

## INTERTEKSTNI ELEMENTI U HRVATSKOM PRIJEVODU ROMANA *DJECA PONOĆI*

Biljana Zrnić

### **Sažetak**

*Ovaj se rad bavi ispitivanjem intertekstnog sloja i specifičnosti indijskog kulturnog i književnog koda kojim je prožet Rushdiejev postkolonijalni izričaj kroz prizmu prijenosa i prenosivosti tog koda na jezik prijevoda. Jezgreni dio rada čine aluzije na epsko-purāṇsku građu s ciljem razmatranja kako se ključne sastavnice intertekstnih igri koje susrećemo u Djeci ponoći odražavaju u hrvatskoj inačici teksta. U radu su detaljnije ispitani osvrti na 1) junake i zgode iz epske predaje, 2) indijska božanstva i nadnaravna bića te 3) odmak od tradicije ostvaren procesom demitologizacije. Pozivanje na indijsku predaju promatra se iz šireg spektra u korespondenciji s tematskom i strukturalnom razinom teksta. Cilj je rada ukazati na posljedice nepravilna prenošenja intertekstnih elemenata preuzetih iz indijske usmene predaje u odnosu na autorova načela i širi kontekst teksta. Pristup ovome vidu Rushdiejeva hibridnog pisma ispituje i ključne pripovjedne tehnike kojima se autor u romanu služi.*

### **1. Uvod**

Dolazak Engleza na indijsko tlo u 18. stoljeću, nakon tristogodišnje vladavine mogulskih osvajača, imao je pozitivan učinak na području indijske književnosti. Njezino bogatstvo i vrijednost, zahvaljujući prijevodima indijskih tekstova na engleski jezik, napokon postaju otkriveni Zapadu i ubrzo prepoznati kao visokovrijedna književna djela. Međutim, hrvatska je recepcija ostala prilično udaljena od tog otkrića. Prijevodi indijskih tekstova koji su od tada nastali na hrvatskom jeziku ograničeni su na veoma mali broj i gotovo isključivo vezani uz staru indijsku književnost izvorno sastavljenu na vedskom i klasičnom sanskrtu, čiji je glavni izražajni oblik bio stih. Vrlo su slabo ili gotovo nikako zastupljeni vrhunski primjeri klasika stare hindske književnosti spjevani na brađskom i avadhskom, najznačajnijim književnim idiomima sjeverne Indije 15. i 16. stoljeća. Proza, koja

se u indijskim kulturnim miljeima počela razvijati tek pod jačim utjecajem Zapada, nastaje u vrijeme novih društvenih i političkih obrazaca. Jedna je od ključnih promjena toga doba bila jezična smjena u upravi i višem obrazovanju, ali ne i u književnoj proizvodnji. Pod britanskom krunom, u 19. i početkom 20. stoljeća, roman kao novopečeni žanr cvjetao je na novoindoarijskim jezicima, napose hindskom, bengalskom i marathskom. No hrvatska je čitalačka publika slabo čula glas autora koji se svrstavaju u ove okvire. Prijevodi na hrvatski jezik indijske književnosti toga razdoblja svode se na vrlo mali broj kraćih priča ili su pak nastali iz druge ruke, tj. na osnovi engleskih prijevoda.<sup>1</sup>

Daleka i mistična Indija u svojem proznom obliku hrvatskoj se kulturi približila u nešto većoj mjeri s pomoću postkolonijalnih autora, ali ovoga puta u strogo subjektivnom obliku te izravno preko engleskog jezika, koji su ti pisci i izabrali kao glavno sredstvo izražavanja. Postkolonijalni autori indijskog podrijetla naišli su na plodno tlo diljem svijeta, pa tako i u hrvatskoj kulturi. Prijevodi na hrvatski jezik njihovih Bookerom okrunjenih dijela ne zaostaju za prijevodima na ostale europske jezike. Jedan od ključnih faktora međunarodnog uspjeha indijskog romana na engleskome jeziku jest kroskulturalna hibridnost, najdominantnije obilježje ove književne grane. Rushdiejev roman *Djeca ponoći* (1981.) nedvojbeno je jedan od najilustrativnijih primjera hibridnog postkolonijalnog izričaja.

Pojam hibridnosti, kakvim ga definira Homi Bhabha, pokriva tematsku, stilističku i lingvističku razinu teksta. Bhabha (1994: 35) opisuje postkolonijalnog pisca kao uhvaćenog u međuprostornu perspektivu: između potrebe „for a model, a tradition, [...] a stable system of reference, and [...] new cultural demands, meanings, strategies“. Takva vizija nastanjuje prostor između dva binarna pola i, putem hibridizacije, rezultira nadilaženjem binarnih opreka. Međuprostornost stoga ima brojne zahtjeve koji nisu isključivo tematske naravi. Ona se odražava u neprestanoj mijeni reprezentativnih narativnih slika i izričaja te kroz podjelu ili dupliciranje postkolonijalnog subjekta (1994: 35-37). Opis migrantskog autora i njegovih težnji kakve predlaže Homi Bhabha napose je primjenjiv na Rushdiejevo stvaralaštvo, koje obiluje istraživanjem načina na koje jedna tradicija može produktivno transformirati drugu i ukazati na nove hibridne odnose među njima.

---

<sup>1</sup> Dobar primjer nudi Rabīndranāth Tagore, istaknuti nobelovac bengalske književnosti, koji se rado sam prevodio na engleski. Prijevodi Tagoreova stvaralaštva na hrvatski jezik potječu isključivo iz engleskih izvora.

Pisac *Djece ponoći* na književnu scenu stupa s hibridnim jezičnim oblikom – *hinglishem*. Inovacije na lingvističkoj razini temelje se na miješanju jezičnih kodova unutar kojega se mogu razabrati dvije varijante (indijska i engleska varijanta). Narativne tehnike, stilski postupci, jezične igre i samo preispitivanje žanra odlikuje sinkretizam kultura koji neiscrpno svjedoči o podjednakoj pripadnosti ovoga romana istočnoj i zapadnoj kulturnoj i književnoj baštini.<sup>2</sup> Međutim, kao što navodi Biljana Romić u svojem kratkom osvrtu na indijsku englesku književnost, nadovezujući se na neke od najznačajnijih kritičara toga stvaralaštva, glavni nedostatak književne kritike jest činjenica da se indoanglijsko pismo „uglavnom iščitava iz perspektive anglističkih studija” (Romić 2006: 312). Ovakav neravnopravan odnos prema ovoj vrsti književnosti može se odnositi i na traduktološki vid teksta. Na primjeru intertekstnih elemenata i terminologije u Rushdiejevu romanu *Djeca ponoći*, koji se odnose na indijsku predaju, pokazat ću kako zanemarivanje jedne tradicije može narušiti cjelokupnu strukturu romana i koliko indijska baština, unatoč sve brojnijim prijevodima indoanglijskog pisma na hrvatski jezik, i dalje ostaje strana hrvatskoj kulturi.

## 2. Odnos teksta i usmene predaje

U tekstu „Je li indijski roman shvaćen” Viney Kirpal ističe važnost procjenjivanja indoanglijskog romana dvostrukim tipom mjerila (eurocentričan i neosanskrtski pristup), koja su svojstvena ovom obliku proze, te zaključuje da „ispravno shvaćanje i procjenjivanje indijskoga romana postaje mogućim tek kad se oralni pripovjedni elementi koji su duboko usađeni u njegovu strukturu metodički izvuku u prvi plan” (Kirpal 2006: 314). Većinom, indoanglijski pisac dobro je upoznat s tehnikama i konvencijama zapadnoga romana, ali ne želi izraditi njegovu kopiju već osobitost postiže upravo uplitanjem matične tradicije i kulturnoga miljea iz kojega potječe i koji svojim pisanjem nastoji rekonstruirati. Roman *Djeca ponoći* iskazuje utjecaj slojevitih književnih i kulturnih tradicija, unutar kojih se daju ponajprije iščitati sanskrtska epska i indijska pučka predaja, koje se isprepliću s pričama iz *Tisuću i jedne noći*, europskim klasicima poput *Hamleta*, pričama braće Grimm, suvremenim medijima, novinskim člancima, bolivudskom kinematografijom i

<sup>2</sup> Stoga se i sama klasifikacija ove književne grane iskazuje problematičnom. Analizom postkolonijalne teorije ustanovljeno je da indijska književnost na engleskome jeziku ujedno tvori zasebnu književnu granu i ubraja se u odvjetak engleske književnosti. Tomu valja nadodati da se u indološkim studijima ovo stvaralaštvo poučava i kao suvremeni odvjetak novoindoirijskih književnosti.

brojnim drugim domaćim i stranim izvorima. Dok će kritičari smještati ovakav oblik pisanja na razmeđe postmodernizma i postkolonijalizma, Rushdie ga jednostavno svodi na usmenu pripovjedačku tradiciju, koju predstavlja kao metonimijsku inačicu zapadnjačkih klasifikacija:<sup>3</sup>

One of the strange things about the oral narrative [...] is that you find there a form which is thousands of years old, and yet which has all the methods of the post-modernist novel, [...] it is absolutely acceptable that the narrator will every so often enter his own story and chat about it – that he'll comment on the tale, digress because the tale reminds him of something, and then come back to the point. All these things, which are absolutely second nature in an oral tale, become bizarre modern inventions when you write them down. It seems to be that when you look at the old narrative and use it, as I tried to do, as the basis of a novel, you become a post-modernist writer by being a very traditional one. (Reder 2000: 59)

