

Aleš Debeljak

Neskončni hodniki postkolonialne imaginacije

Daleč od smrti romana*

Ko je z odra *Britanske zveze založnikov*, ki je spomladi leta 1996 praznovala svojo "gala" stoletnico, stopil George Steiner, znameniti zagovornik klasične književne tradicije, je indijsko-britanski pisatelj Salman Rushdie v enem izmed mnogih "varnih stanovanj", kamor se mora zatekati pred militantnimi muslimani, že skiciral beležke za odgovor na Steinerjev nastop. Junija istega leta je Rushdiejev esej *Še enkrat v ohranbo romana* izšel v vplivnem ameriškem tedniku *The New Yorker*. V njem je Rushdie pokazal, kako globoko se njegova vizija sodobnih romaneskni možnosti razlikuje od Steinerjeve nostalgije po "zlati dobi" romana.

Steinerjev govor se je namreč osredotočil na žalostinko za romanom kot popolno umetniško formo, kakršno je poznala vsaj "tradicija novega" v herojski dobi modernizma. Njen vrhunec z Mannom, Joyceom, Proustom in Faulknerjem je bil hkrati že tudi poslednje zavetišče književnosti, ki se še ni bila prisiljena kosati z novinarsko reportažo in tekmo izgubljati tako, kakor jo po Steinerjevem pesimističnem mnenju izgubljajo današnji romani.

Pindar je prvi samozavestno izjavil, da bo njegova oda živela še dolgo

* Spremna študija k slovenskemu prevodu romana *Otroci polnoči* Salmana Rushdieja, ki v zbirki XX. stoletje izide spomladi 1997 pri Cankarjevi založbi v Ljubljani.

po propadu mestne državice, katere voditelji so naročili njeno pisanje, Salman Rushdie pa se – drugače kakor Steiner, ki misli, da je tovrstno stališče ob koncu dvajsetega stoletja groteskno neustrezno – zlahka prepozna v Pindarjevi veri v univerzalno moč umetnosti. Noče se namreč vdati pritisku družbene zanemarljivosti, estetske samozadostnosti in idejne zastarelosti, ki naj bi kakor mora pritiskale na možgane romanopiscev, ustvarjajočih danes, ko naj bi *menda zgodovinski trenutek za roman že dokončno minil*.

Rushdie v svoji apologiji romana privlačno provokativno opozarja, da Steiner in z njim mnogi "žalujoči ostali" pravzaprav *obnavljajo standardno heglovsko temo zahodne književnosti*, namreč temo o "smrti romana". Hkrati pa Rushdie ne brez ironije osvetljuje redko upoštevana dejstva, da sta tudi *Iliada* in *Odiseja* v svojem času dobili slabe recenzije in da dobre literarne umetnine pogosto doleti kritika drugih dobrih pisateljev (Aristofan, ki je Evripida odpravil kot "zbiralca klišejev"; Virginia Woolf, ki je za Joyceov roman *Ulikses* trdila, da je "podhranjen"; Zola, ki je zavrnil Baudelairove *Rože zla*; Charlotte Bronte, ki je odklonila sleherno vrstico spod peresa Jane Austen itn.).

Rushdie torej zagovarja vitalnost sodobnega romana, tega pa – to je njegovo temeljno sporočilo – ne smemo opazovati le v okviru evrocentrične *napetosti med središčem in obrobjem*, v skladu s katerim naj bi danes estetsko učinkoviti in socialno pogumni romani prihajali le s Karibov, iz Latinske Amerike, vzhodne Evrope in z Indijske podceline. Skratka, prihajali naj bi iz tistih kultur, ki jih "zahodne oči" nujno vidijo le skozi očala *intelektualnega in simbolnega imperializma*, s katerim je Zahod nadomestil nekdanjo politično dominacijo ali pokroviteljski odnos do "dežel v razvoju".

Rushdie je namreč prepričan, da na temelju variacij o zatonu smisla, kakršnega je danes zmožen iznedriti zahodni roman, ni mogoče že kar avtomatično sklepati o zatonu romana *tout court*. Seveda, od pisatelja Rushdiejevega formata drugačnega stališča sploh ni mogoče pričakovati. Z obsežnim, v mnoge jezike prevedenim, vrtoglavo uspešnim, z mnogimi slovečimi nagradami ovenčanim in nezadržno privlačnim ustvarjalnim opusom in hkrati s svetovljansko vznemirljivim življenjem med Bombayem, Cambridgeom in Londonom namreč Rushdie nadvse nazorno uteleša *postkolonialni roman*, katerega zgodovina se prekriva s tonečo veljavo evropskega romana, o katerem govori Steiner.

Z drugimi besedami, Rushdie v svojih esejih in literarnih umetninah zagovarja brstečo raznoličnost neizkoriščenih oblikovnih in vsebinskih možnosti, ki jih priklicuje *postkolonialni roman*, za katerega so značilne predvsem poteze transnacionalnosti, večjezičnosti, razsrediščenosti in interkulturnosti. Se pravi, da so za *postkolonialni roman* značilne tiste poteze, ki nemara – kot ne pozabi sugerirati Rushdie – že uhajajo španskemu škornju tradicionalnega evrocentričnega pogleda na romaneskno umetnost. Salman Rushdie je namreč pisatelj eksistencialne razseljenosti *par excellence*; pisatelj duhovne, ne le fizične diaspore; pisatelj, ki ga ne zanima samo formalni "dialog kultur", ki je navdihoval še Henryja Jamesa, Josepha Conrada in E. M. Fosterja. Rushdie se mnogo raje osredotoča na eksplozivni opis nastajanja svoje lastne razsrediščene identitete, pri tem pa – mobilizirajoč še neuporabljene simbolne potenciale – sprevrča standardno fonetično, skladiščno in slovnično sliko angleščine, ki jo meša z različnimi registri jezikov Indijske podceline, urdu in hindi.

V slavo hibridnih tradicij

Rushdie namreč z vidika svojega "življenja in dela" ustvarja na križišču *indoangleške tradicije* (angleško pišoči Indijci), v kateri kot intelektualni emigrant z bivališčem v Veliki Britaniji piše o trenju jezikov in ras v bivšem imperiju na eni strani. Na drugi strani pa nesramežljivo izkorišča slogovne dosežke *postmodernizma*, ki je zlasti v britanski kulturni sferi, sumničavo razpoloženi do novitet, potreboval precej časa, preden je v osemdesetih letih spodrinil veneče vrtove realizma, kot opozarja Allison Lee v knjigi *Realism and Power* (1990).

