

## MNOGOSTRUKOST GLASOVA: KARNEVALIZACIJA I DIJALOGOČNOST U ROMANIMA SALMANA RUŽDIJA

*Oni koji se danas najglasnije protive [Satanskim stihovima] mišljenja su da će mešanje sa drugačijom kulturom neizbežno oslabiti i uništiti njihovu sopstvenu. Ja sam suprotnog mišljenja. Roman Satanski stihovi slavi hibridnost, nečistotu, mešanje, preobražaj koji proizlazi iz novih i neočekivanih kombinacija ljudskih bića, kultura, ideja, politika, filmova, pesama. On uživa u ukrštanju i plaši se apsolutizma Čistog. Mélange, papazjanija, malo ovog i malo onog jeste kako novina dolazi na svet. Masovna migracija daje svetu tu veliku mogućnost, i ja sam pokušao da je priglim.*

Salman Ruždi<sup>1</sup>

Uzimam zdravo za gotovo, verovatno bez ikakvih izgleda, da je još uvek moguće razmišljati i govoriti o Salmanu Ruždiju bez neposrednog osvrtnja na protivurečnost koja prati *Satanske stihove*. Bez obzira na to kako ga neko naposljetku ocenjuje (kao pisca ili kao muslimana), mislim da je važno podsetiti se da je Ruždi – već duže od decenije – jedan od najzanimljivijih pisaca našeg doba koji pišu na engleskom. Pod zanimljivim podrazumevam formalno domišljat, stilski uzbudljiv i tematski ozbiljan. On je više od bilo koga postao savršen primer (da donekle parafraziram njegove reči) „Imperije koja odgovara osvetom“, jer su baš postkolonijalni pisci bivše imperije, a Ruždi je najistaknutiji među njima, ti koji danas pišu najinventivnija i najveštija dela na engleskom. Ne mora se u potpunosti prihvatiti Mark Edmundsonovo oduševljenje promovisanje Ruždija u proroka novog romantičarskog postmodernizma da bi se uvideo značaj Ruždijevog dostignuća kao romanopisca koji neprestano prkosi većinskim, predusretljivim idejama o umetnosti romana i redefiniše ih.

Sam Ruždi je brzo istakao da on nije sam u procesu kojim postkolonijalni pisci i oni iz bivših kolonija prilagođavaju roman na engleskom svojim ciljevima i svrhama. Kao što je Arun Muherdži provokativno naveo, pisci novog Komonvelta moraju da „konstruišu nove strukture koje će izražavati urođeničku stvarnost. Te strukture moraju biti drugačije jer je indijsko i afričko iskustvo samosvojnosti drugačije.“<sup>2</sup> On ukazuje na ono što naziva „decentralizacijom individualnog protagoniste“ kao na ključnu razliku između romana na Zapadu i romana u bivšim kolonijama: „Kao što dela poput *Pesme o putu (Pather Panchali)* [Bibutibušana Banerdžija], Premčandovog *Godana*, *Kantapure* Radže Raoa i *Dece ponoći* Salmana Ruždija pokazuju, indijski romanopisac [kao i afrički romanopisac] često stvara forme koje su znatno drugačije od proze strukturirane oko figure glavnog junaka. Svi ti romani prepuni su likova koji se mogu smatrati nevažnim u skladu sa konvencijama glavnog zapleta i glavnih likova. Kad se ti romani, međutim, čitaju kao istraživanje života za-

jednice i njenih istorijskih preobražaja, deluje da se sve slaže. [The Vocabulary of the 'Universal' („Vokabular ‚univerzalnog“), 348].

Uglavnom labave i epizodne strukture koje ti pisci stvaraju da bi se suočili sa sopstvenim osećanjem decentralizovane samosvojnosti predstavljaju, kako smatra Muherdži, „političke izbore pisaca novog Komonvelta, deklaraciju da forme matične književnosti ne zadovoljavaju njihove potrebe“ (349).

Ruždi brani svoje književne namere rečima iz veoma sličnog registra:

*tačka gledišta sa koje ja ceo život stremim [...] književnoj obnovi nije rezultat sebi mrskog, izmeštenog čiča-tomizma za koji su me neki optuživali, već upravo moje odlučnosti da stvorim književni jezik i književne forme u kojima iskustvo nekada kolonijalizovanih, a još uvek podređenih ljudi može da nađe potpun izraz.*

[„S pravom verom“, 393–94]

U njegovom slučaju veoma važan dodatni činilac, međutim, jeste da on ne govori jedino kao južnoazijski pisac već kao pisac imigrant, koji je duboko svestan svog mesta – kao i mesta svojih suimigranata – naspram dve kulture. Kao što Ruždi kaže u istom eseju, „Ako *Satanski stihovi* nešto predstavljaju, onda je to viđenje sveta očima jednog emigranta. Oni su napisani iz samog iskustva izmeštenosti, podvojenosti i preobražaja [...] koje obeležava stanje emigranta“ (394).