Rushdiejeve pripovjedne tehnike koje proizlaze iz usmenih temelja nisu međutim tako jednostavne kakvima se iz ovoga konteksta mogu činiti. Iz indološkog gledišta, one se temelje na specifičnom odnosu koji pisac uspostavlja prema indijskoj predaji. U interakciji s postmodernističkom estetikom takav odnos rezultira problematičnom naracijom kojoj je krajnji cilj ilustracija heterogene i polimorfne indijske scene. Usmjerenost na recepciju koja pripada istoj domaćoj kulturnoj sferi zahtijeva čitateljevu sposobnost prodiranja u raznoliku intertekstnu igru, eksplicitne i implicitne aluzije i, u Rushdiejevu slučaju, čak razumijevanje odmaka od tradicije. Vješto baratanje dvostrukim kulturnim nasljeđem autoru omogućuje proširenje mogućnosti iskaza te sukladno s time i polje kritiziranja obiju tradicija. U studiji *Colonial and Postcolonial Literature* Boehmer razmatra dvostruku narav postkolonijalnog pisma i objedinjuje ju terminom „double bind – the cleaving to and from Europe”. Njime ukazuje na dva oprečna procesa s pomoću kojih kozmopolitski pisac preuzima jezik centra i premješta ga u diskurs prilagođen koloniziranom prostoru. Kod indoanglijskih autora ti procesi obuhvaćaju adoptiranje i rekonstruiranje engleskog jezika (*cleaving to*) kao i odbijanje njegove

<sup>3</sup> Brojni kritičari smatraju da je s Rushdiejevom *Djecom ponoći* indijski roman na engleskom jeziku ušao u novu fazu, fazu postmodernističkog romana. U tom je pogledu zapravo važna dvostruka uloga, publike i pisaca, koji su, 80-ih godina, zajednički mogli pridonijeti takvoj novini. Razdoblje od stjecanja indijske neovisnosti do 80-ih godina u postkolonijalnoj indijskoj književnosti na engleskom jeziku nije doprinijelo značajnijim novinama. Jedan je od ključnih razloga bila nespremnost čitatelja na pismo ove vrste, obilježeno ironičnim tonom prema svojem hibridnom nasljeđu. U 80-ima, susrećemo novu generaciju čitatelja koja nije imala potrebe preispitivati ili dokazivati svoj indijski identitet, kao i pisaca željnih zauzeti mjesto na međunarodnoj književnoj razini (Desai 1995: viii).

dominantnosti (*cleaving from*) (Boehmer 1995: 105-106). U romanu ta dva procesa možemo podjednako uočiti na razini forme, kao i sadržaja. Priča o dvojici dječaka, rođenih točno u ponoć, u trenutku kada Indija stječe neovisnost, i namjerno zamijenjenih, može se čitati kao metafora samog pisanja koje se napaja dvostrukim jezičnim i kulturnim zahtjevima, koji se isprepliću i smjenjuju tijekom cijelog romana. Preuzimajući engleski jezik i konstruktivna sredstva zapadnog romana, ali vraćajući se možda i više domaćoj usmenoj predaji, uz učestalu prisutnost hibridnih jezičnih oblika, Rushdie jasno ukazuje na činjenicu da su mu obje tradicije podjednako važne.

Hrvatski prijevod romana, objavljen 2000. godine u izdanju Izvora i u prijevodu Lije Paić, ukazuje na potpuno zanemarivanje indijske tradicije. Posljedice toga u slučaju *Djece ponoći* dodatno su kobne jer je riječ o autoru izričito sklonom jezičnom poigravanju, izvrtanju činjenica i čak namjernom griješenju.<sup>4</sup> Krivo prenošenje pri prevođenju stoga uvodi pogreške tamo gdje autor to sam nije želio i narušava piščev stil kao i cjelokupnu strukturu romana. Nepravilan odnos prijevoda prema izvorniku u hrvatskoj se verziji romana očituje na leksičkoj, stilskoj i semantičkoj razini teksta te zahvaća u pitanja intertekstnosti, miješanja jezičnih kodova i poigravanja riječima. Svaki od ovih aspekata izrazito je plodan za analizu, napose motren iz traduktološkog kuta te stoga tvori niz zasebnih tema. U ovome ću se radu usredotočiti na intertekstne aluzije i terminologiju vezanu uz indijsku usmenu predaju i ispitati načine na koje se one odražavaju u hrvatskom prijevodu teksta.

### 3. Aluzije na epsko-purāṇsku građu

#### 3.1 Junaci i zgode iz epske predaje

U kritičkim se osvrtima ovaj Rushdiejev roman opisuje ponajprije kao moderan ep. Naznake su takva karakteriziranja u samome tekstu brojne. Epizodičnost, digresivnost, ciklički strukturirano pripovjedno tkivo, neograničen broj likova koji neprestano izviru kao povezani dijelovi jedne „obitelji” samo su neka od jasno

<sup>4</sup> Hotimične jezične pogreške unutar okvira engleskog jezika često se tumače kao odraz piščeve antikolonijalne strategije, no njihova se uloga može protumačiti iz različitih perspektiva koje zahtijevaju zasebnu studiju i stoga nisu predmet ovoga rada.

zamjetljivih epskih obilježja romana.<sup>5</sup> No jedna je od sastavnica epskog učinka i pretvaranje likova u simbole i arhetipove, koji omogućuju Rushdieju da njihove priče paralelno ispriča na nekoliko razina – stvarnoj i imaginarnoj, metaforičkoj i simboličkoj. Druga je važna epska poveznica intertekstnost u kojoj se nadalje mogu iščitati dvije vrste odnosa prema mitološkoj građi: povratak usmenoj predaji i ironičan pristup njezinim aspektima. Unutar tih okvira, junaci, epizode i božanska bića preuzeti iz indijske usmene predaje igraju glavnu ulogu. Prevoditeljica romana svega nekoliko termina ovoga tipa primjereno prenosi na hrvatski jezik, dok su znatno češća nepravilna povodjenja za engleskim oblicima, koja štete širem aspektu teksta. Ona se jasno očituju u sljedeća dva tematski povezana primjera:

Primjer 1. Saleem and Shiva, Shiva and Saleem, nose and knees and knees and nose... to Shiva, the hour had given the gifts of war (of Rama, who could draw the undrawable bow; of Arjuna and Bhima; the ancient prowess of Kurus and Pandavas united, unstoppable, in him!)... and to me, the greatest talent of all – the ability to look into the hearts and minds of men. (Rushdie 1981/2008: 277)

U primjeru su oprečne karakteristike Saleema i Shive pojačano dočarane poistovjećivanjem Shivine snage s nadnaravnom snagom junaka *Rāmāyaṇe* (Rāma) i *Mahābhārate* (Arjuna i Bhīma), najopsežnijim epovima indijske književnosti. Dalje u romanu pisac aludira na ključan događaj iz *Mahābhārate*, bitku na Kurukṣetri:

Primjer 2. „Yes, baba, they say in Kurukshetra an old Sikh woman woke up in her hut and saw the old-time war of the Kurus and Pandavas happening right outside! It was in the papers and all, she pointed to the place where she saw the chariots of Arjun and Kama, and there were truly wheel-marks in the mud!” (Rushdie 1981/2008: 340)<sup>6</sup>

U hrvatskom prijevodu romana ova su dva izvatka teksta prevedena na sljedeći način:

Primjer 1. Saleem i Shiva, Shiva i Saleem, nos i koljena i koljena i nos... Shivi je sat dao ratne talente (Rame, koji je mogao napeti luk koji se ne može napeti, Arjuna i *Bhima*, drevno udruženo junaštvo *Kurusa i Pandavasa*, u njemu

<sup>5</sup> Uz navedeno Rushdie se koristi i formulaičnim ponavljanjima, koja su po teoriji Milmana Parryja i Alberta Batesa Lorda karakteristična obilježja pučke usmene predaje. Više o tom pitanju v. Taverson (2007: 44-46).

<sup>6</sup> Ranija izdanja teksta u navedenom primjeru sadrže varijantu „Arjun and Karna” (Rushdie 1982: 245), te se čini da je u kasnijim izdanjima tiskarskom greškom došlo do zamjene mitskih likova („Arjun and Kama”).

nezaustavljivo!)... a meni, najveći od svih talenata – sposobnost zavirivanja u srca i misli ljudi. (Rushdie 2000: 228, moj kurziv)

Primjer 2. „Da, baba, kažu da se u *Kurukshetra* jedna stara Sikinja probudila u svojoj kolibi i vidjela kako se vani upravo odvija stari rat *Kurusa i Pandava*! Bilo je u novinama i sve to, pokazala je mjesto na kojem je vidjela bojna kola Arjune i *Karna* i stvarno su bili tragovi kotača u blatu!” (Rushdie 2000: 279, moj kurziv)

U samome tekstu oba primjera iz naratološke perspektive uspostavljaju temeljne odrednice sadržajne i formalne strukture romana. Dok je u prvom primjeru hiperbolom jasno izražena opreka između glavnog junaka i njegova alter ega, na potonjem se primjeru vidi, prvo, kako sadašnjost i prošlost oblikuju magijski realizam, temeljnu formalnu tehniku ovoga romana i, drugo, komplementarna funkcija ovakvih narativa u postmodernističke Rushdiejeve svrhe.<sup>7</sup> Junaci i nezaboravna zgoda iz *Mahābhārata* pritom su ključni.