Rushdie je vsekakor zgled "mednarodnega" avtorja, ki piše v času, ko roman še nikoli ni bil manj nacionalna forma. V knjigi esejev, *Namišljene domovine* (Imaginary Homelands), izdani leta 1991, to držo zgovorno opiše: "Morda je ena izmed prijetnejših svoboščin literarnega migranta to, da si lahko sam izbira starše. Moji starši, ki si jih izbiram napol zavestno, vključujejo Gogolja, Cervantesa, Kafko, Melvilla, Machada de Assisa. Se pravi, izbiram si poliglotsko družinsko drevo, s katerim se merim in kamor bi mi bilo v čast soditi."

Poleg teh individualnih slogov pa Rushdie išče navdih še v neki nič manj pomembni, "presežni" modrosti zahodne tradicije, do katere ima – ne pozabimo – kritično ljubezenski odnos. Ni namreč le neposredni potomec umetniške pluralnosti, ampak ga ravno tako silovito določa tudi žlahtno staromodna *humanistična vera v moč ustvarjalne imaginacije*. Zanj Rushdie verjame, da zmore analizirati človeško usodo med razvalinami sodobnosti, o kateri s svojo "odgovornostjo forme" priča – tudi, če ne predvsem – roman kot odlično sredstvo za preiskavo in hkrati oblikovanje moralnih odločitev in posameznikove svobode.

Vztrajno, v Rushdiejevem primeru pa tudi medijsko nadvse "pokrito", delovanje *postkolonialnih romanov*, katerih estetski in miselni učinek sega mnogo dlje od včerajšnjega časopisja, nemara sicer res ne more *omejiti nacionalizma kot šovinizma*, tega zaklinjevalnega poudarjanja pripadnosti svojemu lastnemu narodu, ki ga množice dojemajo tako, kakor da je njihova nacija (če že ne izbrana, pa vsaj) boljša od vseh drugih. Vsekakor pa lahko *postkolonialni roman* dobro razgalja notranje delovanje tovrstne duhovne ozkosti, verjame Rushdie.

Za nacionalizem kot šovinizem namreč preprosto ni prostora v besedilih Rushdiejevih *postkolonialnih romanov*, teh *učbenikov jezikovnega ekumenizma*, v katerih si slikovito izrečena indijska psovka v istem angleškem stavku hiti podajati roke z zajedljivim opisom londonskega snobizma, oblikujoč tako *etiko odprtosti*, katere edini imperativ je upor proti sleherni diskriminaciji. Ta upor ni zanimiv le zato, ker se je odpovedal dušečemu objemu logične dramaturgije in razvidne realistične zgodbe. Tudi na ravni jezika je skušal doseči tisto točko, na kateri sta postala *urbani žargon* in *ulična bohotnost izraza* ravno tako privlačna, kot so privlačni briljantni *dosežki angleškega literarnega kanona* in popularna kultura Bombaya, središča indijske filmske industrije, pa tudi neizčrpna mitološka zakladnica hindujske in islamske religiozne tradicije. V Rushdiejevi pisateljski optiki se politična sporočila sončijo v enako intenzivni pozornosti, kakršno uživajo kulturni arhaizmi iz "radža", Indije kot največjega dragulja v kroni britanskega imperija, prežetega z mnogimi *občimi mesti* tistega simbolnega izročila, kakršno na primer pomeni E. M. Foster. Ta je vedno znova razoroženo ugotavljal, da ena sama zgodba ne more opisati *večglave pošasti*, imenovane *Indija*.

Rushdiejev opus v nekem prvem približku pravzaprav uteleša kritično refleksijo in hkrati ironično persiflažo tega Fosterjevega vzklika, v kateri odmeva nelahka dialektika očaranosti in odbojnosti, s katero so britanski pisatelji skušali "od zunaj" predstaviti indijsko izkustvo.

Tak kozmopolitski plamen *postkolonialne ustvarjalnosti*, v katerem nacionalna pripadnost ne pomeni nujnega pogoja za tehtnost umetniških vizij, danes žari po vseh svetovnih meridianih. Imena, so imena res pomembna? Nigerijski pisatelj Ben Okri v Londonu, čigar jezikovni slog se spogleduje z visokimi standardi oksfordskega *dona* in hkrati z mitskim izkustvom vaškega poglavarja Biafre; nobelovec, pesnik Derek Walcott, čigar radodarni karibski duh je s svojimi afriškimi, britanskimi in nizozemskimi prvinami zaznamoval tudi njegovo izredno spretno uporabo angleščine; odlični romanopisec iz Šri Lanke, Bookerjev nagrajenec Michael Ondaatje, ki ustvarja v Kanadi; Goncourtov nagrajenec Patrick Chamoiseau z Martinika, ki piše v kreolsko dišeči francoščini Antilov itn.

S stališča inovativnih vizij v svetovni književnosti v osemdesetih in devetdesetih letih prevladujejo namreč prav pisci, za katere *potni listi pomenijo nujno zlo, ne pa že tudi znamenja jezikovne in kulturne identitete*. V raznovrstnih poetikah teh (in drugih podobnih) pisateljev pa je vendarle napor, ki nas pooblašča, da jih navzlic vsej raznoličnosti beremo kot glasnike iste ideje. Ne družijo jih le odsotnost domotožnega samousmiljenja, tako značilnega za včerajšnje emigrante. Družita jih predvsem ambiciozni estetski in etični poskus, da bi v svojih delih – v katerih slavijo hibridnost jezikov in kultur – najprej v močnih literarnih podobah razgalili, nato pa ostri kritiki izpostavili tisto mentaliteto, ki se hoče utemeljevati na nevarnem pojmu *rasne ali nacionalne čistosti*.

Rushdie v romanu *Satanski stihi* (Satanic Verses), po izidu katerega (1988) se mu je zaradi nenehne grožnje s smrtjo korenito spremenilo življenje, na primer slikovito razkriva, kako niti ena skrajnost, namreč kulturna asimilacija oziroma utopitev, niti druga, namreč fundamentalistično vztrajanje pri lokalnih običajih, ne moreta biti uspešni pri celotnem oblikovanju identitete *mohadžirjev*, indijskih prišlekov v Veliki Britaniji. Rushdie se namreč odločno opredeljuje *proti ideologiji čistosti*, bodisi da gre za brezobzirni ekonomizem kakšne Margaret Thatcher bodisi za londonski priseljski geto, v katerem se je čas grozeče ustavil.

