

РУЖДИ И ПРЕОКРЕТ У БРИТАНСКОМ РОМАНУ

Донедавно су се речју „бестселер” означавала искључиво дела занемарљивог књижевног квалитета, а велика, посебно међународна, признања променила су значење те етикете. Иако за четрдесет и пет година постојања Букерова награда није одустала од промовисања висококвалитетне књижевности писаца попут Ајрис Мердок, Ц. М. Куција и бројних других, ништа мање утицајних аутора чија дела сведоче о књижевним трендовима и времену у ком су настала, подстицањем продаје у великим тиражима романа који су ушли у (нарочито ужи) избор, она унеколико утиче на померање границе између озбиљне и популарне књижевности будући да добитници престижних награда и њихови конкуренти постају бестселери. Међу бестеселерима свакако су и *Деца ђоноћи* чувеног британског аутора Салмана Руждија, широј јавности познатијег по афери која је уследила по издању *Сајанских стихова* него по томе што је творац најцењенијег добитника Букерове награде до сада.

Роман *Деца ђоноћи* овенчан је Букеровом наградом 1981, што је указало на корените промене у књижевности на енглеском и интересовању читалачке публике – не смемо заборавити да поред писаца и књижевних критичара, Букеров жири сачињавају и страствени читаоци других професија – као и на тенденцију интернационализације енглеског књижевног стваралаштва која, чини се, узима све више маха данас када чешће говоримо о космополитској, транснационалној и међународној прози. Колико су значајне те промене показује и термин „вододелница” којим се означава 1981. као најзначајнија прекретница у савременој британској књижевности. Наиме, разлика између добитника из 1980, романа *Rites of Passage* Вилијама Голдинга, и Руждијевог ремек-дела

илуструје одмицање од метафизичких тема попут комплексности људског постојања и пораст интересовања за конкретнија политичка, друштвена и историјска питања. *Деца њоноћи* се сматрају прекретницом и у следећем смислу – широм су отворила тек одшкринута врата писцима пореклом из других култура. В. С. Најпол је такође добио Букера 1971, што говори о тада већ приметном присуству досељеничких аутора у британској књижевности, али тај догађај није битно изменио књижевну прозу на енглеском нити је прокрчио пут писцима богатог културног порекла. Према је седамдесетих година дошло до извесних новина – од тада у британској књижевности јачају, примера ради, женска књижевност и фантастика – та деценија је неговала писце као што су Ијан Макјуан, Мартин Ејмис, Анџела Картер, Тимоти Мо или Салман Ружди, који ће тек од осамдесетих писати своја најбоља дела, због чега се неретко посматра као мост између револуционарних шездесетих, када су роман и аутор проглашени мртвим, и осамдесетих које су оповргле те фаталистичке тврдње. Из данашње перспективе, осамдесете су биле спремније да прихвате измењене појмове енглества и британства под утицајем деце некадашње империје и многобројних досељеника из других земаља. Ту спремност, чији се наговештај назире још у препознавању вредности Џозефа Конрада, доказује Букерова награда из 1981, која је показала да су гласови „других” постали део главног тока, па се енглески роман преобразио у роман на енглеском. По речима Казуа Ишигура, наједном је необично странно име код издавача и читалаца представљало предност, а тренутак у ком је Руждијев роман тај тренд и запечатио он сматра не само пресудним него и симболичним.

Да се награда из 1981. доживљава као преломан моменат потврђују и Букер над Букерима из 1993, додељен *Деци њоноћи* за двадесетпетогодишњицу награде, као и Најбољи Букер за исти роман 2008, за Букерову четрдесетогодишњицу, када је први пут организовано јавно гласање преко Интернета. Не треба да чуди, међутим, што *Деца њоноћи* нису и најпродаванији Букеров роман, не само стога што је по *Шиндлеровој барци* Томаса Кенилија Спилберг снимео *Шиндлерову лисицу*, него и зато што Руждијево до сада несумњиво најекстравагантније дело пред читаоца ставља велике захтеве урањајући га без најаве у карневалескни вртлог једне функционалне анархичне приповести о Индији.