Jezgru ovoga epa čine događaji vezani uz neprijateljstvo dviju suparničkih grana kraljevske loze u plemenu Bhārata, Pāṇḍava i Kaurava. Riječ je o patronimicima koji se u starim indijskim tekstovima često javljaju. Pāṇḍave su sinovi Pāṇḍua, a Kaurave sinovi Dhṛtarāṣṭre, koji je rođen slijep pa je vladavinu kraljevstvom morao prepustiti svojem polubratu Pāṇḍuu. Pāṇḍuovih sinova bilo je pet, od kojih je prvu trojicu, Yudhiṣṭhiru, Arjuna i Bhīmu, kralj imao s prvom ženom Kuntī, a drugu dvojicu, Nakulu i Sahadevu, sa ženom Mādrī. Kaže se da prvoj trojici Pāṇḍu zapravo nije bio otac, već se Kuntī, uvidjevši da Pāṇḍu ne može imati djece, obratila za pomoć bogovima koji su joj podarili tri sina. No Kuntī je imala još jednoga sina, Karṇu, za kojeg drugi nisu znali. Njegov je otac bio Sūrya (Sunce). Njemu se Kuntī obratila iz znatiželje iskušavajući *mantru* koju joj je podario mudrac Durvāsā. Ipak, bojeći se socijalne stigme, Kuntī se odrekla Karṇe po rođenju. Njega je tako odgojio kočijaš daleko od dvorskog života koji su uživali Pāṇḍave.

<sup>7</sup> Tehnika magijskog realizma, prepoznatljiva po mješavini fantastičnih i realističnih elemenata, nije međutim jednako percipirana od kritičara i samoga pisca, tj. njegove publike. U razgovoru s Chandrabhanuom Pattanayakom (1983.) Rushdie napominje kako njegovi čitatelji u Indiji fantastične dijelove ne smatraju imaginarnima te ističe da fantastika služi upravo da bi naglasila realistično. Fantastični su elementi stoga uspješni, smatra Rushdie, jedino ako su „rooted in a recognizable real world” (Reder 2000: 18). Aluzija na epizodu iz *Mahābhārata* u ovome primjeru izričito je dobar ilustrator ove Rushdiejeve tvrdnje jer se događaji iz ovoga epa smatraju prikazima univerzalnih situacija iz svakodnevnog života.

Zbog nesretne sudbine Karṇa postaje jednim od najzanimljivijih likova *Mahābhārata* kojega slijed okolnosti naposljetku dovodi do krvava okršaja s vlastitom braćom. Tek neposredno prije bitke na Kurukṣetri, koja označuje vrhunac radnje, Karṇa saznaje istinu o svom rođenju te obećaje Kuntī da će u ratu poštediti svu svoju braću osim Arjune, koji mu je po snazi ravnopravan. Predzadnjega dana bitke došlo je do dvoboja između Arjune i Karṇe, koji je tih dana predvodio Kaurave. Odjednom se kotač Karṇinih kola zaglavio u zemlji, na što je Karṇa, u skladu s ratnom etikom, zamolio Arjunu da pričeka dok izvuče kotač, ali Arjuna ga je tada na nagovor svojega kočijaša Kṛṣṇe ubio. Bitka na Kurukṣetri postala je temeljem višnuističkog teksta *Bhagavadgīte*, koja je dodatno pojačala popularnost *Mahābhārata*.

Povodeći se za engleskim oblicima riječi, prevoditeljica pokazuje nedostatnu upućenost u najveći indijski ep. Imena junaka *Mahābhārata* nisu prilagođena hrvatskom jezičnom sustavu. Pāṇḍave se javljaju kao „Pandavase“, Kaurave kao „Kuruse“, Bhīma i Karṇa nepravilno su deklinirani. Bojno polje na kojem se odvija bitka među zaraćenim rođacima, Kurukṣetra, na hrvatski je jezik također neprimjereno preneseno („u Kurukṣetra“).<sup>8</sup>

Primjer je tim zanimljiviji što se Rushdie njime koristi simbolički u političke svrhe. U tekstu se javlja kao jedan u nizu onih oblika drevne Indije kojemu se narod vraća u vrijeme neovisnosti. Kao takva, autor ga percipira ironično:

And I, wide-eyed, listening; and although my uncle Hanif roared with laughter, I remain, today, half-convinced that in that time of accelerated events and diseased hours the past of India rose up to confound her present; the new-born, secular state was being given an awesome reminder of its fabulous antiquity, in which democracy and votes for women were irrelevant ... so that people were seized by atavistic longings, and forgetting the new myth of freedom reverted to their old ways, their old regionalist loyalties and prejudices, and the body politic began to crack. (Rushdie 1981/2008: 340-341)

Ta je objektivna percepcija pak usko vezana uz subjektivne vizije koje opsjedaju Mary Pereiru, babicu koja je zamijenila novorođenčad u bolnici. Primjer je, dakle, odraz Rushdiejeve narativne tehnike koja se služi elementima fantastičnog kako bi

<sup>8</sup> Ovome valja pridodati i prijenos intradijegetskog promatrača u ovome iskazu („Sikh women“) na hrvatski jezik („Sikinja“). Toponimi i s njima povezani termini također su slaba točka prevoditeljice romana na hrvatski jezik te tvore zasebnu skupinu leksičkih nepravilnosti kojima se ovaj rad ne bavi.



otkrila nestabilnu političku realnost određenog razdoblja i ujedno nalazi oslonac u središnjoj tematici teksta: Karṇa i Arjuna, vezani rođenjem, glavni su suparnici u trenutku ključne bitke, poput Saleema i Shive. Promjena u perspektivi omogućuje čitatelju da proširi svoju percepciju i razumije implikacije autora. Nepravilno prenošenje imena glavnih junaka i zgoda usmene predaje na kojoj se ona zasniva dokida važnost koju oni imaju za ovoga pisca, koji indijskoj predaji pristupa iz specifične perspektive i s određenim ciljem. Štoviše, upravo inkorporiranjem ovakvih narativa u glavninu teksta Rushdie doprinosi novinama romana kao književne forme ispitujući njegovu strukturu i forsirajući ga da apsorbira one sastavnice koje, barem u dotadašnjim manifestacijama, nije imao (Taverson 2007: 44).

U sljedećem primjeru Rushdie dublje poseže za *Rāmāyaṇom*. Iz te se intertekstne reference vidi da su, uz *Mahābhāratu* i njezine junake, prevoditeljici posve strani i *Rāmāyaṇa* i njezini junaci, koje čak pretvara u ženske likove:

Primjer 3. One day there will be no Old Fort; in the end, nothing but a pile of rubble surmounted by monkeys screaming in triumph... and here is one monkey, scurrying along the ramparts – I shall call him Hanuman, after the monkey god who helped Prince Rama defeat the original Ravana, Hanuman of the flying chariots ... Watch him now as he arrives at this turret – his territory; as he hops chatters runs from corner to corner of his kingdom, rubbing his rear on the stones; and then pauses, sniffs something that should not be here... Hanuman races to the alcove here, on the topmost landing, in which the three man have left three soft grey alien things. And, while monkeys dance on a roof behind the post office, Hanuman the monkey dances with rage. Pounces on the grey things. Yes, they are loose enough, won't take much rocking and pulling, pulling and rocking... watch Hanuman now, dragging the soft grey stones to the edge of the long drop of the outside wall of the Fort. See him tear at them: rip! rap! rop!... Look how deftly he scoops paper from the insides of the grey things, sending it down like floating rain to bathe the fallen stones in the ditch!... (Rushdie 1981/2008: 110-111)

Kontekst ovoga ulomka iz naratološkog gledišta vrlo je plodan. Odlomak se upliće u odlazak Amine Sinai vidovitom Shri Ramramu Sethu, proricatelju budućnosti njezina još nerođenog djeteta. S druge strane, radnja prati Ahmeda Sinaija, koji se bori s ucjenom antimuslimanske bande. Ta su zbivanja ispričana iz perspektive koja se isprepliće s epizodom iz *Rāmāyaṇe*. *Rāmāyaṇa* nam govori o

obiteljskim spletkama zbog kojih je prijestolonasljednik Ayodhye, Rāma, uklonjen s prijestolja i prognan u šumu, a njegova žena Sīta oteta na otok Lan̄ku. Sītu je oteo Rāvaṇa, vladara bjesova, kako bi osvetio svoju sestru. Stekavši savezništvo majmunskog kralja, Rāma je zahvaljujući njegovu najmudrijem savjetniku, Hanumānu, ubio demona Rāvaṇu i oslobodio Sītu. U prijevodu čitamo:

Primjer 3. Jednog dana Old Forta više neće biti, na kraju ništa osim gomile krša koju nadvisuje pobjedonosno vrištanje majmuna... a ovdje je jedan majmun koji trčkara duž bedema – zvat ću ga Hanuman, po majmunskom bogu koji je Princu *Ramau* pomogao pobijediti *originalnu Ravanu*, Hanuman od letećih kočija... Promatraj ga sad kad stiže na ovaj tornjić – njegov teritorij; kako poskakuje-brblja-trči iz ugla u ugao svoga kraljevstva, trljajući svoju pozadinu o kamenje; a onda zastaje, njuši nešto što ne bi trebalo biti ovdje... Hanuman juri prema niši, ovdje, na najgornjem odmorištu, na kojem su trojica muškaraca ostavila tri meke sive neobične stvari. I dok majmuni skaču na krovu iza Poštanskog ureda, majmun Hanuman pomamno pleše. Okomljuje se na sive stvari. Da, dovoljno su nezbijene, neće trebati mnogo kotrljanja i vučenja, vučenja i kotrljanja... gledajte sada Hanumana, poteže meko sivo kamenje do ruba dugog pada vanjskog zida Utvrde. Vidi ga kako ih trza, reže! baca! hop!... Pogledaj kako vješto grabi papir iz unutrašnjosti sivih stvari, spuštajući ga dolje poput vjetrom nošene kolebljive kiše da okupa kamenje koje je palo u kanal!... (Rushdie 2000: 94, moj kurziv)

U hrvatskoj inačici teksta čitatelj nailazi na pogrešnu interpretaciju dvaju glavnih suparnika oko kojih je strukturirana jezgra *Rāmāyaṇe*. U izvorniku se Rāma i Rāvaṇa javljaju u oblicima jednakima onima za nominativ. Njih je u hrvatskom jeziku potrebno prilagoditi zahtjevima hrvatske sintakse ne samo zbog gramatičkih razloga već ponajprije kako bi se izbjeglo pogrešno shvaćanje Rushdiejeva stajališta u ovome kontekstu. Prevoditeljica romana suočava se s poteškoćom, koja rezultira dvostrukom pogreškom. Od kraljevića Ayodhye, koji je ovdje nepravilno prenesen („Ramau”), u hrvatskom je prijevodu još drastičniju promjenu doživio vladar bjesova, Rāvaṇa. Hrvatska recepcija susreće ženski lik („originalnu Ravanu”).

