

*Петя Цонева*¹

ОГЛЕДАЛА И ОБЪРНАТИ ОБРАЗИ: ПОСТКОЛОНИАЛНИ АСПЕКТИ НА БЕЗДОМНОСТТА В ДВА РОМАНА ОТ САЛМАН РУШДИ

Petya Tsoneva

MIRRORS AND CATOPTRIC REFLECTIONS: POSTCOLONIAL ASPECTS OF HOMELESSNESS IN TWO NOVELS BY SALMAN RUSHDIE

The article focuses on the distorting (catoptric) operation of the broken mirror in Rushdie's articulation of migrant homelessness in two of his novels, The Satanic Verses and The Ground Beneath Her Feet. I explore the specular properties of air and the distorting effects it has on the protagonist's itineraries and experience of home. I likewise observe how the aerial lens and its more limited technical counterpart – the photographic perspective – produce distorted images of the places the protagonists traverse in their migrations and in this optical intervention the positions of the metropolis and the colonies get blurred, undergo twinning or reversal.

Keywords: Salman Rushdie, migration, postcolonial rewriting

Статията разглежда изкривяващото (катоптрично) действие на счупеното огледало в начините, по които Салман Рушди представя бездомността на мигриращия човек в два свои романа – „Сатанински строфи“ и „Земята под нейните нозе“. Изследвам огледалните свойства на въздушното пространство и изкривяващия ефект, който то оказва върху маршрутите на героите и познанието им за дома. Също така наблюдавам как увеличителното стъкло на въздушното пространство и неговият далеч по-ограничен технически синоним, фотографската перспектива, създават изкривени образи на местата, които героите прекосяват в своята миграция, като при тази оптическа интервенция позициите на метрополията и колониите се замъгляват, сдвояват или променят местата си.

Ключови думи: Салман Рушди, миграция, постколониално пренаписване

Явлението „диаспора“ е обект на особен научен интерес в съвременното ни, което е белязано от безпрецедентна за миналите векове динамика на хора, процеси и идеи, преминаващи граници. Диаспорните форми до известна степен стабилизират това движение, като създават общества „зад граница“ и водят до преосмисляне на културните идентичности, но от друга страна, те правят видими несигурните връзки между изходната и приемащата култура при граничното прекосяване. Диаспорните формации дават възможност да се разбере, че това преместване е съпътствано от конструиране на индивидуална и колективна идентичност; че се създават избирателни връзки при опитите да се установи местоположението на „дома“; че паметта и въображението имат важна роля в тези опити. Съществено значение при формирането на диаспора имат границите и механизмите на граничен патрул, като тук следва да мислим не само за външните (политически) граници, които очертават прекосените от мигрантите разстояния, но и за тези, които участват при конструирането на диаспорните идентичности и които се изразяват в расови, етнически, класови и джендър-класификации. Настоящата статия се спира на част от тези проблеми в два романа на Салман Рушди – писател, чиято биография и творчество са белязани по осезаем начин от прекосяването на граници.

¹ **Петя Цонева** (Petya Tsoneva) – гл. ас. д-р, кат. „Англистиката и американистиката“ във Филологически факултет на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, p.coneva@uni-vt.bg

Животът и творчеството на Рушди имат огромен принос за концептуалното възприемане на постколониалните миграционни процеси. Опитите му да намери място за себе си в проблемното пространство на постколониалния свят изглежда са довели до крайност алегоричната фигура на сатанинския скитник, с който въображението често свързва мигриращия човек. Събитието, на което до голяма степен се дължи демонизирането на Рушди, е публикуването на неговия втори голям роман „Сатанински строфи“ (1988–89), последвано от официално произнесената от аятолах Хомейни смъртна присъда за автора на този „демоничен“ текст.² В последния си биографичен роман „Джоузеф Антън – мемоари“ (2012)³, който говори за живота му с гласа на едно безтелесно трето лице, Рушди размишлява върху събитията след фетвата на Хомейни: „Той беше човек, поставен в окото на циклона, вече не бе Салман, когото приятелите му познаваха, а онзи Рушди, който написа „Сатанински строфи“, заглавие, леко изопачено от изпускането на началния определителен член [...] „Сатаната Рушди“, рогатото същество от плакатите, носени от демонстрантите [...] Обесеният, с изплезен навън червен език“ (2012:5).