Pripovedne i stilske strategije koje Ruždi koristi u svojim romanima da bi predstavio tu podvojenju stvarnost veoma često su nazivane postmodernim. Fazija Afzal-Kan ovako analizira vrste imperativa koje upravljaju Ruždijevim osobitim postmodernističkim pripovednim postupkom: „Modus ili žanr koji teži da se bavi neophodnošću fragmentacije mora neizostavno biti jednako fragmentaran. Pripoveda, zapravo, mora biti mišmaš suprotstavljenih žanrova i modusa [...] u kom Komično i Tragično, Realno, Nadrealno i Mitsko 'deaktiviraju' jedno drugo tako da nijedan žanr ne može prevladati i 'sjediniti' ostale.“<sup>3</sup>

To namerno slabljenje žanrovskih granica Afzal-Kan vidi, poput Muherdžija, kao Ruždijev politički čin (kao i kod drugih postkolonijalnih pisaca) i način da se odbace pripovedne „strategije ograničavanja“ nerazdvojive od zapadnjačkih formi romana (Afzal-Kan, 137). To, zapravo, postaje „strategija oslobođenja“ od zatvorenosti i ograničenja velikih pripovedi koje čine osnovu zapadnjačke romanescne tradicije. Odbacivanje, drugim rečima, postaje slavljenje slobode.

Čini se da je upravo tu, kao što Mark Edmundson tvrdi, glavna razlika između Ruždijevog postmodernizma i onog koji pripada njegovim pandanima sa Zapada, od kojih su najistaknutiji (u Edmundsonovom eseju) Džon Ešberi i Tomas Pinčon. Demistifikacija svih sistema istine i verovanja za tu dvojicu pisaca, jeste kraj sam po sebi, i ona obrazuje „većito kolebljiv, teskoban, slab“<sup>4</sup> ton. U Ruždijevom jednako demistifikovanom postmodernom svetu, s druge strane, nalazimo razuzdanu komediju, rasplamsanu igru i neukrotivi karneval. Sve uobičajene granice i zabrane izvrnute su naglavačke, a sve uobičajene društvene hijerarhije izmešane i gurnute u karnevalizovani prostor. Ruždijev cilj, po Edmundsonovim rečima, „jeste da uzme u obzir što više različitih stvarnosti, što podrazumeva zabeležavanje mnoštva jezika. [...] Svaki jezik je važan, svaki ima svoj trenutak, ali nijedan

nije najznačajniji, nijedan nema imperijalnu težinu. [...] Kao čitaoci prinuđeni smo da napravimo mesta za višestruke stvarnosti knjige, da govorimo novim jezicima sa kojima se susrećemo ili da barem počnemo da ih razumevamo [“Prophet of a New Postmodernism” („Prorok novog postmodernizma”), 70].

Otvara se prostor, drugim rečima, za nepatvoreni govor mnogostrukih glasova. Pravi se mesto za ponekad i rezak dijalog između nebrojenih, neumanjivih tvrdnji, vizija i ideologija koje nemaju nikakav krajnji autoritet u rezervi koji bi garantovao ishod.

U Ruždijevom delu najživopisnije protivrečni, sukobljeni stavovi nalaze se jedni pored drugih – zajedno zbijeni i primorani da međusobno reaguju. Ne, međutim, da bi ostvarili neko dijalektičko rešenje za svoje razlike, neku idealnu statičku sintezu. *Sam* dijalog jeste smisao. Ništa se ne rešava, zaokružuje, isključuje. Princip na delu je izuzetno obuhvatan; on se opire završetku ili obuzdavanju bilo koje vrste. Kao što Salem Sinaj, pripovedač sa protejskim glasom iz *Dece ponoći*, kaže: „Da biste shvatili jedan jedini život, morate progutati ceo svet.”<sup>5</sup> Sve se uzima i odbacuje zajedno, stremeći ka značenju u velikom dijalogu, koji naposljetku samo odražava vrveću stvarnost društva – indijskog i imigrantskog – što i jeste Ruždijeva najvažnija tema.

Nalazimo onda i karneval i dijalog, karnevalizaciju i dijalogičnost, u Ruždijevom delu. Pod takvim uslovima možemo veoma uspešno preoblikovati celu raspravu u okviru analize Mihaila Bahtina. To su, naravno, dve ideje vodilje u njegovoj kritici, definisane posebno u *Problemima poetike Dostojevskog*. Poslednjih godina one su primenjene na kontekstima koji su veoma različiti od proze Dostojevskog. Možda kroz njih možemo da sagledamo i Ruždija u novom svetlu.