Ovi prijenosi na hrvatski jezik ukazuju i na širi odnos prevoditeljice prema udvostručavanjima i terminima koji su u izvorniku popraćeni objašnjenjem samoga autora. Ako njihovu funkciju shvatimo kao pomoć čitatelju pri razumijevanju, prijevod romana na hrvatski jezik pokazuje da je ona zanemarena. To se posebno vidi kod onih termina koji se u tekstu javljaju u više navrata, pri čemu su pri

jednome od spominjanja popraćeni objašnjenjem. U takve se primjere ubraja upravo smještanje lika u intertekstni kontekst na koji nailazimo u tekstu: „the many-headed monster, Ravana the demon king” (Rushdie 1981/2008: 95-96). Na odabranom se primjeru jasno vidi da se prevoditeljica na nj ne osvrće.

Pogrešna interpretacija Rāvaṇe kao imenice ženskoga roda može navesti čitatelja na krivo tumačenje piščevih namjera.<sup>9</sup> *Rakṣasi* (demoni), s Rāvaṇom na čelu, nosioci su dubljeg značenja čitava poglavlja u romanu koje je nazvano upravo po njima (Many-headed monsters). Intertekstna pozadina o kojoj je ovdje riječ omogućuje Rushdieju da uspostavi interakciju između dva scenarija. S jedne strane, ona je povezana s Aminom Sinai, čiji je put Ramramu Sethu popraćen demoniziranim priviđenjima, koja su odraz njezinih strahova: „some terrible monster, a creature with heads and heads and heads” (Rushdie 1981/2008: 106), pričinja se Amini dok slijedi Lifafa Dasa. Ta je scena u koliziji s Ahmedovom noćnom morom, koja stoji u pozadini citiranog ulomka. Smještanje radnje oko Crvene tvrđave vezano je uz ucjenu antimuslimanske bande nazvane upravo po vladaru *rakṣasa*, Rāvaṇi. Naracija skače s jednog događaja na drugi bez prethodnog upozorenja čitatelju. Rushdie ovdje čini tri stvari odjednom. Prvo, aludira na epizodu iz *Rāmāyaṇe* u naoko tradicionalnom duhu. Drugo, ulazi u tu narativnu liniju s problematikom ucjene i religijskih predrasuda mase. I, treće, koristi se tom istom mogućnošću kako bi ju povezo s budućim rođenjem Saleema.

Trostruka perspektiva ponuđena čitatelju ukomponirana je složeno. Majmuni uništavaju tvrđavu u kojoj su Ahmed i njegovi kolege položili novce koje je od njih iznudila banda Ravana. Iritirana ovim slijedom okolnosti, banda Ravana zapalila je Ahmedovo skladište. U citiranom primjeru elementi fantastičnog i realističnog izmiješani su tako da je čitatelju teško razlučiti njihove granice. Rushdie vješto povezuje i izvrće motive iz *Rāmāyaṇe* s dvostrukom situacijom u kojoj su se zatekli njegovi protagonisti. Od Rāvaṇine utvrde, gdje je bila zatočena Sītā, Rāmu i njegovu vojsku *vānara* (majmuna) dijelilo je nepregledno more. Jedino je

<sup>9</sup> Ono je moguće tim više što se u samome epu pojavljuje negativan ženski lik koji ima ključnu ulogu u zapletu radnje. Riječ je o Rāvaṇinoj sestri, Sūrpaṇakhi, koja služi kao povezna karika između Sīte/Rāme i Rāvaṇe. Sūrpaṇakhā, koju Rāma i njegov brat Lakṣmaṇa susreću tijekom progonstva u šumi, zaljubljuje se u Rāmu, ali je on, kao i Lakṣmaṇa, odbija. Ona nato nasrće na Sītu, a Lakṣmaṇa joj odsijeca uši i nos. Uvrijeđena i ranjena, Sūrpaṇakhā odlazi svojoj braći i izaziva sukob bjesova s Rāmom i Lakṣmaṇom. Tako Sītā postaje okosnicom Rāvaṇine osvete. Ovi su elementi priče opisani u trećem odjeljku *Rāmāyaṇe*, *Aranyākandī*.

Hanumān, koji je ovdje u središtu pažnje, mogao doći do Sīte. Poprimivši nesrazmjeran oblik, Hanumān je u jednome zaletu preskočio more i stigao na Laŋku. Tu se smanjio do veličine mačke i detaljno ispitao teritorij. Kako bi iskušao snagu neprijatelja, izazvao je sukob s demonima i naposljetku se dao zarobiti. Stigavši pred Rāvaṇu, od njega je hrabro zatražio da oslobodi Sītu. No Rāvaṇa je naredio bjesovima da Hanumānu na rep svežu pamučne krpe natopljene uljem i da ih zapale. Otuda „black-faced monkeys“ (Rushdie 1981/2008: 110) koje susrećemo u Rushdiejevu tekstu neposredno prije citiranog primjera.<sup>10</sup> Utvrda koju u Ahmedovu slučaju razaraju majmuni aludira na gradnju mosta koji su *vānare* sagradili da bi zajedno prešli na Laŋku i uništili Rāvaṇu. Rushdie, međutim, ostavlja otvorenim pitanje pomažu li majmuni i u Ahmedovu slučaju kao u Vālmīkijevu epu. S druge strane, čitatelj slijedi Aminu Sinai, koju k Ramramu Sethu vodi Lifafa Das (doslovno Omotnica). Njemu pak muslimanska skupina prijeti ubojstvom. Most koji su u *Rāmāyaṇi* od kamenja sagradili majmuni poznat je pod nazivom Rāma *sethu* (Rāmin most). Idealan čitatelj sada ga može povezati i s proricateljem budućnosti kojemu se uputila Amina Sinai.

Posezanje za *Rāmāyaṇom* autoru omogućuje da istovremeno obuhvati višeslojne razine teksta i ukaže na socijalnu problematiku neovisne Indije. Aluzija na Rāvaṇu, „many-headed demon“, u ovome poglavlju služi ponajprije ocrtavanju mentaliteta mase vođene religijskim predrasudama. Poglavlje se bavi pitanjem odnosa muslimanskih fanatika prema hinduistima (muslimanska skupina/Lifafa Das) i antimuslimanskih organizacija prema muslimanima (banda Ravana/Ahmed Sinai). Opoziciju Rāma/Rāvaṇa Rushdie primjenjuje i na ostale događaje u romanu, gdje se očituje i razmatranje samoga pisca u odnosu na epska zbivanja.<sup>11</sup>

Oba primjera, koji aludiraju na epizode iz *Mahābhārata* i *Rāmāyaṇe*, pokazuju da „ispravno shvaćanje i procjenjivanje“ ovoga romana „postaje mogućim tek kad se oralni pripovjedni elementi koji su duboko usađeni u njegovu strukturu metodički izvuku u prvi plan“ (Kirpal 2006: 314). Krivi prijenosi ovih elemenata u hrvatskom prijevodu onemogućuju valjano razumijevanje teksta. Rushdieju su epovi poslužili

<sup>10</sup> U Vālmīkijevu epu, skačući s krova na krov, Hanumān je svojim gorećim repom zapalio Rāvanin grad. No vatra na njegovu repu nije se dala ugasiti čak ni nakon što je Hanumān stavio rep u more. Jedini način da ugasi vatru bio je da proguta rep, kako mu je savjetovala Sītā, ali tada je njegovo lice pocrnilo od čađi. Hanumān se pobojavao da zbog toga neće biti „društveno“ prihvaćen, na što mu je Sītā rekla da će čim ugleda ostale *vānare* njihova lica također pocrnjeti.

