СТВАРАЛАШТВУ САЛМАНА РУЖДИЈА

- 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 наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 19.10.2015.

Глишић

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора НАТАША ГЛИШИЋ  
Број уписа 10017/Д  
Студијски програм ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ  
Наслов рада ПРЕДСТАВЉАЊЕ СЛОЈЕВА РЕАЛНОСТИ У РОМАНЕСКНОМ  
СТВАРАЛАШТВУ САЛМАНА РУЖДИЈА  
Ментор ПРОФ. ДР АЛЕКСАНДРА ЈОВАНОВИЋ

Потписани Глишић

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.

Потпис докторанда

У Београду, 19.10.2015.

Глишић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ПРЕДСТАВЉАЊЕ СЛОЈЕВА РЕАЛНОСТИ У РОМАНЕСКОМ  
СТВАРАЛАШТВУ САЛМАНА РУЖДИЈА

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).

Потпис докторанда

У Београду, 19.10.2015.

Ј.С.И.В.