Rushdie in drugi *postkolonialni pisatelji*, za katere najbrž ni naključno, da – prisilni ali prostovoljni eksilanti – živijo v prestolnici bivšega "imperija, v katerem sonce nikoli ni zašlo", se namreč akutno zavedajo političnih in metafizičnih posledic čistosti. Vejo namreč, da ritualno sklicevanje na "pristno, nepokvarjeno, izvorno" obliko takrat, kadar se prižene *ad absurdum* in zajame množice (to pa se – kot je znano – zgodi hitro), vodi prek arijskega nadčloveka v pepel Auschwitz, prek srbskega "etničnega čiščenja" pa k razvalinam Sarajeva, kakor izrecno opozarja Shalman Rushdie. Njegov čudovito preprosti esej *Imaginary Homelands* ponuja spontani manifesto postkolonialnih idej in njihovih nosilcev, ki se sploh ne sramujejo Rushdiejevega ironičnega vzdevka za to psihološko in kulturno držo: *bastardi zgodovine*.

Zdi se, da oznaka dobro ponazarja estetske in socialne učinke križanja kultur, jezikov, tradicij in zgodovin, spričo katerih je slabšalni pomen besede "bastard" seveda mogoč samo takrat, kadar se kot poslednji kriterij odličnosti pojavi pač (rasna, nacionalna, plemenska) čistost. Zato je povsem odveč poudarjati, da se *zgodovina "čistih" oblik* v vzratnem ogledalu časa kaže tudi kot *zgodovina katastrof*.

Preden pa je Rushdie tudi na svoji koži boleče preskusil katastrofo "čistosti" islama, v imenu katerega je iranski teokrat, imam Ruholah Homeini, obsodil pisatelja na smrt zaradi domnevne bogokletnosti, ki naj bi jo bila v romanu *Satanski stihi* doživela Alahova avtoriteta, pa je Rushdie že imel za sabo dinamično biografijo in strmo vzpenjajočo se umetniško kariero. Le-tej sta tako smrtna obsodba, *fatva*, kot tudi osupljivo velika medijska pozornost, v kateri se je – grobo vzeto – samoumevnost evropskega individualizma soočila z nasilnostjo religioznega fundamentalizma, dodala neko nenavadno tragično razsežnost, v kateri *nimajo svoje usode le knjige, ampak tudi avtorji*.

Zgovornost biografije

Rushdie ima dovolj eksistencialnih razlogov, da se postavlja po robu slehernemu prepričanju o večvrednosti "čiste" identitete. Njegova družina namreč sama v sebi zastopa *hibridnost kultur*, ki jo avtor nenehno slavi,

saj izvira iz liberalnega muslimanskega okolja v gorskem Kašmiru, za katerega se potegujeta tako Pakistan kot Indija. Salmanov ded je končal študij medicine v Nemčiji, oče pa je diplomiral iz angleščine, arabščine in farsija na univerzi v Cambridgeu. Rushdie se je rodil 19. junija 1947, se pravi, v letu osvoboditve Indije spod britanskega gospostva, prav tako kot njegov junak iz romana *Otroci polnoči*. Otroštvo je preživel v cvetoče kozmpolitskem metropolisu, Bombayu, ki je Rushdieju neusahljiv vodnjak ustvarjalnega navdiha.

Oče, uspešen poslovnež, se je – kot mnogi drugi poglavarji muslimanskih družin – leta 1964 odločil za preselitev v Karači, bogato mesto v tedanji državi Zahodni Pakistan. K selitvi so ga spodbudili krvavi verski nemiri po delitvi Indijskega polotoka na muslimanski Pakistan in pretežno hindujsko Indijo.

Štirinajstletni Salman je – v skladu z očetovo željo in družinsko tradicijo – odšel najprej v Rugby, elitno zasebno šolo v Anglijo. Tam so ga zaznamovala trenja z drugimi otroki, trenja, kakršnih doma ni poznal: nenadoma je bil izobčenec, iz maziljenega dečka bombayske visoke družbe se je čez noč prelevil v obstranca, spričo rjave polti in pomanjkanja sleherne atletske spretnosti, tako zelo cenjene v britanskem šolskem sistemu, pa je postal tarča posmeha. Rasistični podtoni vsakdanjega britanskega življenja so se mlademu Rushdieju vtisnili v mehanizme spomina, pozneje pa jih je s pridom vtkal v svojo bohotno literarno imaginacijo.

Po maturi se je vpisal na zgodovinski oddelek na uglednem *King's College* na univerzi v Cambridgeu in tam ostal do 1968. Kot študent se je Rushdie odlikoval po svoji ambicioznosti in akademski nadarjenosti, hkrati pa si je prislužil ugled kot duhovit kozer, kakršnega se spominjajo tedanji kolegi. Z njimi je Rushdie vročično delil prevratna šestdeseta leta, stopal skozi "vrata percepcije" in se odzival na seksualno zapoved kontrakulturnih gibanj, pa tudi izkušal eksistencialno tesnobo in nemočni bes radikalnega protestništva spričo ameriške vojaške intervencije v Vietnamu.

Po končanem študiju je nihal med gledališčem, to se mu še danes pozna, saj na "živih" nastopih Rushdie bere svoja besedila v sijajni igralski maniri; med televizijskim novinarstvom, ki ga je leta 1988 spodbudilo k izdelavi odmevne *Uganke polnoči*, televizijskega dokumentarca o nerešenih problemih Indije štirideset let po osamosvojitvi; in med književnostjo. Nekaj časa

je delal kot pisec besedil oglasov v oglaševalski agenciji, o tem pravi: "Bil je neumno preplačan posel: delal sem le dva dni v tednu in vseeno udobno živel." Potem se je odločil za književnost, njegova eksistencialna vizija napetosti med kulturami pa si je kmalu poiskala edino ustrezno izrazno obliko: *široka epska freska, roman*.

Rushdiejev prvi roman *Grimus* (1975) govori o usodi nekega ameriškega Indijanca v kontekstu perzijskega sufijskega gradiva, roman *Polnočni otroci* (1980) pripoveduje o Indiji, *Sramota* (1984) o Pakistanu, *Satanski stih* (1988) o širšem konfliktu islama in modernega sveta, najnovejši Rushdiejev roman *Mavrov poslednji vzdih* (The Moor's Last Sigh), natisnjen leta 1995, pa najbrž vznemirja predvsem tiste hindujske razgreteže, ki – tako kot vsi fanatiki – berejo dvomno stvarnost umetniškega dela skozi očala ene same resnice, se pravi, svete Resnice kot brezprizivne avtoritete. *Mavrov poslednji vzdih* namreč v osrednjem junaku Moreasu Zogoibyu razkriva alegorijo za bogastvo razlik, kakršno je na ibernskem polotoku utelešala mavrska civilizacija pred pojavom katoliške inkvizicijske gorečnosti, nato pa tudi Indijska podcelina pred prehodom v sodobno postkolonialno etnično nestrpnost.