<sup>11</sup> V. slučaj Sabarmati u Rushdie (1981/2008: 367).

ne samo kao intertekstni elementi kojima će obogatiti svoje pripovijedanje već i kao pozadina cjelokupne strukture romana. Ona se očituje i u samom okviru radnje. Indijski se epovi kao temeljnom pripovjednom strukturom koriste dijaloškim obrascima koji uokviruju cjelokupnu radnju. Stoga važnu ulogu u usmenim tradicijama imaju dvorski pjevači ili *sūte*, nosioci epskog pjesništva s koljena na koljeno. Tako u *Mahābhārati sūta* i vozač bojnih kola, Sañjaya, pjesmom izvješćuje kralja Dhṛtarāṣṭru o zbivanjima na Kurukṣetri. Dijaloški se okviri spominju u još dva navrata u epu. Jednom nam je rečeno da ep kazuje pjevač Vaiśampāyana Janamejayi, sinu kralja Parīkṣita. Tom je prigodom pjesmu čuo pjevač Ugraśravas, sin *sūte* Lomahaṣaṇe, i kazuje ju drugi put na žrtvi koju predvodi brahman Śaunaka. Isto tako, u *Rāmāyaṇi* se opisuju dvorski pjevači kako pjesmom u Ayodhyi bude kralja Daśarathu. Uz to se Vālmīki javlja kao autor i lik u epu koji pjesmu o Rāmi kazuje Kuśi i Lavi, Rāminim sinovima blizancima. Oni će pak jednoga dana sresti svojega oca i kazivati ju na njegovu dvoru.<sup>12</sup> U *Djeci ponoći* Rushdie se koristi istom pripovjednom tehnikom. Glavni lik, Saleem Sinai, igra dvostruku ulogu: ulogu *sūte* koji pripovijeda priču Padmi i ulogu lika u priči. Štoviše, Rushdie podcrtava da je bez slušača njegovo pripovijedanje nemoguće: „I feel cracks widening down the length of my body; because suddenly I am alone, without my necessary ear, [...]“ (Rushdie 1981/2008: 206).

U kratkom osvrtu na *Djecu ponoći*, Anita Desai ukazuje i na ostale elemente romana koji se mogu motriti iz kuta epskih karakteristika djela. Desai Saleemov slučaj promatra iz perspektive tipičnih značajki glavnoga junaka indijske usmene predaje i načina na koji pisac konstruira njegovo uže okruženje. Doista, kao što podsjeća Desai, glavni se junak indijskog usmenog pripovijedanja obično ističe neuobičajenim rođenjem (poput primjerice Kṛṣṇe), posjeduje nadnaravnu moć, izričitu ljepotu ili hrabrost, i često se javlja u paru ili skupini braće (poput petorice Pāṇḍava u *Mahābhārati* ili četiri brata u *Rāmāyaṇi*). Takvom je junaku obično dodijeljen i saveznik koji mu pomaže u svladavanju poteškoća (kao što je to Hanumān, Rāmin odani pomoćnik u *Rāmāyaṇi*, ili Kṛṣṇa, saveznik Pāṇḍava u *Mahābhārati*) (Desai 1995: xvi – xvii). Sagleda li Saleemov slučaj iz ove perspektive, čitatelj u načelu nailazi na podudaranja s ovim elementima. Saleemovo rođenje prije svega je neuobičajeno (vremenski i biološki). Zbog smišljene zamjene

<sup>12</sup> Odjeljke u kojima se Vālmīki u toj ulozi javlja pa onda i ovi potonji dijaloški okviri spominju istraživači tumače kao kasnije dodatke *Rāmāyaṇe*.

sa Shivom junak dobiva i svojeg alter ega te se javlja u paru, kao što podcrtava primjer 1 (Saleem i Shiva, Shiva i Saleem). Saleem ima i svoje saveznike koje nalazi postupno u Mary Pereiri, zatim u Picture Singhu i napokon u svojoj odanoj Padmi.<sup>13</sup>

Međutim, suprotno interpretaciji Anite Desai, u *Djeci ponoći* zanimljivo jest da se Saleem ovakvoj shemi istovremeno potpuno odupire. Glavni lik romana upravo je suprotan tipičnom ljepuškastom i snažnom epskom junaku. Dapače, on je groteskan anti epski junak čiji se podvizi učestalo izjalovljuju, unatoč njegovim telepatskim moćima.<sup>14</sup> Njegova je grotesknost zapravo nužna da bi se preusmjerio fokus naracije na stvaranje „novog mita“ koji je u središtu pažnje Rushdiejeva narativa. Girija Kumari lijepo sažima: „His physical disintegration is the outward expression of the social and political disintegration in India“ (Girija Kumari 2006: 181). Ne samo da je Saleemova neprivlačnost usko povezana s političkim i društvenim problemima Indije već ona stoji i u izravnoj vezi sa samim načinom pripovijedanja, o čemu najbolje svjedoči njegov prevelik nos, modeliran po uzoru na Gaṇešu:

When Valmiki, the author of the *Ramayana*, dictated his masterpiece to elephant-headed Ganesh, did the god walk out on him halfway? He certainly did not. (Note that, despite my Muslim background, I'm enough of a Bombayite to be well up in Hindu stories, and actually I'm very fond of the image of trunk-nosed, flap-eared Ganesh solemnly taking dictation!) (Rushdie 1981/2008: 206)

Primjer sadrži netočan podatak. U njemu je Vyāsa, tradicionalno smatran autorom *Mahābhārata*, za kojega se kaže da ju je izdiktirao Gaṇeši, zamijenjen s Vālmikijem, po indijskom shvaćanju autorom *Rāmāyaṇe*. Jedna je od temeljnih

<sup>13</sup> Anita Desai u ovome kontekstu ukazuje i na ambivalentnu narav Saleemove sestre, The Brass Monkey, povezujući njezin maligni utjecaj s pluralnim aspektima koje utjelovljuju indijske božice (1995: xvii).

<sup>14</sup> U članku „Epic of Failure: Disappointment as Utopian Fantasy in *Midnight's Children*“, John J. Su (2001: 551) definira Saleemov poraz kao razočaranje u određen sklop očekivanja i tumači ga neophodnim: „[...] the story of Saleem's failure establishes a more general political critique of communities founded on the charisma and vision of a single figure“. Oslanjajući se na teorije Georgea Lukácsa, Su percipira poraz kao odbacivanje težnje uspostavljanju jedinstvenog načina reprezentiranja nacionalnog subjekta. Ono, tvrdi Su, stvara politički model koji vodi centralizaciji vlasti i nedemokratskom načinu mišljenja. Promatran iz te perspektive, Saleemov se poraz pokazuje nužnom metaforičkom taktikom. U protivnome se junak, kao predstavnik djece ponoći, izjednačuje s oštro kritiziranim politikom Indire Gandhi. Su potkrepljuje svoju tvrdnju primjerima ostalih vođa u romanu (Picture Singh, Mian Abdullah) čiji se ciljevi, iz istoga razloga, također izjalovljuju (2001: 551-552).

funkcija ove pogreške upozorenje čitatelju na nepouzdanu narativnu tehniku.<sup>15</sup> Ironična destabilizacija uvjetovana odsutnošću slušača vodi hotimičnom izvrtanju usmene predaje i podcrtava poziciju naratora. Nepouzdana naracija prvotno je izraz marginalne pozicije samoga autora i glavnoga junaka romana. Saleemova konstantna oscilacija između prošlog i sadašnjeg, povijesnog i osobnog, izraz je njegova nestabilna identiteta koji nadalje vodi problematičnoj naraciji. U poglavlju „Rushdie's Postmodern Narrative Strategy” Girija Kumari izvrtanje događaja, činjenica, datuma i slično u Rushdiejevu stvaralaštvu tumači kao faktore identiteta na koje se migrant ne može osloniti (Girija Kumari 2006: 187). Primjer također ukazuje na tipičnu tehniku kojom se Rushdie putem Saleema služi kako bi istaknuo nepoštivanje konvencionalnih metanarativa poput povijesti, mitologije i religije, kojima radije pristupa iz subverzivne perspektive.<sup>16</sup> S druge pak strane i paradoksalno, „the unreliable and incoherent narration is a characteristic feature of orality, which according to Rushdie's is the basis of the Indian tradition” (Girija Kumari 2006: 189) i, valja nadodati, kao što ističe sam pisac, temelj za konstrukciju ovoga romana.<sup>17</sup> Krivi prijenosi na jezik prijevoda pomiču granice ciljeva usmene građe tako što čitatelju nude iskrivljenu sliku autorova odnosa prema njoj i sprječavaju ga da dopre do dubljih semantičkih funkcija koje ona ima u tekstu.

<sup>15</sup> U eseju „Errata: or Unreliable Narration in *Midnight's Children*”, Rushdie (1992: 22-25) objašnjava pogreške ovoga tipa tvrdeći da iskrivljeno sjećanje ponekad ima veću težinu jer ima više značenja od doslovne istine.

<sup>16</sup> Sličnu tehniku nalazimo u sljedećoj tvrdnji, koja se odnosi na konkretnu povijesnu činjenicu, ubojstvo Gandhija: „Re-reading my work, I have discovered an error in chronology. The assassination of Mahatma Gandhi occurs, in these pages, on the wrong date” (Rushdie 1981/2008: 229-230). Tumačenje datuma prepušteno je interpretaciji čitatelja. Gandhijev slučaj u *Djeci ponoći* naveo je brojne kritičare na tvrdnju o njegovu potpunom zanemarivanju u romanu jer se Rushdie na njega naoko uopće ne osvrće. Međutim, detaljnije iščitavanje alegorijskih slojeva teksta vodi suprotnom poimanju Rushdiejeva odnosa prema povijesti. U svom tekstu o Kašmiru Hogan objašnjava: „any human relation to history, thus any concern about history, any valuing of its study, is a relation guided not only by what history is, but by what it is not” (Hogan 2001: 516). Doista, u *Djeci ponoći* nailazimo na potvrde ove tvrdnje: „Most of what matters in our lives takes place in our absence [...]” (Rushdie 1981/2008: 17), tvrdi Saleem. Upravo ta „praznina” omogućuje Rushdieju da Saleemovu potragu za identitetom upotpuni apsolutno svime što ga je oblikovalo kao osobu. Isto tako, u navedenom primjeru, ubojstvo Gandhija vremenski je preusmjereno s određenim ciljem te se može tumačiti kao imanentna ideologija. Saleem nadalje podcrtava: „in my India, Gandhi will continue to die at the wrong time” (1981/2008: 230), čime se ističe želja za ukidanjem događaja kakvim ga bilježi povijest. Stoga Hogan zaključuje da je u Rushdiejevu stvaralaštvu „crucial to find out not only what historical particulars did occur and are encoded in the events and persons of the novel, but equally what events did not occur, what particular possibilities were cut short, what nothingness enveloped the thin stratum of the real” (Hogan 2001: 516).