Karnevalizacija, po Bahtinu, jeste proces u kojem je „karnevalsko osećanje sveta” – nastalo u antičkim i srednjovekovnim svetovima iz preživljenog masovnog iskustva svečarske, ritualne raskošnosti karnevala poput saturnalija – preneseno u jezik književnosti. Ceo jedan niz karakteristično antičkih žanrova, među kojima se ističu sokratovski dijalog i menipska satira, ukazuje na čvrste veze sa etosom karnevala, ili, zapravo potiče iz karnevalskog folkloru.<sup>6</sup> Oni su u najočiglednijoj suprotnosti sa ozbiljnim, čistim žanrovima antičke epike, tragedije i lirike.

Sam karneval prevashodno obeležava ukidanje svih zakona, zabrana i ograničenja koja uređuju „normalan” život. To je predstava u kojoj svi učestvuju: nema podele na izvođače i gledaoce, niti na više i niže klase. Sva udaljenost među ljudima ukida se činom zbližavanja, koji lišava (sve dok karneval traje) celu hijerarhijsku strukturu i njene prateće oblike „straha, dogmatizma, strahopoštovanja i pijeteta” (123). Ponašanje, gest i diskurs dobijaju tako slobodu da postanu ekscentrični i neprikladni u okvirima normalnog. Nastaju razne vrste neprikladnih spojeva: „sveto i profano, uzvišeno i nisko, veliko i ništavno, mudro i glupo” (120). Taj melanz izrodio je uopštenu karnevalsku profanost koja obuhvata „karnevalsko svetogrđe, čitav sistem karnevalskih spuštanja i prizemljenja [...] karnevalske nepristojnosti [...] karnevalske parodije na svete tekstove i izreke” (117).

Čin koji obeležava karneval jeste lažno krunisanje, a potom i svrgavanje kralja karnevala. Poput svih karnevalskih prikaza i činova i ovo je izrazito „dvojedinstveni ambivalentni obred”, koji slavi „sam proces smenjivanja” (118/119). Nijedan status nije stalan, ništa nije apsolutizovano; sve neizbežno postoji u radosnom procesu stalnog menjanja i rela-

tivnosti, u kojem se suprotnosti pretvaraju jedna u drugu. Osnovni delovi karnevalskog čina krunisanja i svrgavanja jesu činovi karnevalske parodije i obrednog karnevalskog smeha. Svrgnuti kralj karnevala postaje u suštini parodija samog sebe: njegov pad ne izaziva osećaj tragedije, uz svu ozbiljnost njene svrhe, već pre osećaj farsičnosti. Karneval ovim činovima postaje oslobođenje od zvanične, hijerarhijske ozbiljnosti, od bilo kakvih apsolutizovanih struktura.

Karnevalsko osećanje sveta (sledeći Bahtina) našlo je svoj glavni put do književnosti modernih vremena preko menipske parodije. Taj žanr vodi poreklo iz trećeg veka pre nove ere, delimično iz parodičnog odgovora na epsku i tragičnu ozbiljnost. On obiluje karnevalizovanim elementima. Obično iskazuje snažan komični duh koji nema poštovanja ni prema čemu. Zajedno sa tim ide i slobodna upotreba fantastičnog: junak je podvrgnut avanturističkim lutanjima po predelima ne samo zemaljskog sveta, već i raja i pakla. Lutanja predstavljaju ispit junakove verodostojnosti, vodeći ga u tom procesu do mesta najsirovijeg naturalizma društvenog podzemlja: „Istina doživljava svoje pustolovine na zemlji na velikim cestama, u lupanarijama, u lopovskim jazbinama, u krčmama, na pijačnim trgovima, u tamnicama, na erotičnim orgijama tajnih kultova itd. Ideja se ovde ne plaši nikakvih jazbina i nikakvog životnog blata. Čovek ideje – mudrac – sudara se s ekstremnim izrazom svetskog zla, razvrata, niskosti i gadosti.“ [Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 109].

Najpotpuniji razvoj toga nalazimo u Petronijevom *Satirikonu* i Apulejevim *Metamorfозama* (ili *Zlatnom magarcu*), gde se u drugom delu junak pretvara u magarca i luta mediteranskim svetom posmatrajući ljudsku nepromišljenost u najnižim oblicima.

Ludilo, samoubistvo i snovi čine menipsku verziju karnevalskih ritualnih ekscentričnosti ponašanja, gesta i diskursa. Naročito snovi i bezumlje „narušavaju epski i tragični integritet čoveka i njegove sudbine: u njemu se otvaraju mogućnosti drugog čoveka i drugog života, on gubi svoju završenost i jednoznačnost, on prestaje da se poklapa sa samim sobom“ (Bahtin, 111). Kao i kod karnevala, povrh toga, u menipskoj satiri postoje neprikladni spojevi svih vrsta, oksimoronske kombinacije koje prkose „normalnosti“, poput čedne prostitutke i plemenitog bandita, što otvara mogućnost za prikaz raznoraznih moralnih padova, kao i pročišćenja. Dozvolite mi ovde da samo ukažem da svaki od ovih elemenata menipske satire jeste neposredno primenjiv na naše čitanje Ruždijevih romana, naročito *Dece ponoći* i *Satanskih stihova*. Ubrzo ćemo se vratiti na to.