"Fatva" med Vzhodom in Zahodom

Roman *Otroci polnoči* (1980) je leto po izidu dobil izredno zaželeno in prestižno nagrado, Booker McConnell Prize, ki je knjigo katapultirala v orbito mednarodnih uspešnic, Rushdieju pa finančno omogočila, da se je v celoti posvetil pisanju. Res pa je tudi to, da je Rushdie že pred Bookerjevo nagrado v elitnih literarnih krogih Londona užival ugled: bil je inovativen pisec, kritičen levičarski komentator Britanije pod Margaret Thatcher in prizadeven zagovornik azijske skupnosti na Otoku. Osrednjega pomena za vse njegove romane, v katerih tako ali drugače raziskuje socialne, psihološke, kulturne in nacionalne razsežnosti identitete, je čvrsto prepričanje, da *sovražstvo ni toliko problem žrtve, kolikor pomeni problem za storilca zla*: "Rasizem ni naš, ampak vaš problem. Mi preprosto trpimo pod dejstvom vašega problema," je Rushdie nekoč zabrusil institucijam angleške države.

Nemara ni odveč poudariti, da je roman *Otroci polnoči* poleg kritiškega

uspeha in bralske navdušenosti doživel tudi sodni škandal. Indijska voditeljica Indira Gandhi in njen sin Sanjay sta namreč tožila avtorja in založnika (Jonathan Cape) zaradi žalitve. Leta 1984 je sodišče odločilo, da se mora avtor javno opravičiti, založnik pa umakniti inkriminirani odstavek – o premierki in njeni vlogi v obdobju indijskega "izrednega stanja" – iz vseh prihodnjih izdaj, nad katerimi ima nadzor, s tem pa se je pridružilo odločitvam mnogih sodišč, ki so pravnemu pregonu in cenzuri izpostavila nekatere velike umetnine angleškega jezikovnega območja, kot na primer Joyceovega *Uliksa*, Lawrenceov roman *Ljubimec lady Chatterley*, ali pa Millerjev *Kozorogov povratnik*.

Rushdie ni niti z očesom trenil. Nasprotno: dilema o fikcijski oziroma resničnostni naravi njegove literature, ki si jo je zastavilo sodišče, ga je bržkone zabavala, saj je mejo med "resnico zunanjega sveta" in "resnico umetnosti" še bolj zabrisal. Posvetil se je novemu projektu. Že z naslednjim romanom *Sramota* (Shame), ki je izšel leta 1984, je uničujoče razkrinkal korumpirani totalitarni režim generala Zia Ul Haqa v Pakistanu.

Odziv na njegov naslednji roman, *Satanski stihi* (1988), pa je brez dvoma presegel vse meje civilnosti in sprejetih predpostavk za presojo umetniških del: še nikoli v novejši zgodovini ni bila kakšna knjiga izpostavljena tako surovi religiozno-politični kritiki. *Fatva*, smrtna obsodba, s katero je Homeini ponudil tri milijone britanskih funtov za Rushdiejevo glavo, je med fanatičnimi muslimani, ki romana večinoma sploh niso brali, sprožila organizirano kampanjo s podstavljenimi bombami v knjigarnah; v nekaterih azijskih in afriških državah so roman prepovedali; celo v Združenih državah Amerike zaradi strahu velikih založnikov (s finančnimi naložbami v arabskih državah) pred odzivi ni roman v množični žepni izdaji uradno nikoli izšel, kot poročam v svoji knjigi *Pisma iz tujine* (1992); umorili so Rushdiejevega italijanskega prevajalca, načrtovani umor japonskega prevajalca pa je spodletel. In tako naprej.

Tragičnih razsežnosti tega prekoračenega "praga strpnosti" ni mogoče zgrešiti niti od daleč. Azijski muslimani v Veliki Britaniji, ki jim je pisatelj tolikokrat posojal svoj odvetniško prenikavi glas, so namreč Rushdieja po deificiranem ukazu od zgoraj spoznali za religioznega heretika, čeprav Rushdie ni vernik, avtor pa je bil – oster kritik politične dominacije Zahoda nad "tretjim svetom" – v ironičnem obratu usode prisiljen sprejeti ponujeno

varstvo britanske države skupaj z "varnimi stanovanji", telesnimi stražarji in konspirativnim življenjem. V konfliktu, ki ga tukaj kajpada ne moremo podrobno prikazati, se je pokazalo vsaj tole: zahodna civilizacija ni enkratna zaradi pojma "človeških pravic", ampak predvsem zaradi *pojmovnih instrumentov avtokritike in samorefleksije*, s pomočjo katerih je mogoče analizirati, kritizirati in zavračati dejanja *Zahoda samega* (genocid, rasizem, imperializem itn.).

Kljub opozarjanju v najboljši tradiciji Walterja Benjamina, da *ni dokumenta kulture, ki ne bi bil hkrati tudi dokument barbarstva*, se Rushdie vendarle povsem nedvoumno zavzema za kritično prisvojitve evropske razsvetljenske dediščine, ne pa za njeno poenostavljeno in danes še kako modno zavračanje *en bloc*, kot to počnejo mnogi univerzitetni postmodernisti. Prav v tej razsežnosti, ki *more in mora ločiti seme od plev*, se skriva Rushdiejeva visoko artikularna politična zavest, kakršno bi zaman iskali v delih številnih piscev iz postmodernističnega kluba, za katere socialnozgodovinski kontekst sploh ne obstaja, ker naj bi menda edino in izključno vlogo v oblikah umetniške imaginacije igral le jezik, kot opozarja Timothy Brennan v svoji analitični knjigi *Salman Rushdie and the Third World* (1989).

Evropa se v Indiji ponavlja kot farsa

Ne glede na to, kako se bo afera s *Satanskimi stihi* končala, in ne glede na to, ali bo posthomeinijevski iranski režim *fatvo* nemara le preklical, zahodne vlade nanj ne pritiskajo pretirano ostro, saj so strateški sodčki nafte očitno pomembnejši od individualne svobode – pa je mogoče reči, da roman *Otroci polnoči* pomeni izredno umetniško delo. Ni samo dramatično vplival na mlajšo generacijo indijskih pisateljev (Amitav Gosh, M. G. Vassanji); niso ga samo v angleškem kulturnem prostoru razumeli kot stimulativen odmik od prevladujoče realistične tradicije tako v britanskem kot v indoangleškem pisanju. Predvsem gre za to, da je Rushdie zastavil ključno vprašanje o *zmožnostih romana, da se izkaže kot eksistencialno prepričljiva, intelektualno pretanjena in hkrati reflektirana "priča" svojega časa in prostora*.