<sup>17</sup> V. *supra* (Reder 2000: 59).

### 3.2 Indijska božanstva i nadnaravna bića u hrvatskom prijevodu

Bića božanske naravi druga su česta intertekstna sila kojom se Rushdie rado služi. Kroz njih je ujedno ostvareno i dublje vremensko zadiranje koje seže do književnih izvora bogatih mitologijom. O tome nam najjasnije svjedoči sljedeći primjer, u kojem je također ključna imenica muškoga roda koji je u hrvatskom prijevodu iznova pretvoren u žensko biće:

Primjer 4. Then I have ground herbs in water and milk and said, „Thou potent and lusty herb! Plant which Varuna had dug up for him by Gandharva! Give my Mr Saleem thy power. Give heat like that of Fire of Indra. Like the male antelope, O herb, thou hast all the force that Is, thou hast powers of Indra, and the lusty force of beasts.” (Rushdie 1981/2008: 268)

U hrvatskom prijevodu susrećemo sljedeće:

Primjer 4. Zatim sam stavila travu u vodu i mlijeko i rekla: „Ti moćna i sočna travo! Biljko koju je *Gandharva* iskopala za Varunu! Daj mom gospodinu Saleemu svoju moć. Daj mu strast poput Indrine vatre. Poput muške antilope, o travo, imaš svu snagu koja postoji, imaš Indrine moći i krepku snagu zvijeri.” (Rushdie 2000: 220, moj kurziv)

Fokus ovoga ulomka predstavlja Padmina žudnja. Ona, međutim, nije uzajamna, što navodi Padmu da posjeti seoskog vrača ne bi li izliječila Saleemovu impotenciju. Ta je problematika opisana iz mitološke perspektive koja je vrlo zanimljiva jer kroz nju čitatelj otkriva i manje poznata znanja o božanskim bićima koja se ovdje spominju. Sva se tri božanstva na koja nailazimo u ovome ulomku teksta (*Gandharva*, Varuna i Indra) spominju već u vedskoj književnosti, najstarijim indijskim svetim spisima. Termin *Gandharva*, koji je ovdje ključan, u njima se javlja u dva temeljna oblika. U ranijim ga tekstovima susrećemo ponajprije u jednini, a odnosi se na božansko biće čija je posebna dužnost čuvanje pića besmrtnosti, *some*, dok kasniji tekstovi *gandharve* spominju kao skupinu nadnaravnih bića. Njihov je gospodar vedsko božanstvo voda, Varuna.

U indijskoj književnoj tradiciji, *gandharve* su ponajprije poznati kao polubožanski glazbenici čije su žene *apsarasi*, lijepe plesačice ili nimfe. No *gandharve* posjeduju i iscjeliteljske moći, posebno moći da povrate muškost. Stoga se u tekstovima javljaju i kao pribavljači afrodizijaka (Benton 2005: 139). Ovaj vid njihove naravi potječe od mitskog događaja koji se spominje u *Atharvavedi*,



najmlađoj zbirci vedskog korpusa, koja sadrži magične izreke ili *mantra*. Po tom je mitu Varuṇa izliječen od impotencije zahvaljujući *Gandharvi*, koji mu donosi ljekovitu biljku. U knjizi *Mit o vječnom povratku* Mircea Eliade stoga navodi:

U Indiji, na primjer, biljka *Kapitthaka* (*Feronia elephantum*) liječi od spolne nemoći jer ju je, *ab origine*, upotrijebio Gandharva da Varuni vrati njegovu muškost. Stoga je ritualno ubiranje ove trave zapravo ponavljanje Gandharvina djela. (Tebe, travu koju je Gandharva iskopao za Varunu kad je izgubio svoju muškost, tebe, mi te iskopavamo! *Atharva-veda*, IV, 4, 1). (Eliade 2007: 47)

Magične izreke koje po napatku seoskog vrača izgovara Padma izvorno dakle potječu iz *Atharvavede*. Iz izvornika također saznajemo imena trava koje je Padma tražila za pripremu ljubavnog napitka: „At the feet of the Western Ghats, she searched for the herbs of virility, *mucuna pruritus* and the root of *feronia elephantum*; [...]” (Rushdie 1981/2008: 268). Prva je biljka na sanskrtu poznata kao *kapīkacchu*, a druga kao *kapitthaka*, koju spominje Eliade. Obje se biljke javljaju u *Atharvavedi* kao afrodizijaci.<sup>18</sup>

Iz hrvatskog je prijevoda jasno da prevoditeljica romana nije upoznata s ovom mitološkom pozadinom, koja služi kao nacrt Padmina pokušaja da pridobije Saleema, jer *Gandharvu*, kao prijašnjeg demona Rāvaṇu, pretvara u žensko biće. Tako dobivamo biljku „koju je Gandharva iskopala za Varunu”, čime se neispravno izvrće mitološka aluzija na koju ovdje svjesno upućuje Rushdie.

U samome se tekstu Saleem Sinai kao pripovjedač radnje Padminom žudnjom koristi u narativne svrhe. Ovaj je ženski lik primarno zadužen za ukiseljavanje priče („pickling process”, Rushdie 1981/2008: 644), tj. davanje kontura i značenja tekstu, te ujedno obavlja funkciju slušača i kritičara. Stoga i ljubavni napitak ima drukčiji učinak od očekivanog. Iz njega proizlazi čitav niz mitoloških aluzija, među kojima i objašnjenje Padmina imena, koje počiva na hinduističkoj mitologiji, ali ni ono nije ispravno preneseno na hrvatski jezik, kao što se vidi iz sljedećeg primjera:

Primjer 5. ... Padma, who along with the yaksa genii, who represent the sacred treasure of the earth, and the sacred rivers, Ganga Yamuna Sarasvati, and the tree goddesses, is one of the Guardians of Life, beguiling and comforting mortal

<sup>18</sup> Zanimljiv je i podatak da u *Atharvavedi* Varuṇu zazivaju muškarci i žene kako bi pobudili strast kod onih koji ne uzvraćaju ljubav. *Gandharve*, kao pribavljivači afrodizijaka, zajedno s *apsarasima*, plešućim partnericama, simboliziraju strastvenu ljubav i otjelovljenje su žudnje za savršenim ljubavnikom (Benton 2005: 139).

men while they pass through the dream-web of Maya... Padma, the Lotus calyx, which grew out of Vishnu's navel, and from which Brahma himself was born; Padma the Source, the mother of Time!... (Rushdie 1981/2008: 270)

... Padma, koja je zajedno s *yaksa* genijima, koji predstavljaju sveto blago zemlje i svete rijeke, Ganges-Yamunae-Sarasvati i tri božice, jedna od Čuvarica Života, koja zavodi i tješi smrtne muškarce dok prolaze kroz sanjarsku mrežu Maya... Padma, Lopočeva čaška, koja je izrasla iz Višnuova pupka, i iz koje je bio rođen sâm Brahma; Padma Izvor, majka Vremena!... (Rushdie 2000: 222)

Padma je nazvana po jednome od naziva za božicu Lakṣmi, Božica Lopoča. Epitetima kojima se u ovom izvatku teksta ona opisuje prizivaju se i ostala polubožanska i božanska bića s kojima stoji u izravnom odnosu. Kao jedna od Čuvarica Života, Padma je svrstana u istu skupinu s *yakṣama* i sa svetim rijekama, s kojima dijeli zajedničke osobine. U izvorniku je njezin odnos s ovim ostalim dvjema skupinama bića izražen zavisno složenom rečenicom u kojoj se ponavlja sastavni veznik *and* („*who along with the yaksa genii [...] and the sacred rivers, [...], and the tree goddesses*”). Unutar tih okvira, nalazimo odnosnu rečenicu koja se odnosi na *yakṣe* („*who represent the sacred treasure of the earth*”) i apoziciju koja se odnosi na rijeke i uvodi ih u odnos s Padmom („*and the sacred rivers, Ganga Yamuna Sarasvati*”).<sup>19</sup> U hrvatskom prijevodu, ti su odnosi krivo povezani, iz čega proizlazi, prvo, pogrešno tumačenje mitoloških bića *yakṣa*, drugo, uskraćivanje rijekama njihovih svetih obilježja i, naposljetku, pogrešna interpretacija Padminine uloge u tekstu.