Moderni naslednik, i po Bahtinovom mišljenju vrhunac karnevalizovane književne tradicije, posebno menipske satire, bio je, kako ga je on nazvao, „polifonijski roman“ Dostojevskog. U karnevalizovanom svetu romana Dostojevskog, „sve i svi moraju poznavati jedan drugog i znati sve jedan o drugom, moraju stupiti u kontakt, suočiti se licem u lice i *progovoriti* jedan s drugim. Sve se mora uzajamno odražavati i dijaloški uzajamno osvetljavati. Zato sve razdvojeno i udaljeno mora biti svedeno u jednu prostorno-vremensku „tačku“. Zbog toga je i potrebna karnevalska sloboda... [Bahtin, *Problemi*, 169; originalni kurziv]

Nisu, međutim, samo likovi u dijaloškom odnosu. Najvažniji odredbeni činilac polifonijskog romana jeste dijaloški stav koji autor ima prema svojim likovima. Budući da je on naslednik tradicije karnevalskog smeha, njegov položaj „isključuje svaku jednostranu, dogmatsku ozbiljnost, ne dozvoljava da se ijedno stanovište, ijedan pol života i misli apsolutizuje. Sva jednostrana ozbiljnost [...] prenosi se na junake, ali autor, sudarajući ih sve u

„velikom dijalogu“ romana, ostavlja taj dijalog otvorenim, ne stavlja završnu tačku.“ [Bahtin, *Problemi*, 157]. Celokupan sistem romana je, drugim rečima, izuzetno izmenjen.

Dijalogičnost nije istoznačna sa onim što Bahtin naziva „kompozicijski izraženim dijalogom“ – odnosno, govorom stavljenim pod navodnike. Istinska dijaloška svest je dublja i prisutnija od spoljnog dijaloga objektivisanih likova. U tipičnom realističkom romanu likovi su predstavljeni nepromenljivim „socijalno-tipičnim ili individualno-karakterološkim odlikama“ (Bahtin, 47). Da bi bili realistični – odnosno, da bi pratili konvencije realizma – oni moraju da deluju i govore strogo u skladu sa tim unapred određenim karakterom. Autor uživa u izobilju, u okviru sistema romana, u odnosu na svoje likove. Sve je podređeno jednoj, ideološki jedinstvenoj, tački gledišta. To je karakterističan „monološki“ roman, čije je najznačajnije ostvarenje velika realistička tradicija devetnaestog veka (njen najistaknutiji predstavnik je Tolstoj prema Bahtinovim rečima). On je proizvod filozofske tradicije idealizma, koja „ne može da rodi ništa drugo do filozofski monolog“ (28).

Naspram toga nalazi se polifonijski roman, čiji je sistem potpuno promenjen. Autor ovde ne uživa ideološki monopol. Polifonijski roman predstavlja „neukinuto dijalektičko suprostavljanje mnogih svesti koje se ne slivaju u [autorsko] jedinstvo duha koji postaje“ (27). Svet polifonijskog romana je, prema tome, izrazito mnogostruk i višeglasan. On se suštinski opire ideološkoj sintezi ili završetku. Sveukupna njegova svrha nije neka konačna „Istina“ koju dijalektički tražimo da bismo je izvukli iz njega, već sam nesvršeni dijalog.

Ovde ću raspravljati uglavnom o dva Ruždijeva najveća i najambicioznija romana, *Deci ponoći* i *Satanskim stihovima*. Ostali njegovi romani su, po mom shvatanju, očigledno drugačiji po svojim umetničkim ciljevima i manje zanimljivi, barem u odnosu na analizu koju sam ovde izabrao. *Harun i more priča*, premda svakako sjajan i izuzetno vredan, oblikovan je u fabuliranom modusu dečje priče; on zaslužuje pažnju, rekao bih, kao potpuno drugačiji žanr od ostalih Ruždijevih romana.

Što se tiče *Grimusa*, iako je to vrstan roman na svoj način, najveće zanimanje za njega potiče uglavnom iz vidljivih obrisa kasnijih romana. U njemu ima elemenata fantastike, ali uprkos verbalnoj dovitljivosti, skoro da i nema osećanja komičnog. Karnevalistički i me-nipski elementi su mestimično prisutni, na primer u prikazima krčme i javne kuće, ali nema sveprisutnog „karnevalskog osećanja sveta“. Fazija Afzal-Kan daje ubedljivo iščitavanje *Grimusa* kao alegorije kolonizacije i kolonijalizma. Očigledan zaključak o alegoriji jeste da je ona suštinski monologna: likovi nemaju nezavisan život izvan svoje funkcije u alegoriji.