Тридесет живописних поглавља бележе тридесет година личне и колективне историје кроз реконструкцију догађаја пре, за време и после проглашења независности пишчеве данас имажинарне домовине. Но, предочена историја не припада домену чињеница него је својеврстан одговор званичним историјама,

фикционална творевина под одређеним углом у односу на стварност, како то Ружди формулише у *Срамоћи*, из перспективе непоузданог приповедача као метафоре нације. Преокупација бележењем историје и историчношћу не чини овај роман историјским, иако као повест о конкретним догађајима тематише однос историје и појединца чији живот обликује. Напротив, ово дело је посвећено нелинеарном и систематичном лажирању, ремећењу и деконструкцији чињеница путем омашки и фабулирања – наратор не само да заборавља и случајно изоставља или преиначује чињенице него и отворено признаје да лаже – а поузданост даље поткопава недостатак дистанце између описаних догађаја и јунака којем је на рођењу „историја тајанствено набацила лисице на руке и нераскидиви ланац је повезивао [његову] судбину са судбином [његове] земље”.¹ Када се томе додају изражена саморефлексиивност и отворена пародијска текстуалност као одлике нарације *Деце йоноћи*, можемо рећи да су она један од најбољих и поуздано најзабавнијих примера историографске метафикције.

Кроз Руждијев сада већ пословичан магијски реализам, укорен у особеној коегзистенцији стварног и имагинарног у индијској традицији, те заснован на латиноамеричким и карипским узорима што ревидирају историју повезивањем надреализма, локалних митова, легенди и магије, овде се и дословно конзервира једна верзија историје – литерализација је још један од неизоставних аспеката Руждијевог приповедања – а у свеопштем преплитању личног и колективног у грађењу алегије о разноликости Индије, она, попут самог текста и главног јунака, пуца по шавовима. Како линеарност припада званичним историјама, приповедач Салем Синаи, обдарен „чудотворним свезнашћом” (193) и гротескан колико и нација коју отеловљује, избегава „уску једнодимензионалност праве линије” (193), минирајући је на сваком кораку сликама прошлости, наглим прелазима с једне сцене на другу, те кратким наговештајима будућности.

Управо сликама прошлости почиње Салемова изломљена приповест, освртом на генерацију његовог деде, која се међу првима суочила с трајним осећајем празнине и измештености услед културног превођења у дијаспори, те сукобом између модерности и традиције уочи рађања нове нације. Средиште пажње потом до краја романа окупира Салемова генерација магичне деце рођене око поноћи на дан проглашења независности Индије.

¹ Салман Ружди, *Деца йоноћи*, превод Светозар Кољевић и Зоран Мутић, БИГЗ, Београд 1987, 7. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су у заградама у тексту.

Већ сам број деце, хиљаду и једно, и час у ком се рађају одређују их као чудесне творевине слободне нације, митске земље и производа колективног сна или фантазије, како је Салем види. Она су „стоглаво чудовиште што говори безбројним вавилонским језицима”, „сама суштина многострукости” (295) и утопијска визија хетерогености која се издигла изнад разлика, а састају се у Салемовом телепатском уму. Док на различите начине животи деце натприродних моћи, чија верска, језичка, етничка и класна разноликост симболизују хибридноћ Индије, прате амплитуде историјских дешавања, Салемова конференција се осипа под утицајем међусобних трвења и прогона за време ванредног стања, а Нехруова идеја о хармоничној новој нацији нестаје у ковитлацу насиља. Салемов задатак јесте да се супротстави немилим догађајима којима се деца поноћи настоје потиснути у заборав бележењем њихове приче.