Prijelaz s odnosne rečenice na sljedeću skupinu bića u hrvatskoj je inačici ukinut. Time hrvatska čitalačka publika dobiva informaciju da *yakṣe* „predstavljaju sveto blago zemlje i svete rijeke”, što nije u skladu s izvornom sintaksom ni s hinduističkom mitologijom. U indijskoj književnoj tradiciji *yakṣe* su skupina polubožanskih bića koja su podređena Kuberi, vedskom božanstvu blagodati. Najčešće se opisuju kao božanstva raslinja koja daju obilje u širokom smislu riječi. Štjuju se i kao zaštitnici sela, zaštitnici zdravlja i čuvari hramova (Krnic 2012: 205). Stoga termin *genii*, kojim se u izvorniku pobliže određuje imenica *yakṣe*, ima

<sup>19</sup> Hidronimi također nisu prilagođeni hrvatskom jezičnom sustavu u navedenom primjeru.

značenjsku funkciju nadnaravnih bića i u hrvatskom je prijevodu neprimjereno prenesen („s *yaksa* genijima“).

*Yakše* dakle nisu svete rijeke, kao što nudi hrvatski prijevod uvrštavanjem rijeka u istu odnosnu rečenicu koja se odnosi na *yakše*, već je Padma, zajedno s *yakšama* i trima svetim rijekama, jedna od Čuvarica Života. U hrvatskom prijevodu, poveznica između dviju skupina božanskih bića s Padmom gubi puninu značenja. Takvim je prijenosom na hrvatski jezik, nadalje, izmaknuta veza između rijeka i njihovih sakralnih funkcija. Gaṅgā, Yamunā i Sarasvatī tvore zasebnu skupinu i u svetim se tekstovima javljaju kao personificirani likovi božanske naravi. Pobrkanim odnosima u hrvatskom se prijevodu tri božice javljaju kao apstraktne imenice koje nisu u isključivom odnosu sa svetim rijekama.

Na oba se primjera ovoga tipa jasno vidi jedna od temeljnih funkcija Padme u tekstu. U monografiji *Salman Rushdie* Catherine Cundy prikladno sažima:

Padma is a vital spur and judge of Saleem's autobiography [...]. On the one hand, she can be seen as the exemplification of Roland Barthes's arguments on the role of the reader subsequent to the 'death' of the author – 'that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted' apparently affirming the text's status as postmodern production. On the other hand, she provides a link back to the culture which Rushdie insists informs his work most strongly. (Cundy 1996: 30)

Dvostrukom funkcijom koju u romanu obavlja Padma sudjeluje u fuziji tradicionalnih i postmodernističkih elemenata teksta. Primjeri koji vezuju Padmu uz povratak usmenoj predaji u hrvatskom prijevodu destabiliziraju ulogu Padme u romanu.

### 3.3 *Rushdiejev koncept demitologizacije*

Inkorporiranje drevnih mitova, legendi i narodnih priča u njihove suvremene tekstove ili pak aludiranje na likove i zgode iz epske tradicije za indoanglijske je autore bilo iznimno važno jer su se tako mogli ne samo vratiti svojoj rodnoj predaji, već i okrenuti od nje. Ono im je moglo poslužiti kao sredstvo promišljene ironizacije ustaljenih konvencija dotične kulture. Tako i u romanu *Djeca ponoći* nailazimo na dvojak odnos prema mitološkoj građi. Rushdie, koji će kasnije svojim *Sotonskim stihovima* (1988.) jasno pokazati da mu ni jedna predaja nije toliko sveta da ju ne

bi mogao okrenuti naglavačke, i u ovome romanu stvara ono što književna kritika naziva demitologizacijom. U studiji *Roman i mit* Milivoj Solar opisuje ju na sljedeći način:

Tobožnja remitologizacija ovdje je tako samo privid; izravno se radi o krajnjem stupnju demitologizacije, o stupnju na kojem je izvorna mitotvorna djelatnost jezika ironijom svedena na destrukciju: parafraza razara početnu „frazu“ koja je imala funkciju objave. (Solar 1988: 111-112)

Kao primjer ovakva narativnog postupka u Rushdiejevu pismu može se uzeti sljedeći dio teksta, gdje čitatelj postupno otkriva njegovu demitološku funkciju :

Primjer 6. Think of this: history, in my version, entered a new phase on August 15th, 1947 – but in another version, that inescapable date is no more than one fleeting instant in the Age of Darkness, Kali-Yuga, in which the cow of morality has been reduced to standing, teeteringly, on a single leg! Kali-Yuga – the losing throw in our national dice-game; the worst of everything; the age when property gives a man rank, when wealth is equated with virtue, when passion becomes the sole bond between men and women, when falsehood brings success (is it any wonder, in such a time, that I too have been confused about good and evil?)... began on Friday, February 18th, 3102 B.C.; and will last a mere 432,000 years! Already feeling somewhat dwarfed, I should add nevertheless that the Age of Darkness is only the fourth phase of the present Maha-Yuga cycle which is, in total, ten times as long; and when you consider that it takes a thousand Maha-Yugas to make just one Day of Brahma, you'll see what I mean about proportion. (Rushdie 1981/2008: 269)

Pomislite na ovo: povijest je, po mojoj verziji, ušla u novu fazu 15. kolovoza 1947. godine – ali po drugoj verziji, taj neizbježan datum nije ništa više doli prolazni trenutak u Mračnom dobu Kali-Yuga, u kojem je krava morala bila svedena na stajanje, njišući se, na samo jednoj nozi! Kali-Yuga – gubitno bacanje u našem nacionalnom kockanju; najgore od svega; razdoblje u kojemu vlasništvo daje čovjeku položaj, kad je bogatstvo izjednačeno s vrlinom, kad strast postaje jedinom vezom između muškaraca i žena, kad nepoštenje donosi uspjeh (je li ikakvo čudo da sam u takvo vrijeme i ja bio zbunjen oko dobra i zla?)... otpočelo je u petak, 18. veljače 3102. g. prije Krista i potrajat će tek 432.000 godina! Već se osjećajući nekako zakržljelim, ipak bih trebao dodati da je Mračno doba tek četvrta faza sadašnjeg Maha-Yuga ciklusa, koji je ukupno deset puta toliko dug, a kad uzmete u obzir da treba tisuću Maha-Yuga da se napravi samo jedan dan Brahme, shvatit ćete

što mislim pod razmjerima. (Rushdie 2000 : 221-222)

Na prvi se pogled odlomak doima kao komparativna slika nove Indije, epohe koja po Rushdieju započinje neovisnošću, i njezine mitološke inačice izjednačene s konceptom *kaliyuge*, no metaforički se u njemu iznose dvije vrste povijesti koje stoje u oprečnim odnosima. Slika postaje jasnija nešto dalje u samome tekstu gdje je nova Indija opisana s pomoću djece ponoći, koja:

can be made to represent many things, according to your point of view; they can be seen as the last throw of everything antiquated and retrogressive in our myth-ridden nation, whose defeat was entirely desirable in the context of a modernizing, twentieth-century economy; or as the true hope of freedom, which is now forever extinguished; [...]. (Rushdie 1981/2008: 278)

U ovome se dijelu teksta jasno razabiru dvije grane prošlosti koje stoje u strogo kontrastivnim odnosima, ali su međusobno povezane. Jedna je karakterizirana „nazadnim” poimanjem realnosti, dok se druga odlikuje „istinskom nadom u slobodu”. Prvi se oblik temelji na izravnoj poveznici s *kaliyugom* („posljednje bacanje”) te se ističe „krajnje poželjan” prekid s njezinim aspektima koji nisu u skladu s novim potrebama društva. Time se implicira da ono što prethodi 1947-oj nije samo potreba za slobodom od strane, britanske vlasti, već i nužan prekid s retrogradnim oblicima koji su prisutni i u samoj indijskoj tradiciji.<sup>20</sup> Glavna obilježja *kaliyuge* („razdoblje u kojemu vlasništvo daje čovjeku položaj, kad je bogatstvo izjednačeno s vrlinom, kad strast postaje jedinom vezom između muškaraca i žena, kad nepoštenje donosi uspjeh”) omogućuju Rushdieju da uspostavi implicitnu poveznicu s okultnim aspektima neovisne Indije, koja se za njega odnosi na konkretno razdoblje 70-ih godina, tj. izvanredno stanje koje je uvela Indira Gandhi. U tekstu je jasno izražena veza između drevnih oličenja nazadne društvene strukture i razdoblja neovisnosti, kao što ilustrira već navedeni primjer Kaṛṇa–Arjuna (v. primjer 2).<sup>21</sup> Rushdie ironično odbija povratak ovoj vrsti antičke obnove

<sup>20</sup> Parafraziram ovdje jedan od zaključaka koje u povijesnom pristupu romanu iznosi Dhar (1993: 107).

<sup>21</sup> Proces demitologizacije percipiran je krajnje negativno od konzervativnih indijskih kritičara. Prikladan primjer nude Dinesh Kumar i Vidushi Sharma u „Cultural Catastrophe and Religious Rebellion in Salman Rushdie’s *Midnight’s Children*”, koji ovu Rushdiejevu narativnu tehniku interpretiraju isključivo kao nepoštvavanje indijske tradicije i mitologije. Rushdiejeve su pripovjedne strategije kompleksnije i njezini ciljevi dublje naravi od onih na koje ih svode ovi kritičari, no primjeri koje navode zanimljivi su komplementarni ilustratori ovdje navedenih tvrdnji. Kumar i Sharma zapažaju da su ženski likovi u romanu nazvani po indijskim božicama predstavljeni u krajnje degradirajućem obliku. Parvati se javlja kao Parvati-the-witch, koja se osim toga upušta u nedoličan odnos sa Shivom. Zanimljivi su i parovi indijske književne i kulturne tradicije koji utjelovljuju

kao političkome modelu. Njezinom se uporabom, po njemu, iza kulisa koristila Kongresna stranka pod vodstvom Indire Gandhi kako bi nametnula homogeni oblik vlasti, koji je proturječan Rushdiejevoj utopiji. „Tobožnja remitologizacija“ je dakle „samo privid“, radi se o krajnjem stupnju osuđivanja onih oblika prošlosti u kojima autor vidi degradaciju vrijednosti u suvremenom društvu. Dva načina mjerenja vremena tako se otkrivaju dvama načinima razumijevanja prošlosti, gdje godina 1947. na Rushdiejevoj imaginarnoj vremenskoj lenti stoji između mita i suvremenih indijskih pitanja.