Rushdiejev pripovedni napor je v tem romanu posvečen ambiciji, da bi se postavil po robu tisti enostranski podobi Indije, kakršno so ustvarili

avtorji prejšnjega vala indijskih umetnikov, ki pišejo v angleščini (na primer znameniti Raja Rao), pa tudi avtorji britanskih romanov, pisanih v duhu številnih stikov z Indijsko podcelino. V to kategorijo na primer sodita popularni Rudyard Kipling ali pa neizogibni E. M. Foster, čigar junak Aziz iz romana *The Passage to India* se ironično pojavi na začetku Rushdiejevega romana. V isti kontekst sodi tudi Paul Scott s svojim romanom *Jewel in the Crown* (1967), ki je vsakdanji govornici imperija posodil znamenito in učinkovito metaforo. Rushdie celo povsem odkrito parafrazira Scottov estetski zastavek, ko tudi sam uvede tematizacijo pripovednega loka v obliki slikarske ikonografije.

V Scottovem romanu indijski princ kraljici podari krono iz draguljev, pri Rushdieju pa gre za sliko mladega sira Walterja Raleigha, ki sedi pri nogah starega mornarja in z iztegnjeno roko vabi k osvajanju novih obzorij. Slika je tako očarala starše junaka iz *Otrok polnoči*, Saleema, da so ga oblekli v skladu z modnim idealom angleškega gentlemana in mu vcepili nevarno naivno imperialno zavest, da lahko postane vse, kar hoče postati.

Tako zahtevna naloga, v skladu s katero mora Rushdie seveda nujno komentirati svojo vpletenost v tradicijo "romana imperija" in jo hkrati od znotraj spreobrniti, zahteva od pisatelja veliko domiseltnost pri opisovanju podcelinske raznoličnosti, s katero se mora "ujemati" tudi kompleksna pripovedna metoda. Rushdie je problem dobro rešil.

Njegov pripovedni prijem so kritiki pogosto primerjali z Garcío Márquezom, pač zaradi očitnih podobnosti z izvirnim postopkom "magičnega realizma" kot posebne zmesi svobodne fantazije in realističnih posnetkov preverljivega zunanjega sveta, zmesi torej, v kateri so poudarjeni tako konkretni zgodovinski namigi kot tudi imaginarni svetovi, ki kakor med osmozo povsem neopazno prehajajo drug v drugega. Na docela tehnični ravni ta primerjava vsekakor ima neko razlagalno vrednost, saj je njene rezultate mogoče opazovati tako rekoč na sleherni strani Rushdiejevega romana. Vendar je treba takoj poudariti, da je Rushdie sam zavrnil svoje navdušene kritike, ki so v romanu videli le fabulativni sijaj, kompozicijsko mojstrstvo in ekstravaganco neverjetnih dogodkov, povsem pa so zanemarili politično ost, ki se ji pisatelj seveda še zdaleč noče odpovedati.

Rushdie se je pri graditvi romana opiral na bogato tradicijo indijskih uličnih pripovedovalcev, ki so znali držati v šahu številno občinstvo ne

le s fascinantno vsebino, ampak tudi s stilistično spretnim prepletanjem različnih zgodb. Rushdie je tako stilsko formacijo skušal uresničiti v pisani besedi. Vendar Rushdie ni zadolžen le enemu samemu modelu pripovedovanja. Povsem odkrito se naslanja tudi na vrhunsko književno tradicijo Evrope in Azije (mitološke zgodbe sanskrske epike, parodični vložki Charlesa Dickensa, enciklopedizem Jonathana Swifta, ironični komentarji Laurencea Sterna, razkošno tkanje *Tisoč in ene noči*, Cervantesov radikalizem, labirintska struktura J. L. Borgesa, jezikovni eksperimenti Joycea in Becketta, paralelne montaže Günterja Grassa itn.).

Če česa Rushdieju ni mogoče oporekati, potem je to njegova močno razvita *zgodovinska zavest*, ki si ne more kaj, da ne bi pomenila neizogibne sestavine v metamorfozah identitete pri multikulturnem emigrantu, čigar življenje je drugačno od življenj ljudi, ujetih v spone lokalne tradicije. Še več: Rushdie ostrino svoje pripovedne britve zlasti razvidno usmerja prav v fundamentalizme vseh vrst. Posebno sistematično izpostavlja morečo ozkost fundamentalizma, poganjajočega iz islamske tradicije, ki ji duhovno pripada tudi sam, čeprav ni prakticirajoč vernik. Portret Imama v *Satanskih stihih* tako pomeni zgleden model sarkastične perspektive, ki pa pisatelju še malo ne brani, da ne bi na primer z isto natančnostjo kritiziral tudi ameriške fundamentalistične obsedenosti s "kreacionistično" (teološko) namesto "darvinistične" (znanstvene) teorije človeškega razvoja.

Rushdie se nikoli ne utruja opozarjati na eklektično kulturno dediščino Indije, kakor se razkriva v številnih rasah, jezikih, religijah in običajih v tej "največji demokraciji na svetu". V pisanju z vidika *konfrontacije med imperijem in bivšimi kolonijami* pa skuša Rushdie ostati pozorno strpen za posebnosti obeh nasprotujočih si in hkrati prežemajočih se kulturnih okvirov: *Evropa se v Indiji ponavlja kot farsa, vendar brez Indije ni mogoče razumeti niti Evrope*. Prav to vztrajanje pri naporni, konec koncev pa bržkone edino plodni drži Rushdieja tudi strukturno ločuje od prevladujočega metafizične podstat v delih zlasti afriških piscev, ki se obračajo samo v lokalno tradicijo, upajoč, da se bojo tako morda le osvobodili imperialne matrice. Dober primer take vrnitve h koreninam je morda znani kenijski pisatelj Ngugi Wa Thiong'o, ki se je v prid domorodskega jezika kikuju odpovedal celo angleščini, v kateri je prej ustvaril nekatere pomembne umetnine.

Rushdiejeva odprtost do angleške tradicije na eni in do indijske hibridnosti na drugi strani pa ni nekakšna preprosta kaprica. Nasprotno: gre za jasnoviden premislek, spričo katerega Rushdie ve, da bi odpoved angleščini in protislovnemu civilizacijskemu kontekstu, ki ga predstavlja, hkrati pomenila tudi odpoved svoji lastni, pa čeprav še tako nasilni (indijski) zgodovini, s tem pa se pred padcem v *past hromeče enostavnega folklorizma in regionalizma* ne bi bilo več mogoče rešiti.