Roman *Sramota* je na sličan način relativno jednoglasan. Površinske stilske sličnosti navele su mnoge kritičare da ga porede sa *Decom ponoći* – neka vrsta *Dece ponoći* u pakistanskom modusu. Ja ipak mislim da je to slepi kolosek. Iako daleko prefinjenija od *Grimusa*, *Sramota* se takođe može čitati, kako Fazija Afzal-Kan pokazuje, kao prilično jasna politička alegorija iznurujućih posledica neokolonijalizma na lični samoidentitet i nacionalnu političku kulturu. U velikoj meri politička kritika je svakako prisutna i u *Deci ponoći* i *Satanskim stihovima* (izuzetno oštra i možda neukusna kada se radi o Indiri Gandi i Margaret Tačer), ali ona je tu pretvorena u deo važnijeg cilja. Ona sama po sebi postaje kraj u *Sramoti*. Čitamo je tako jer nas pripovedač, sa svojim teškim autorskim „ja“, primorava na to. Za razliku od Salema Sinaja u *Deci ponoći*, pripovedač *Sramote* ne učestvuje u pripovesti.

U strateškim trenucima zapleta on se upliće, glasom koji ne možemo a da ne doživimo kao autorov, da bi dao komentar sa tumačenjem kako čitaocu ne bi promakao njegov smisao. Autor u suštini diktira značenje svojih likova i način na koji bi čitalac trebalo da ih čita, a to je odlika monolognog romana.

Karnevalistički elementi su takođe, poredbeno govoreći, veoma retki u *Sramoti*. Ono što je postalo Ruždijevo istinsko obeležje – fantastično, pojavljuje se zapravo samo na početku i kraju ovog romana, najuočljivije u vidu zastrašujućeg preobražaja Sufije Zinobije. Ali čak je i to neobično alegorisano. Kao da je Ruždijev susret sa „Zemljom Čistih“, kako satirično naziva Pakistan, prigušio na neki način njegove karnevalističke nagone ka otvorenim strukturama. Rezultat je mnogo oštrij i jednostraniji prikaz nego i u jednom drugom njegovom romanu.

Pišući *Decu ponoći* Ruždi je otkrio u čemu je istinska snaga njegovog dara kao romanopisca. Ništa u *Grimusu* ne može pripremiti čitaoca za rasplamsalu energiju romana *Deca ponoći*, širinu njegovog platna, njegovu bujnu komediju, njegovu sveobuhvatnost. Roman po mojoj računici sadrži preko 115 glavnih i sporednih junaka koji imaju imena. Postoje pored toga i desetine likova koji nisu imenovani, a da ne pominjem otprilike 995 dece ponoći od 1001, koja su uglavnom anonimna masa. Radnja ovog romana odvija se u tri zemlje. Samo u Indiji okruženje se menja od Kašmira do Amritsara, Agre, Delhija i Bombaja; potom vijugavim putem kroz rat i revoluciju preko Pakistana i Bangladeša, pa nazad do Delhija; onda do Benaresa zarad apokaliptičnog vrhunca; i konačno, zbog zaključka, do Bombaja. Sve to, naravno, ne obuhvata Salemov telepatski turizam širom Indije nakon što otkrije svoj čarobni dar deteta ponoći. Najočitije u vezi sa tom putujućom odlikom romana jeste da ga ona precizno svrstava u tradiciju pikarskog romana; a pikarski roman je, kako Bahtin ističe, jedan od najočiglednijih modernih naslednika menipske satire.

Pikarska avantura, međutim, ne iscrpljuje karnevalske ili menipske elemente u *Deci ponoći*. Roman je na svakom nivou prožet „karnevalskim osećanjem sveta“. Prisutna su stalna simbolična krunisanja i svrgavanja, usponi i padovi. Premda prožimajuća, komedija u vidu karnevalskog smeha izrazito je višestruka, neprestano se klata na ivici užasa. A ima i stalne, ponekad složene, parodije (Konferencija dece ponoći, na primer, navodi čitaoca da je vidi kao parodiju parlamentarnih institucija u Indiji). Kada su u pitanju menipski elementi u ovom romanu, ogroman prostor koji je dat fantastičnom jeste svakako jedan od njih. Okruženja koja pripadaju naturalizmu društvenog podzemlja takođe preovladavaju velikim celinama romana: doslovno, radi se o sirotinjskim četvrtima Delhija, ali i javnim kućama, pijacama, zatvorima i velikim putevima, gde se mogu spojiti najšarolikije grupe junaka. Snovi, ludilo i delirijumi muče veliki broj likova, a pogotovo pripovedača Salema. Neprikladni spojevi koji zanemaruju sve društvene granice sasvim su uobičajeni u ovom romanu. Tu se ne može pogrešiti: ušli ste u karnevalizovano vreme i prostor.