Valja napomenuti da hrvatska čitalačka publika ni unutar konteksta *kaliyuge* ne nailazi na ispravan prijenos središnjeg termina. Iako natovaren simboličkim značenjem, u izvorniku termin *kaliyuga* po svojim deskriptivnim obilježjima potpuno ispunjava kriterije kojima se u indijskoj tradiciji obilježava ovo razdoblje: krava koja stoji na jednoj nozi kao simbol *dharme* (dužnosti koje pokreću i održavaju svijet), koja pri svakom novom razdoblju biva reducirana za jednu četvrtinu, glavni atributi mračnog doba i, naposljetku, točan datum kojim se po hinduističkom vjerovanju obilježava početak ove epohe vjerodostojno odražavaju Rushdiejeve pripreme za roman. Međutim, kao što ističe sam pisac, unutar ciklusa *mahāyuge*, *kaliyuga* je ipak samo jedno razdoblje, i ono će se smijeniti kada ponovno bude zavladao *kr̥tayuga*.<sup>22</sup> Stoga se u izvorniku termin javlja u singularu, tim više što je njegova konotacija precizirana u metaforičkom, političkom smislu. U prijenosu na hrvatski jezik, termin najčešće susrećemo u pluralu, kao što se jasnije vidi iz sljedećeg primjera gdje se javlja u nešto drukčijem kontekstu:

Primjer 7. I never knew about Shiva's guilt or innocence of whore-murders; but such was the influence of Kali-Yuga that I, the good guy and natural victim, was certainly responsible for two deaths. (Rushdie 1981/2008: 356)

Nisam nikada saznao o Shivinoj krivnji ili nevinosti za ubojstva kurvi; ali je *utjecaj Kali-Yuga* bio takav da sam ja, dobar dječak i prirodna žrtva, zasigurno bio odgovoran za dvije smrti. (Rushdie 2000: 291, moj kurziv)

---

spiritualnu ljubav, a „neprijemljeno“ su svrstani u istu skupinu s ovozemaljskim parovima: „Once upon a time there were Radha and Krishna, and Rama and Sita, and Laila and Majnu; also (because we are not unaffected by the West) Romeo and Juliet, and Spencer Tracy and Katharine Hepburn“ (Rushdie 1981/2008: 359). Laila i Majnun, junaci popularne ljubavne priče arapskog podrijetla, Romeo i Julija i moderan par primjeri su čisto fizičke ljubavi i nisu usporedivi s deificiranim primjerima kakvi su Kṛṣṇa i Rādhā ili Rāma i Sītā (Kumar i Sharma 2017: 393-394).

<sup>22</sup> Četiri *yuge* koje zajedno tvore ciklus *mahāyuge* jesu *kr̥ta*, *tretā*, *dvāpara* i *kali*.

„Utjecaj Kali-Yuga“ (u ovome primjeru) i „Mračno doba Kali-Yuga“ (u prethodnom primjeru ovoga tipa), u hrvatskom se prijevodu iščitavaju kao oblici za plural. Ovakvi prijenosi nisu u skladu s piščevim odnosom prema vremenu ni s njegovim poimanjem povijesti, a to su ključni faktori Rushdiejeve naracije.

#### 4. Zaključak

Navedeni primjeri dovode do jasnog zaključka da je pri prijenosu intertekstnih elemenata iz indijske usmene predaje na hrvatski jezik prevoditeljica pokazala njihovo nedovoljno poznavanje. Terminologija i narativni postupci koje u tom pogledu susrećemo u romanu sastavnica su Rushdiejeva hibridnoga postkolonijalnog izričaja. Oni stoga zahtijevaju šire poznavanje tematske i semantičke korespondencije s izvornikom, koje su u hrvatskom prijevodu zanemarene ili iskrivljene. Iz toga rezultira nepotpuno razumijevanje teksta, pa onda i iskrivljeno shvaćanje svjetonazora postkolonijalnog autora koji vrlo studiozno pristupa ovoj književnoj grani.

U izvorniku se jasno mogu iščitati dvije vrste odnosa prema mitu koje su ostvarene ovim vidom romana: jedan koji služi stvaranju magijskog realizma kao književnog žanra, i drugi, koji je putem sofisticirane ironije usmjeren političkim ciljevima i prema kojemu se Rushdie odnosi krajnje kritički. Funkcija je čitatelja da prepozna te odnose i „by 'seeing through' the narrator's faulty vision“ (Rushdie 1992: 23) dopre do dubljih semantičkih sugestija u tekstu. One dodatno ističu važnost ispravnih prijenosa domaćih termina na jezik prijevoda, ukazujući da svojom simbolikom mogu upućivati na kompleksnija poigravanja s intertekstnom i naposljetku narativnom građom. Iz traduktološke perspektive, hrvatski prijevod ne odgovara ovome konceptu. Dvostruka perspektiva kojom autor pristupa mitološki potkrijepljenoj građi ilustrira da prisvajanje komponenata iz indijske usmene predaje ne znači nužno da se Rushdiejeva fikcija nadovezuje na nju i na filozofskoj razini.<sup>23</sup> Nepravilnim prijenosima prijevod romana na hrvatski jezik mijenja piščev odnos prema ovom narativnom segmentu i destabilizira funkciju usmenog registra kojim se Rushdie naposljetku koristi kako bi sugerirao da njegova fikcija ponajprije „grows out of a cultural exchange“ (Taverson 2007: 49). Intertekstni elementi iz

<sup>23</sup> Rahman (1999: 25) argumentira ovu tvrdnju usporedbom indijske usmene predaje i Rushdiejevih temeljnih niti vodilja u romanu.

šireg spektra služe i zaobilaženju konvencionalnih oblika i tradicionalnih književnih formi, čime se ovaj pisac postavlja kao inovator na postkolonijalnoj književnoj sceni. Iz cjelokupnog gledišta, Rushdiejeva hibridnost iz intertekstne perspektive u hrvatskom prijevodu romana nije ostvarena. Naprotiv, prijevod nudi iskrivljenu sliku indijske kulture, a upravo ona autoru služi kao nužna kreativna potpora.

## Literatura

### *Primarna literatura:*

Rushdie, Salman. 1981/2008. *Midnight's Children*. London: Vintage Books.

Rushdie, Salman. 2000. *Djeca ponoći*. [Prev. Lia Paić]. Zagreb: Izvori.

### *Sekundarna literatura:*

Benton, Catherine. 2005. *God of Desire: Tales of Kamadeva in Sanskrit Story Literature*. New York: State University of New York Press.

Boehmer, Elleke. 1995. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford - New York: Oxford University Press.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Cundy, Catherine. 1996. *Salman Rushdie. Contemporary world writers*. Manchester: Manchester University Press.

Desai, Anita. 1995. „Introduction.” In: Salman Rushdie, *Midnight's Children*. London: Everyman.

Dhar, T. N. 1993. „Problematizing History with Salman Rushdie in *Midnight's Children*”. *Journal of South Asian Literature* 28 (1/2): 93-111.

Eliade, Mircea. 2007. *Mit o vječnom povratku*. [Prev. Ljiljana Novković]. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Girija Kumari, Amma K. R. 2006. *Postmodernism and the Historical Imagination in the Novels of Salman Rushdie*. Doktorska disertacija. University of Kerala. URL: <http://hdl.handle.net/10603/129962>. Pristup: 28. veljače 2018.



- Hogan, Patrick Colm. 2001. „*Midnight's Children: Kashmir and the Politics of Identity*”. *Twentieth-Century Literature* 47 (4): 510-544.
- Kirpal, Viney. 2006. „Je li indijski roman shvaćen?”. [Prev. Biljana Romić]. *Kolo* 16 (2006), (1): 314-330.
- Krnic, Krešimir. 2012. „Hanumān – božanstvo u usponu”. U: Marjanić, Suzana; Zaradija Kiš, Antonija (ur.), *Kulturni bestijarij II: Književna životinja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: Institut za etnologiju i folkloristiku. 195-209.
- Kumar, Dinesh; Sharma, Vidushi. 2017. „Cultural Catastrophe and Religious Rebellion in Salman Rushdie's *Midnight's Children*”. *European Academic Research* 5 (1): 392-398.
- Rahman, Tariq. 1999. „Politics in the Novels of Salman Rushdie.” *The Commonwealth Novel in English* 4 (1): 24-37.
- Reder, Michael (ur.). 2000. *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Romić, Biljana. 2006. „Proturječja indijskoga romana na engleskome jeziku”. *Kolo* 16 (2006), (1): 303-313.
- Rushdie, Salman. 1992. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta Books.
- Solar, Milivoj. 1988. *Roman i mit: književnost, ideologija, mitologija*. Zagreb: August Cesarec.
- Su, John J. 2001. „Epic of Failure: Disappointment as Utopian Fantasy”. *Twentieth-Century Literature* 47 (4): 545-568.
- Teverson, Andrew. 2007. *Salman Rushdie. Contemporary World Writers*. Manchester: Manchester University Press.