Rushdie čvrsto verjame, da je treba zadevo obrniti in pokazati, kako je "radž" samo zadnja oblika v zaporedju tujega gospostva nad Indijo. Prav učinki zaporedja dominacij so pomembno vplivali na nepretrgano kulturno transformacijo, tako pa pomagali vzpostaviti današnji *čudovito mnogoplastni palimpsest, imenovan Indija*. Ta palimpsest se izroča bralcu Rushdiejevih romanov, v katerih Indijska podcelina – smeli bi reči – doživlja ne le svoj realistično zvesti portret, ampak se v njih sproti ustvarjajo vidiki njene identitete same.

Rushdie se ima namreč za člana neformalnega mednarodnega književnega gibanja, ki kritično izpostavlja protislovja v kulturni hegemoniji centra (London, Pariz) in v dolgotrajni zgodovine zahodnega političnega, ekonomskega in kulturnega kolonializma, o katerem je veliko pisal tudi na ravni neposredne esejistične refleksije.

Rushdie se je v članku *Imperij odpisuje strastno* (Empire Writes Back with Vengeance), natisnjenem v vodilnem britanskem dnevniku *Times* (3. julija 1983), brez lažnih iluzij lotil debate o književnosti, ki nastaja pod peresi prebivalcev nekdanjih kolonij, z bivšim centrom, zapletenim v kompleksno mrežo kulturnih vplivov, idejnih posredovanj in povratnih socialnih zvez. Naslov članka je "gibanju" celo podaril popularni in medijsko pogosto uporabljeni slogan. Ne po naključju. Rushdie namreč razpravlja o Indiji kot o hibridni in eklektični kulturi, hkrati pa opisuje močan vpliv prišlekov na tradicionalne navade britanskega prebivalstva, se pravi, da opozarja na prišleke, ki niso več le pasiven predmet žalitev, ampak dejavno sodelujejo pri preoblikovanju sodobne britanske zavesti, kot opozarja Andrzej Gasiorek v svoji obsežni študiji *Postwar British Fiction* (1995).

Indija kot prizma, skozi katero se lomi spekter odnosov med svetovnim Zahodom in Vzhodom, torej povsem nedvoumno leži v samem jedru Rushdiejevega pisateljskega zanimanja, ki ga določa razcepljena in podvojena

zvestoba. Metaforično ta razcep lojalnosti povzema Rushdiejev odnos do urbanega okolja, v katerem je zrasel. Bombay, avtorjevo rojstno mesto, s svojo pljuskajočo množico tradicij od parsijev, Judov, francoskih in portugalskih katolikov, anglikancev, hindujcev pa vse do muslimanov, se v Rushdiejevi estetski imaginaciji vzpostavlja kot steber mostu, katerega drugi lok sega do korenin islamskega načina življenja, se pravi, do tradicije, ki ji avtor pripada. Rushdie, potujoč po tem krhkem mostu od enega brega k drugemu, se na nobenem ne zasidra, tako pa najbolje razkriva dileme svoje ustvarjalne gnanosti.

Fantastična zgodovina, zgodovina fantastike

Roman *Otroci polnoči* v svoja razkošna nedrja zajema več kot pol stoletja socialne, politične in kulturne zgodovine Indije, katere "znamenja ob poti" vključujejo pokol na velikem obzidanem prostoru, imenovanem Jallianwallah Bagh, v Amritsarju leta 1919, ko je britanski general Dyer ukazal streljati v neoboroženo množico; razdelitev Indijske podceline leta 1947; Nehrujevo prvo petletko v 1956; državni udar Ayuba Khana v Pakistanu 1958; kitajsko-indijsko vojno leta 1962, indijsko-pakistansko vojno leta 1965, pakistansko državljansko vojno in nastanek Bangladeša leta 1971; ne izogne pa se niti uvedbi izrednega stanja v letih 1975-1977, ko je premierka Indira Gandhi, obtožena za lažiranje volitev, razglasila "izredno stanje", v okviru katerega ji potem seveda ni bilo težko obračunati s politično opozicijo.

Otroci polnoči je dosledno izpisan v prvi osebi ednine, s tem pa mu uspe v celoto organizirati na videz neskončen spominski arzenal junaka, čigar življenje se prekriva z usodo osamosvojene Indije. Pri tem ne gre le za Saleemov angamžma v javnih zadevah, ampak za samostilizacijo, v kateri on sam nastopa kot *metaforično utelešenje nove nacije*. Saleem hiti pisati spomine, preden se pod težo zbegane eksistence dobesečno razkroji v fragmente, pri tem pa si obupano želi, da bi v svoja fantastična izkustva s pisanjem vbrizgal nekaj reda, koherence in smisla, čeprav pred to nalogo vedno znova pada vznak.

Saleemovi (ne)uspešni napor, da bi s pisanjem ubežal absurdu, bi

bili bržkone povsem komični in tako manj zavezujoči, če ne bi njegova "komentirana memoaristika" imela najpoprej neke zelo specifične publike. Padma, nepismena vaščanka, ki živi s Saleemom, je namreč tudi njegova prva poslušalka, vendar se njena funkcija ne izčrpa v preprostem skrbništvu za junakovo eksistenco. Nasprotno: v pripovedni arhitekturi romana drži še kako *privilegiran položaj*. V skladu z zgodbenimi izročili vaškega življenja in spontane praktičnosti se Padma namreč osredotoča na linearno pripoved, s tem pa Saleema vsaj delno zasidra v realnost, da ga ne bi docela odnesel polet njegove osupljivo nebrzdane imaginacije. Taka napetost seveda ponuja možnosti za niz dvojnih odskokov, paradoksov, ironij in paralelizmov, kakršne bi bilo nemara mogoče videti v dvojicah, kot so pretanjeni intelekt vs. nepismeni "zdravi razum"; moč duha in impotentno telo vs. skromni duh in erotična silovitost; zasebnost družine vs. javnost političnega delovanja.

Roman skuša dati odgovor na izziv "večglave pošasti" in tradicionalne indijske bolezni po "popolnem zaobseganju resničnosti". Avtor za te poteze indijskega karakterja, o katerih je obsežno pisal Raja Rao, sploh ni nedovzet, vendar ga rešuje ironija, s katero mu uspe pokazati, kako *sleherna popolnost vedno temelji na praznini*, na luknji, ki jo zastopa ponavljajoča se metafora preluknjanega (perforiranega) papirja kot "otipljivega" znaka za krhkost osebne in nacionalne, zgodovinske in pripovedne identitete.

Avtor skuša speti nepovezane elemente in poiskati smiselne korespondence med dogodki, hkrati pa spodkopati mimetične predpostavke uveljavljenih pripovednih modelov, saj Saleemovo življenje včasih dobi značaj *melodramskega kiča*, ki ga dan za dnem bruhajo na plano bombayski filmski studiji. Ta strukturna razsežnost romana nas navaja k misli, da resničnosti same nikoli ni mogoče razumeti samoumevno, še posebno ne takrat, kadar se ponuja v obliki "zgodovinskih dejstev", za katera se hitro lahko izkaže, da so popačena ali izmišljena, s tem pa morda le del subjektivne pripovedi.