Њему се додељује та важна улога јер он особености Индије окупља у властитом уму, а како су га обликовали разноврсни утицаји – отац му је Енглец, мајка сиромашна Индускиња, а одгајали су га богати муслимани, хришћанска дадиља, низ комшија, рођака и сама историја, у најкосмополитскијем индијском граду, Бомбају – Салем представља срж вишеструкости у основи идентитета нације. Попут новорођене Индије, он је од првог дана на херојском задатку самоувећања, испрва изазива узбуђење док се „суочава с проблемом да одреди властити идентитет” (167), затим постаје импотентан и почиње да пуца по шавовима, па се на његовом телу, откако је нада у њему/нацији пресушила, појављују и шире пукотине из којих тече историја. Будући сопственик једног фрагментарног постколонијалног и постмодерног идентитета, Салем се против сила што га желе разградити бори реконструкцијом своје животне приче и митологизоване националне повести. Ипак, непомирљивост ставова деце поноћи и хаотична историјска дешавања руше Салемову илузију о могућности постојања „конфедерације једнаких” (284), претворивши децу поноћи у „наказе-за-ликвидацију” (391) и „изневерена обећања” (562).

Принудна стерилизација током ванредног стања одузима деци поноћи шансу за потомство, чиме се сугерише да је нова нација немоћна да искористи свој потенцијал, а занесењачке замисли се представљају као јалове. Само једно дете, Шива, „начело живота” (391) и присталица дихотомија у свету материјалног где нема места за сањарење, успе да избегне ту судбину и просипа своје семе широм нације, зачињући нову генерацију чудотворне деце, манифестацију моћи непрестане регенерације, а рађање но-

вог мита најављује прва реч Шивиног сина и Салемовог посинка Адама, абракадабра.

Непоузданост свих митова илуструје како неискоришћен потенцијал Салемове генерације тако и протејска природа његове митологизоване приповести. Како је полазна тачка за њену (ре) конструкцију сећање, „истина памћења” (272), од самог почетка се подрива њена веродостојност. Салем признаје грешке тврдећи да „памћење тврдоглаво одбија да промени редослед догађаја” (287) јер се упамћена истина фаворизује у односу на ону праву. Салем стварност види каква јесте, али осим што признаје сопствене слабости и несавршеност људске перцепције и памћења, он свет преображава како би нам предочио да стварно и истинито нису нужно једно те исто. Тако у Пакистану, чија гротескност превазилази Салемову, „истина је оно што јој се каже да буде”, а „стварност сасвим дословно престаје да постоји” (419). За разлику од Индије, земље небројених „алтернативних стварности”, његова верзија Пакистана је једнако бесконачан збир „лажи, нестварности и неистина” (419).

Показатељ пристрасног приказивања историје јесте и Салемов утисак о властитој кључној улози у њој. Он дуго гаји илузију да је покретач друштвено-политичких догађаја и чак се пита да ли их прекраја не би ли себи доделио централно место. Исписивање ове незваничне повести, међутим, у основи служи субверзији централности и ауторитета приповедача који осмишљавањем (при)повести осмишљава самог себе. Говорећи о свом развоју у мајчиној утроби, Салем дочарава нераскидиву спону између себе и текста: „заметак је био потпуно формиран у материци. ... Оно што у почетку није било веће од тачке, развило се у зарез, реч, реченицу, пасус, поглавље; а сада су се одједном указали и комплекснији правци развоја и постало је, могло би се рећи, књига” (128). Несавршеност текста одражава, дакле, несавршеност приповедача, а поткопавањем властитог ауторитета, чином утемељеним у ауторској самоиронији, Салем подрива и саму идеју ауторитета у наративи.

Како време одмиче, број омашки расте, а ликови наратора пожурују да их уведе у ионако пренасељен заплет где се састају гротескности, мешају жанрови и нарушавају сва правила. И језик густе прозе *Деце њоноћи*, одраз хибридности постколонијалних култура, урушава тло под читаочевим ногама при сусрету с неумитном игром речи, ауторовим кованицама и поигравањем синтаксом и ортографијом. Полифонија, хетероглосија и сказ доприносе утиску општег хаоса који се, попут Индије и Салема, неким чудом одржава у животу. Сам Салем признаје да улогу