U kontekstu sveprožimajuće karnevalske slobode Ruždi razvija višeglasnost koja je obeležje polifonijskog romana, a glavni dokaz za to je glas nikog drugog do samog pripovedača Salema Sinaja. Postavlja se pitanje kako jedan roman sa pripovedanjem iz prvog lica, poput *Decu ponoći*, može biti dijalogičan ili višeglasan. Odgovor je da je ta dijalogičnost (sledeći Bahtinovu terminologiju) unutrašnja ili skrivena *unutar* glasa pripovedača. Salemovo pripovedanje nije linearno: ono je sve samo ne jednostavno kazivanje pripove-

sti – na primer, u stilu pripovedača Konradovog *Lorda Džima*. Salemovo pripovedanje se neprestano preispituje. To samoispitivanje je uobičajeno, uznemireno podrazumevanje nečeg drugog, obično oštre primedbe neke neodređene osobe na pripovedanje. Još od prve strane uočavamo kako Salemovo podrazumevanje tog „drugog“ određuje način njegovog kazivanja:

*Rođen sam u gradu Bombaju ... davno jednom, u dobro staro vreme. Ne, ne može tako, datum je ipak nezaobilazan: rođen sam u Porodilištu doktora Narlikara 15. avgusta 1947. godine. Ali kada? Važan je i čas. Pa eto – u noći. Ne, ne, važno je da budeš malo... Tačno kad je otkucavala ponoć, ako baš hoćeš da znaš. [7]*

Sasvim je jasno da Salem *razgovara* sa nekim. Dijalog se odvija čak i ako je jedna strana nema – štaviše, čak ni fizički prisutna – pripovedač je jednostavno podrazumeva. To „drugo“ ponegde preuzima telo i glas Padme, nepismene radnice u fabrici turšije koja je Saleмова jedina *vidljiva* publika. Ali čak i kad je Padma odsutna, kada sa gađenjem izjuri napolje na pola romana, to neodređeno „drugo“ još uvek ostaje prisutno da mu se Salem obraća i da ga podrazumeva. Ono obrazuje stalnu osnovu za skrivenu, unutrašnju dijalogičnost koja je osobena za Salemovu pripovest.

Dijalogičnost u *Deci ponoći*, međutim, nikako nije ograničena samo na Padmu ili na to amorfno „drugo“. U romanu postoji najmanje 115 zasebnih glasova koji govore kroz glas „drugog“ i koji neprestano osporavaju Salemovu verodostojnost i autoritet jedinog pripovedača. Salem je, drugim rečima, rascepan u sve likove svoje pripovesti. Svakom od njih je podaren silovit, često i svadljiv, glas. Saleмова reč nije poslednja. Deo patosa njegovog karaktera jeste, štaviše, da svi naizgled govore i deluju za njega. To je svakako tačno za njegovog dvojnika i večnog protivnika Šivu. Dve ideje su tu otelotvorene, izražene i oživljene u suštinskoj, neumanjivoj dualnosti Salem/ Šiva, u borbi do same smrti. Iako uglavnom čujemo Salema na površini, Šiva je stalni kontrapunkt koji slušamo ispod dominantne melodije pripovesti. To je polifonija *Dece ponoći*.

Ruždi je uvek iskazivao svoju začuđenost činjenicom da ljudi čitaju *Decu ponoći* kao mračan, pesimističan roman. Kao što sam kaže:

*Saleмова priča zaista dovodi do očaja njega samog. Ali ta priča je ispričana tako da njo-me odjekuje [...] indijski dar za neprestano samoobnavljanje. Zbog toga pripovest stalno izbacuje nove priče, zbog toga ona „buja“. Njena forma – mnogostruka, upućujući na beskrajne mogućnosti zemlje – jeste optimistička protivteža Salemovoj ličnoj tragediji.<sup>7</sup>*

Ruždijeva zamerka ovde je ista kao i ona koju ima Arun Muherdži: uslovljavanje čitalaca da uvek nađu glavnog junaka, najvažniji glas, kao krajnju, autoritativnu odrednicu za zaokruživanje značenja romana. Nasuprot tome stoji činjenica da roman *Deca ponoći* koristi sve zamislive strategije da bi osporio tu autokratsku jednoglasnost.

Karneval se nastavlja u *Satanskim stihovima*. I ovde ima preko stotinu imenovanih likova, a pozornica je poprimila međukontinentalne razmere. Radnja se odigrava između Bombaja i Londona, ali i u svetovima iz snova Džibrila Farište – u arapskoj Džahiliji, iran-



skom „Jerusalimu“ i indijskom Peristanu. Uprkos tome, nema baš identičnog mahnitog kretanja među krajolicima kao u *Deci ponoći*. Daleko najveći deo knjige dešava se u Londonu, a i on u posebnom Londonu imigranata u Ist Endu. Ako je pikarsko kretanje, međutim, i umanjeno, nasuprot tome menipskih elemenata koji se mogu direktno prepoznati ima još više u *Satanskim stihovima* nego u *Deci ponoći*. U *Satanskim stihovima* svaki od menipskih elemenata koje Bahtin pažljivo nabraja tako je uočljivo izložen da ne bi bilo pogrešno nazvati ovaj roman modernom menipskom satirou.