V romanu je avtobiografsko, zgodovinsko in imaginacijsko gradivo obravnavano enako, tj. med njimi ni vrednostne razlike. Še več: "zgodovinska dejstva" pa so načrtno izpostavljena popačeni optiki. Umor Gandhija je na primer napačno datiran, za to se pisec sicer opraviči, v isti sapi pa zatrdi, da bo Gandhi v njegovem romanu vedno umiral na napačen dan (da bi tako za potrebe pripovedi pokvaril filmsko predstavo). Čeprav je avtor skupaj z junakom "priklenjen na zgodovino", pa mu vendar ne moremo

povsem zaupati, saj nam ponuja napačne podatke o številu ubitih v pokolu v Amritsarju leta 1919, napačno imenuje Alija za nečaka preroka Mohameda, v resnici pa je bil njegov zet ... itn. Saleem se teh napak včasih zaveda, včasih pa tudi ne. Vodi ga namreč predvsem nejasna, a še kako doživeta zavest, da *roman ni nič drugega kot slogovna metoda, s katero "predelamo" brbotanje svojih spominov in tok zgodovine tako, da se prilega našim sedanjim potrebam*. Od agonije "zgodovinskih dejstev" do temeljite satire, ki odpira oči, pa je le še droben korak.

Tak kritičen posmeh Rushdie zlasti uničuječe mobilizira pri opisih medijske vojne med spopadi Indije in Pakistana leta 1965, kjer pokaže na grandomansko pretiravanje medijskih trobent, pri tem pa grenko spoznava, da "prave" resnice morda nikoli ne bo mogoče odkriti. Prav v tem kontekstu, ki ima nemara univerzalne poteze družb v krčevitih vrtincih "prehoda" iz ene zgodovinske oblike v drugo, si Rushdie pravzaprav postavlja vprašanje, ki si ga, *mutatis mutandis*, po koncu navdušenja nad "žametnimi revolucijami" leta 1989 postavlja tudi intelektualna vzhodna in srednja Evropa: *Ali je moralno sprejemljivo gledati proč ali pa je nemara le treba zreti Meduzi preobrazb v oči?* V tem nevralgičnem vozlu politike, ki podpira estetizacijo umetnosti in potrebe po avtonomiji, dokler je ta varno razumljena kot oblika socialne pasivnosti, se Rushdie vendarle sooči z zgodovinsko vednostjo in etično odgovornostjo.

Rushdie namreč razvije kritiko "znotrajtekstualnosti", ko pravi, da tisti, ki zavračajo zgodovino, o njej ne morejo misliti kot o stvarnosti. Zato tudi ne more privoliti v trditev, da je "vse zgolj tekst" in da je mogoče za nazaj ustvarjati dogodke. V luči tovrstne kritike celo svoje delo podvrže analizi, saj se mu zdi, da ga je zanašalo v to smer, v kateri bi nenadoma držal svečo zasmehovani demagogiji političnih brbljavcev. V alternativni med spominom in bolečino na eni in pozabo in ugodjem na drugi strani se potemtakem Rushdie – kot sleherni pisatelj epskega kalibra – odloča za *spomin in bolečino*, ki mu zadoščata, da razkrije vse svoje ustvarjalne potenciale.

Še več: težko bi se bilo znebiti občutka, da Rushdie sugerira, kako je celo Indija kot taka, v teritorialnem smislu, le nekakšen umetni konstrukt, prav zato pa tako zlahka dobi podobo kolektivnih fikcij in spodletelih sadov podivjane imaginacije. S tega vidika torej ni nenavadno, če proces pisateljske *reinvencije resničnosti* zmore oblikovati kar zgodovino nasploh, tako pa

ponuja pisatelju oziroma njegovemu junaku pravzaprav tisto vizijo, v skladu s katero je mogoče ne le enostavno povedati zgodbo, ampak tudi *reformulirati zgod(b)ovino*. Kot pravi umetnik pa Rushdie seveda ne odpravlja ločnice med fantazijo in zgodovino: le pripoveduje, kako se ta meja nenehno premika v opisovanju travmatičnega zgodovinskega obdobja Indije, ki pomeni "novi mit, tako kot sta to bog in denar". Nič manj pomembna ni avtorjeva pogosta satira socialnih norm ali pa užitek v izumljanju besednih iger, ki se kopičijo v divjem ritmu simultanosti in kronologije, spričo katerega bogato ornamentirana romaneskna tekstura sicer lahko postane težko pregledna, nikoli pa ni nesmiselna.

Metafikcijska zavest

Otroci polnoči na prvi pogled utelešajo rodbinsko kroniko dobro stoječega muslimanskega okolja, v katerem bralec najbolj pozorno spremlja Saleema, vodilno osebnost tako imenovanih "polnočnih otrok", ki so dobili svoje ime pač zato, ker so se rodili na isto noč (le eno uro pozneje), kot se je rodila neodvisna Indija. To naključje ima svoj ključ: otrokom podeli magične sposobnosti in zgodovinski potencial, saj je njihova individualna in kolektivna biografija tesno sprijeta z usodo celotne Indije.

Kot otroci svojega časa "polnočnjaki" simbolizirajo vrtinec različnih ljudstev, ki jih ne združuje toliko skupna tradicija, ampak jih povezuje predvsem politični, če že ne metafizični odpor do "radža", spričo katerega pričakujejo preveč, in to prehitro.

A tudi takrat, ko Saleem na videz dejavno sodeluje v političnih vrtincih, večkrat postane le trpna žrtev okoliščin: zgodovinska bibavica ga naplavi v jezikovne nemire Bombaya; izgubi skoraj vso družino, za nekaj časa pa v eni izmed mnogih indijsko-pakistanskih vojn tudi spomin; obdarjen s čudežnim nosom deluje med pakistansko državljansko vojno kot vodja stezoslednih psov skozi atavistični sanjski gozd; zaide med komunistične čarovnike v New Delhiju, kjer se sooči s programom množične sterilizacije, zasnovane v okoliščinah "izrednih razmer", ki so odločilen udarec upajočim začetkom nove nacije. Totalitarna kontrola, opisana v romanu, pomeni odmev političnega programa, s katerim je indijska vlada dejansko skušala omejiti

družinske potomce le na dva otroka; se pravi, da je šlo za realno krut način, kako deaktivirati demografsko bombo.