ауторитативног казивача игра невешто јер „као неспособан луткар, открије[м] руке којима повлачи[м] конце” (81–82) и узгредно поставља суштинско питање „Зар иједна прича може толико поднети у тако кратком времену?” (361). Но, управо се у тој симулираној неспретности крије умеће жонглирања хиљаду и једним детаљем субверзивне приповести чији су званични догађаји проузроковани личним незгодама, жељама и осветољубивошћу. Свепрожимајућа фрагментација нарације чијим делићима Салем ипак умешно управља, одсликава распад појединца, породице и нације, „стоглавог, стоустог, прождрљивог чудовишта” (90) које се другачије не би дало описати. Вођено чудноватом логиком снови, где не важе устаљена правила те се нуди прегршт могућности за бескрајно ревидирање, критику, преображаје и препород, разиграно и понекад пренатегнуто ткање *Деце ѿоноћи* својом екс(-)центричношћу дочарава слојевитост културе постколонијалне Индије, а стварност тумачи као ствар перспективе.

Свет се на исти начин интерпретира у Руждијевој *Срамоћи*, која је 1983. била у ужем избору за Букерову награду. Смештена у фикционалном Пакистану, седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, она се може читати као наставак *Деце ѿоноћи*. Док се у претходном делу гради имагинарна историја независне Индије, овде је у средишту пажње свеприсутна корупција независног Пакистана. Заплет прекидају кратки есејистички аутобиографски увиди у ситуацију у стварном Пакистану, чиме се омогућава напоредно читање стварног и имагинарног, званичног и незваничног, а у том самосвесном приповедном руху роман нуди сатирички осврт на пакистанске друштвено-политичке прилике, злоупотребу исламског морала, угњетавање жена, те на општија питања миграције, историје и сећања.

Срамоћа се у критици неретко посматра као сенка Руждијевог претходног остварења, а они који мисле да је у тематском и формалном смислу подбацила у односу на приметно сложенију *Децу ѿоноћи* своје становиште илуструју понекад нејасним замескама због нестабилности фикционалног дискурса, суженог фокуса, тобоже невештог споја бајке и друштвеног реализма, комичних елемената сатире прераслих у безнадежно исмевање на вербалном нивоу, те наводне подршке тлачењу које се жели разоткрити. *Срамоћа* је по свему антитеза *Деци ѿоноћи*, али зато што је она национална приповест о репресији, о систематском гушењу и тамницењу могућности. Стога овај клаустрофобични и загушљиви роман и на формалном нивоу рефлектује скупеност једног затвореног, неплодног система, симболично представље-

ног у виду мемљивих лавирината патријархалних домова чији воздух мирише на покорност и злостављање.

Приговори, истина сасвим друге природе, нису заобишли ни Руждијевог конкурента за Букерову награду 1988, *Сајтанске сјихове*. Због пошасте коју је изазвало издање романа – јавног клеветања, паљења књига у маниру средњовековног лова на вештице, напада на преводиоце и издаваче, изрицања смртне казне, а с друге стране извикивања слогана о слободи говора и интелектуалном тероризму, што је највише послужило наглашавању стереотипа о варварству једних и цивилизованости оних других – неколико образложења приповедача у *Срамојши*, датих у нади да његов приказ Пакистана никога неће увредити, данас делују као предосећај судбине која ће задесити *Сајтанске сјихове*. Можда и није потребно нагласити да слава/озлоглашеност овог дела не почива на његовој књижевној вредности – многи његови љути противници не само да нису стручни да је процене (један од критичара је, на пример, зубар) него дело, како отворено признају, нису ни прочитали – те да је оно вечити предмет расправа које ретко заобилазе питање фатве и тиме залазе у теме далеко изван оквира књижевности.