Roman se vrlo svesno poziva na tradiciju menipske satire na šta se jasno ukazuje jednom upadljivom i naročitom aluzijom (koju Ruždi stavlja u usta Muhameda Sufijana, imigranta iz nekadašnjeg Pakistana i vlasnika kafića Šandar u Ist Endu) na jednu od ključnih latinskih menipskih satira – Apulejeve *Metamorfoze*. U onome što je u suštini čin solidarnosti sa „stanovnikom kolonije jedne ranije imperije“<sup>8</sup> – Marokancem iz drugog veka Apulejom – Sufijan citira *Metamorfoze*, tražeći objašnjenje za Čamčinu transformaciju u đavola sa nogama jarca. To podsećanje na Apuleja i *Metamorfoze* ne samo da opravdava upotrebu preobražaja čoveka u obličje životinje, već ono takođe odobrava sve ostale menipske elemente fantazije, snova, ludačkih vizija, naturalizma društvenog podzemlja, društvenih i rasnih neprikladnih spojeva, kao i ekscentričnog ponašanja i govora, koji sačinjavaju samu građu romana. Roman *Satanski stihovi*, uprkos svojim postmodernističkim razotkrivanjima i svom ikonoborstvu, opravdano za sebe bira književno poreklo u menipskoj satiri.

Menipska satira je, kao prvo i najvažnije, iskušavanje ideje i junaka koji podržava tu ideju. Sva vulgarnost i svetogrđe jesu namerno iskušavanje koje postavlja pitanje: „Kakva je ovo ideja?“ Odnosno, da parafraziram – pošto *Satanski stihovi* postavljaju to pitanje na nekoliko ključnih mesta u romanu – „Kakva si ti ideja?“. To pitanje odnosi se na Mahunda, Ajšu i samog ludog sanjara Džibrila Farištu. Svi oni odgovaraju odbacivanjem kompromisa. Postoji, međutim, i drugi deo iskušenja koji postavlja pitanje: „Kako se ponašao kada pobediš?“. I svi oni na to odgovaraju, delima ako ne rečima, „Milosrdno“. Jedini lik vizionara koji nije podvrgnut tom iskušenju u delovima romana koji se odvijaju u snovima jeste imam. Njegova ideja se ostvaruje i opravdava jedino krvlju, odstranjivanjem svega što nije ta ideja.

Kakvu polifoniju nalazimo u skoro neodoljivom karnevalu i menipskoj slobodi *Satanskih stihova*? Pripovedna tehnika je na nekoliko načina bitno drugačija od one u *Deci ponoći*. Pripovedač u prvom licu postoji, ali s njim kao likom susrećemo se svega desetak puta tokom romana, a i onda obično jedva u više od jedne ili dve rečenice. U ostatku romana čitamo duge celine koje potiču iz onoga što ne možemo a da ne smatramo prilično tipičnom sveznajućom tačkom gledišta trećeg lica. Nema radikalne dvoglasnosti samog pripovedača koja bi nas uputila na polifoniju. Uprkos tome iz predstavljenog govora i misli glavnih likova pojavljuju se jasno vidljivi tragovi skrivenog dijaloga. Pitanja i samoprekorevanja neprestano nadiru u tok njihovih misli, često u kurzivu da bi se naglasila različitost glasa koji postavlja pitanja.

Najvažnija polifonija, ipak, izbija iz dijaloških pozicija koje zauzima glavni par parodičnih dvojnika u romanu – Džibril i Čamča. Njihove sudbine su neraskidivo povezane zajedničkim padom iz raja aviona „Bostan“ koji eksplodira na početku romana. Premda obojica



u ovoj epizodi ispadaju iz „stvarnog“ u karnevalsko okruženje, oni su i dalje suprotnosti. Njihova suprostavljenost se čak sve više preuveličava kako se radnja romana razvija. Oni ne samo da izražavaju, nego i prerastaju u otelotvorenje suštinski različitih vrednosnih svetova – razlike koja je naglašena tako što se jedan privremeno preobražava u anđela, a drugi u đavola. Prisiljeni su, međutim, da budu zajedno zbog obostranog imigrantskog statusa i tako međusobno suprostavljeni kao sopstveno dijaloško drugo Ja. Suočavanje, zapravo sudar, njihovih nesretno povezanih svetova čini armaturu romana. U okviru svog polarizovanog sveta, sveto (u romanu anđeosko) i bogohulno (u romanu đavolsko), Mahund i Bal, harem i bordel predstavljaju sopstvene dijaloške suprotnosti. Kao što sam Ruždi kaže: „Dva sveta u borbi, čist i nečist, čestit i bestidan, postavljeni su jedan uz drugi, predstavljajući međusobni odjek“ („S pravom verom“, 154). Oni ne samo da odjekuju jedan od drugog, već su i primorani, protivno svojim željama, da se međusobno prepoznaju i da *razgovaraju* u okviru „velikog dijaloga“ romana.