Potem, ko se izogne preganjanju svojega večnega rivala, Šive, in uide kaznovanju "Vdove", ki ni nič drugega kot fiksijska reprezentacija Indire Gandhi, Saleem postane – v hiši svojih dobrotnikov in tovarni konzervirane hrane – "*mojstrski konzervator*" ne le zelenjave, ampak predvsem *osebne in nacionalne zgodovine*. Junakovo posmehovanje stricu Hanifu Azizu, ki vztrajno – čeprav brez upa na končno filmsko realizacijo – piše politično motivirani scenarij o omenjeni tovarni, s katero upravljajo ženske, nam v tem kontekstu zelo nazorno razkriva *prednost umetniške imaginacije pred politično-socialno mobilizacijo*.

Stricu, edinemu realističnemu pisatelju v Bombayu, je namreč postavljen nasproti zaslepljujoči blišč "Bolywooda" (bombayskega Hollywooda), stričeva proletarska gorečnost, ki se zmore izražati le v ideoloških formulah, pa dobiva svoje nasprotje v neskončnih možnostih metafikcije (trideset poglavij romana, trideset kozarcev vložene zelenjave). Kar spodbija enostavni paralelizem, je ravno ironična in komična spodvitost pisateljskega procesa, se pravi, natančno tista prednost, ki požene Saleema daleč čez stričeva omejena miselna in estetska obzorja, s katerim Rushdie kot pisatelj sicer deli mnogo političnih prepričanj. *Ideologija vselej pogreša prav moment humorja*, ki se izoblikuje lahko le v umetniški stvaritvi do mere, do katere "človek misli, bog pa se smeje", kot trdi Milan Kundera.

S tega vidika je potemtakem mogoče reči, da Saleem uteleša metaforo za kaotični postkolonialni razvoj Indije. Te metafore pa ni mogoče ustrezno razumeti, če ne upoštevamo tudi dejstva, da junak stoji in pade v paradoksalni navezanosti na svojega *Doppelgängerja*, Šivo, ki skupaj s Saleemom predstavlja tradicionalno indijsko *opozicijo prokreativne vitalnosti in uničevalne vdanosti v usodo*.

Prepletanje človeških in zgodovinskih silnic je v romanu uresničeno tako, da se fiksijski in realni svet prekrivata: sleherni pomembni dogodek ni le intimno povezan s Saleemom in njegovo rodbino, ampak je nanje celo izrecno osredotočen ali pa ga Saleem nekako motivira. Tako ne bi bilo napačno reči, da roman sugerira, kako je Indija pravzaprav dobila neodvisnost avgusta 1947 le zato, ker je bil takrat pač rojen Saleem. Za jezikovne nemire v Bombayu se zdi, da jih je "v resnici" sprožil junak.

Indijsko-pakistanska vojna je pojasnjena tako, kakor da je bil njen namen predvsem uničenje junakove družine. Tu gre za otroško vizijo naivnosti, po kateri otrok misli, da se vse dogaja zaradi njega, hkrati pa se nam slikovito razkriva tudi zmožnost pisateljske manipulacije in nadzora nad dogajalnim gradivom. Poigravanje s klišeji in manierizmi realističnega pisanja (detektivsko zbiranje dokazov, opisi podrobnosti, iskanje objektivne resnice) še dodatno zbuja iluzijo, da gre za *nevtralno poročilo o stanju*, ki pa se vedno znova sprevrača v proces, poln estetskega užitka nad pripovedovanjem, zaradi katerega šele vse je, kot je.

V tem kontekstu Rushdie seveda ne zamudi nobene priložnosti, da ne bi bralcu razkril, kako se pisec jasno zaveda implikacij svojega ustvarjalnega procesa, v katerem vznemirljivi recept o *protislovju med seksualno nemočjo in pisateljsko vsemočjo* le še dodatno začini sočnost romana. "Potujitveni efekt", junak romana je namreč že tudi njegov pisec, je nemara najboljši, ne pa edini signal postmodernistične romaneskne narave. Drugi in drugačni signali, ki kažejo, kako globoko je Rushdie potopljen v književno tradicijo, se kar kopičijo: junakov veliki nos nas ne samo po ovinkih aluzij, ampak tudi čisto neposredno usmerja na Cyranoja de Bergeraca, Lewis Carrol, duhoviti oče *Alice v čudežni deželi*, pa je zanesljivo vplival na nekatere obrobne figure romana, ki lahko po želji spreminjajo svojo velikost in hodijo skozi ogledala. Junak pisec včasih celo povsem neposredno prevzame vlogo kritika, ki z mešanico parodije in heroizma vodi bralca skozi lastno literarno stvaritev, dajajoč napotke prihodnjim razlagalcem, pri tem pa roman "prepozna" kot temeljno knjigo v marksistični, hindujski in muslimanski tradiciji: namreč kot *Grundrisse*, *Purana* in *Hadith*.

Metafora preluknjane (perforiranega) papirja se zdi v tem spletu namigov še posebno estetsko zapeljiva: dobro namreč ironizira kulturo, katere temeljno gonilo je ravno *dialektika odkrivanja in razkrivanja*, kakršno na primer omogoča muslimansko ogrinjalo, ki utahuje in hkrati izdaja lepoto ženskega telesa: voajerizem se tu prehiteva, tekmuje in spopada z ekshibicionizmom, v katerem pisatelj razkriva več, kot govorijo dobesedno razumljeni stavki.

Roman, ki izvorno spaja moderno družinsko sago in pikareskno tradicijo Cervantesa, etično profiliranost *Bildungsromana* in findsiećlovsko mentaliteto, magijo pravljič in poročevalski realizem, pa je navzlic kaotičnemu

brbotanju najbrž predvsem ena sama velika hvalnica vitalni energiji upanja, ki se zmore obnavljati kljub velikanski teži zla: je hvalnica tisti ustvarjalni sili spomina in imaginacije, zaradi katere bo v *Otrocih polnoči* lahko sleherni potrpežljivi bralec poiskal svoje intimno zavetje, bržkone pa tudi navdih in oporo za svoje vzpone in padce srca, ki jim zgodovinski tok sicer daje okvir, ne more pa si jih v celoti in povsem podrediti.

Otroci polnoči je namreč knjiga, kakršne so izredno nenavadne v sodobnem svetu, pregnetenem po volji in postavi množičnih občil in oslabljene pozornosti, knjiga, ki kakor filigransko zapletena arhitektura indijskih mogulskih palač z vrtovi in vodnjaki, skritimi sobanami in senčnimi dvorišči, ponuja redko možnost, da z vsakim novim branjem tavamo po njenih neskončnih hodnikih, upajoče iščoč sorodne duše, kakršne zagotovo prebivajo v enem izmed mnogih hodnikov tega naporno lepega romana.