Бранећи пишчево право на безрезервну критику, а у одговор свима који *Сајтанске сјихове* обесмишљавају свођењем на омаловажавање ислама и његових верника, Ружди у једном есеју образлаже да је роман написан из позиције обескорењености и вечне трансформације, о судбини исељеника у метрополама туђинских култура. Он испреда причу о преображају досељеника и метрополе, о сатанизацији, гетоизацији, предрасудама, проблемима хибридизације, тежњи за помирењем старог и новог у савременом граду као стецишту неусагласивих стварности. *Сајтански сјихови* су дело о историји која прогони бившег колонизатора и колонизованог, а фокусира се на два болно подвојена јаства, Саладина Чамчу, чија је поремећена унутрашња равнотежа световног карактера, а последица је усвајања наметнуте супериорности енглеске културе и унижавајућих колонијалних предрасуда о Индији, те Цибрила Фаришту, познатог глумца теолошких филмова, чија је подвојеност духовна. Спорна поглавља бележе муку његове расцепљене, шизофреничке душе, заробљене у вакууму између губитка вере и очајничке потребе за њом. У том духовном међупростору, као паралели Чамчиној припадности простору између Истока и Запада, Фариштини кошмарни снови и визије прате настанак вере налик исламу, излуђују га и нагоне на самоубиство док Чамча разрешава животне и идентитетске конфликти у правцу прихватања властите многострукости. Његова

судбина бележи мукотрпну борбу против стереотипа, сопствених илузија и идентитета као конструкта, и илуструје Руждијеву тврдњу да су *Салмански ситихови* посвећени слављењу „хибридности, нечистоте, мешања и преображаја”, а одишу страхом од „апсолутизма Чистог”.²

Апотеозу мешанству једнако представља и *Мавров последњи уздах*, који је 1995. ушао у ужи избор за исту награду. С *Децом њоноћи* и *Срамојом*, он образује триптих о деколонизацији, хаосу и корупцији у независним државама, настављајући причу о културној хетерогености Индије. Ако у *Деци њоноћи* нација пуца по шавовима, овде она, као и Мавар који је симболизује, убрзано стари. Пропадање главног јунака и у овом Руждијевом делу прати трошност нада и очекивања док новонастала земља тоне у криминал, а дезинтеграција јаства потцртава одсуство политичке, историјске и идентитетске стабилности у бившој колонији. Песоптимистична визија, како је назива Ендру Теверсон, у *Мавровом последњем уздаху* мрачнија је од оне у његовој претечи, Маврова животна прича тече, између осталог, подземним каналима Бомбаја осамдесетих и деведесетих година двадесетог века, а политичка дешавања и актери приказују се, у стилу *Срамоје*, кроз призму беспштедне критике. И поред слика насиља и болести друштва, овај роман успева да слави плуралност, али чини то попут *Харуна и мора њрича*, кроз слику њене рањивости, „рањивости плурализма пред фанатизмом”.³

Целокупан Руждијев опус посвећен је преиспитивању једнообразних категорија и уздизању мешанства које је у основи истовремено крхке и моћне слојевитости идентитета Руждијевих јунака, насталих на друштвено-политичкој и културној ветрометини, у хибридном тексту отежалом од алузија и језичке игре, те у споју традиција Истока и Запада. Несвакидашње богатим амалгамом жанрова, књижевних конвенција, митологија и историја, чија је једина константа у Руждијевој прози несталност, аутор заговара међусобно прожимање култура које је свет одувек карактерисало, а у доба глобализације карактерише га можда и више. У том светлу, чињеница да су *Деца њоноћи* најбољи Букеров роман показује не само неоспорне квалитете овог романа него и путању којом се креће добар део савремене књижевности на енглеском, ка културном оплемењивању. Томе у прилог иде и међународна Букерова награда, установљена 2005. за укупан допринос једног

² Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, Granta Books, London 1992, 394.

³ Andrew Teverson, *Salman Rushdie*, Manchester University Press, Manchester 2007, 168.

писца, чији је опус доступан на енглеском, на светској књижевној сцени. Истина је да су два од пет досадашњих добитника амерички романсијери – судећи по Тиму Парксу који је и сам био у жирију, „за америчке ауторе далеко више важи него за њихове британске, француске или немачке пандане да не морају нарочито да се труде како би привукли међународну пажњу”⁴ – али номиновани писци, од Албаније и Румуније до Кине, оличују тенденцију ка интернационализацији књижевности на енглеском коју је Руждијев роман формално најавио.

⁴ Тим Паркс, „Нобеловац и парадокси ’међународне’ књижевности”, превод Аријана Лубурић Цвијановић, *Поља*, 470, јул–август 2011, 125.