D. Dž. Enrajt u svojoj kritici *Satanskih stihova* žali se da roman „obiluje tezom i antitezom, ali [...] sinteza lebdi iznad njega“.<sup>9</sup> U svojoj završnoj reči (nakon što je priznao da knjiga pruža obilno zadovoljstvo) zaključuje: „Nema sumnje da bi više reda i (što bi umetnost mogla i trebalo da nam pruži, iako i zato što život ne pruža) jasnoće bilo takođe poželjno“ (Enrajt, 26). Kao što smo videli, međutim, upravo se sintezi – svođenju na jednu veliku rasvetljujuću „Istinu“ – polifonijski roman najsnažnije opire. U karnevalskom svetu *Dece ponoći* i *Satanskih stihova*, vrednuju se i slave raskalašna mnogostrukost (a ne red), raznolikost i različitost (a ne jasnoća). Govoreći u ime svojih kolega indobritanskih pisaca, Ruždi zahteva:

*Jedna od promena [u našem pisanju] mora da se tiče stavova prema upotrebi engleskog. [...] mi jednostavno ne možemo koristiti taj jezik onako kako to čine Britanci: [...] on mora da se preoblikuje za naše potrebe. [...] u toj lingvističkoj borbi možemo naići na odraze drugih borbi koje se odvijaju u stvarnom svetu, borbi između kultura unutar nas samih i uticaja koji deluju na naša društva. Pokoravanje engleskog možda će predstavljati okončanje procesa sopstvenog oslobođenja. [„Imaginarni zavičaj“, 17]*

Upravo u tečnosti, nezaokruživoj otvorenosti karnevalizacije i dijalogičnosti sam Ruždi pronalazi sredstvo za razbijanje skučenosti zvaničnih, monoloških verzija zapadnjačkog romana, formalno ukorenjenih u matičnu književnost.

*(S engleskog preveo Igor Cvijanović)*

#### NAPOMENE:

- 1 Salman Rushdie "In Good Faith", *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991* (London: Granta/Penguin, 1991), str. 394.
- 2 Arun Mukherjee, "The Vocabulary of the 'Universal': Cultural Imperialism and Western Literary Criticism", *World Literature Written in English* 26.2 (1986), str. 349.
- 3 Fawzia Afzal-Khan, "Post-Modernist Strategies of Liberation in the Works of Salman Rushdie", *Journal of South Asian Literature* 23.1 (1988), str. 139.

- 4 Mark Edmundson, "Prophet of a New Postmodernism: the Greater Challenge of Salman Rushdie," *Harper's* 1675 (December 1989), str. 65.
- 5 Salman Ruždi, *Deca ponoći*, pr. Svetozar Koljević i Zoran Mutić, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod (1987), str. 139; ostale napomene su u tekstu. (Prim. prev.)
- 6 Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, pr. Milica Nikolić, Beograd, Zepter Book World (2000), str. 107; ostale napomene su u tekstu. (Prim. prev.)
- 7 Salman Rushdie, "Imaginary Homelands", in *Imaginary Homelands* (London: Granta/Penguin, 1991), str. 16.
- 8 Salman Ruždi, *Satanski stihovi*, pr. A. S. Petrović, Beograd, Prosveta (1989), str. 282. (Prim. prev.)
- 9 D. J. Enright, "So, and Not So", *New York Review of Books* 36.3 (2 March 1989), str. 25.

#### BIBLIOGRAFIJA:

- AFZAL-KHAN, Fawzia. "Post-Modernist Strategies of Liberation in the Works of Salman Rushdie," *Journal of South Asian Literature* 23.1 (1988): 137–45.
- APULEIUS. *The Golden Ass*, tr. Jack Lindsay. Bloomington: Indiana UP, 1962.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, tr. Caryl Emerson, Minneapolis: Minnesota UP, 1984.
- ENRIGHT, D.J. "So, and Not So," (review of *The Satanic Verses*), *New York Review of Books* 36.3 (2 March 1989): 25-26.
- MUKHERJEE, Arun P. "The Vocabulary of the 'Universal': Cultural Imperialism and Western Literary Criticism," *World Literature Written in English* 26.2 (1986): 344–54.
- RUSHDIE, Salman. *Grimus*. Woodstock NY: Overlook, 1979 (1975).
- RUSHDIE, Salman. *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta/Penguin; New York: Viking, 1990.
- RUSHDIE, Salman. "Imaginary Homelands," *London Review of Books* 4.17 (7–20 October 1982): 18–19.
- RUSHDIE, Salman. "In Good Faith: A pen against the sword," *Newsweek* (12 February 1990): 52–54.
- RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. London: Jonathan Cape, 1981; New York: Avon, 1982.
- RUSHDIE, Salman. *The Satanic Verses*. New York: Viking, 1989.
- RUSHDIE, Salman. *Shame*. New York: Random House/Vintage, 1984 (1983).