Въпреки че въпросните карикатури са били част от реакциите на ислямския свят срещу неговата книга, „сатанинското“ лице на Рушди олицетворява също така и по-малко конкретизираните реакции срещу различността на мигрантите. Например в есето си „С истинска вяра“ той твърди, че романът му е имал за цел да представи „дяволската версия за света, [...] версията, написана от гледната точка на опита на онези, които са били демонизирани заради тяхната различност“ (1990: 403). Въпреки популярността и привилегиите, които има Рушди днес, след публикацията на романа си „Сатанински строфи“ той буквално е демонизиран в ислямския свят и не бива да подминаваме тези събития, които имат трайно присъствие в живота и творчеството му.

Отпътуването оформя централната тема в произведенията на Рушди. Самият той признава в критически оценки за филма „Магьосникът от Оз“, че тръгването на път „е една мечта толкова силна, колкото нейната противоположна мечта за корени [...] Тя е празникът на освобождаващия изход, величественият псалм за Освободената от корените Личност, тя е химн – химнът, посветен на всичко, към което мога да тръгна“ (1992: 23). Описанията на летенето в романите му са неизменно свързани със скитанията на бездомни герои – техните възходи и падения, преобразявания и пренасяния, неясни самоличности, произход и маршрути. Неговите разкази за тръгването също така посочват, че самото заминаване не гарантира непременно пристигане, че отиването към Другаде, което неизбежно трасира маршрута на търсещия дома път, не е крайната цел, а пространството, в което навлизаме, „веднага щом сме напуснали домовете на детството си и сме започнали да се грижим за своя живот [...] разбирайки, че истинската загадка [...] не е дали „няма друго място като дома“, а по-скоро дали изобщо има друго такова място, наречено дом“ (1991: 57). Като обявява „дома“ за мит, Рушди се заема да конструира пространството на миграция, прекъснати връзки, извадени корени и летене.

Митовите за летене съставляват голям дял от интертекстуалността в романите на Рушди. Четенето и пренаписването на въздушното пространство в тях е обусловено от постколониалната чувствителност към неустановеното и метаморфно състояние на мигриращия – способност, която Рушди очевидно е развил в личния си опит на постоянни премествания. Друга отличителна черта на свързаните с полет преживявания на героите му, освен разнообразните интерпретации и преработки на въздушните митове в контекста на миграцията, е, че непостоянството и видоизменението, които странниците преживяват, не е присъщо единствено за въздушното пространство, през което преминават. Дихотомията „земя – небе“, която предполага поредица от бинарни противопоставяния като „гравитация – безтегловност“, „сигурност – несигурност“, „дом – далеч от дома“, а също и „затворничество – освобождение“, „обреченост – безкрайност“ се губи от начина, по който Рушди преработва митовите.

Подобно на дяволското огледало от приказката за „Снежната царица“ на Андерсен, което се счупва във въздуха и хилядите му парченца деформират човешките възприятия за света, Рушди си служи с въздушното пространство като с огледална повърхност, която представя обръкването на него-

² Фетвата е произнесена по радио Техеран в деня на Св. Валентин през 1989 г. В нея Хомейни призовава „В името на всемогъщия Бог“ да бъде езекутиран авторът на книгата, озаглавена „Сатанински строфи“, по всякакъв възможен начин, където и да бъде намерен той, като смъртта на всеки, тръгнал да осъществи тази мисия, следва да бъде приета като свещено мъченичество. Същата дата отбелязва и смъртта на героинята Вина в „Земята под нейните нозе“.

³ Преводът на заглавията на изследваните романи и цитатите от тях са на автора на статията.

вите герои, скитащи в търсене на своя дом. Докато пресичат пространството между Индия и Англия, те все по-ясно осъзнават огледалните линии на разделение, които маркират и заличават продължаващите дихотомични противопоставяния между местата, които са напуснали и крайната точка в търсенето им на дом. Както отбелязва Парашкевова в проникновеното си есе за катоптричните трансформации в „Сатанински строфи“, въздушните пътувания на героите подлагат на критическо преразглеждане „еднопосочността на пътуването в имперските текстове; [...] те прекосяват и рушат поредица от огледални граници, които от своя страна правят възможно взаимното отразяване на „дома“, от който се тръгва, и [мястото], за което се пътува, по нови начини, [...] маркират алтернативни маршрути, [...] посочват [...] разрушаването на идентичността на пътуващия и на градовете, през които минава“ (2007: 8-9). Героите се придвижват в огледалните режими на *парадигмата познато – различно*, но докато напредват в пространството на различното, те преживяват трансформации, кризи на идентичността, себезаграничаване, което ги прави способни да осъзнаят, че в действителност е невъзможно установяването на такива рязко очергани разделителни линии. По-скоро както „личното аз“, така и „другото“, „домът“ и „навсякъде“ са субективни позиции, които често променят местата си и още по-често се сливат или смесват в зависимост от начина, по който са преживени, и ъгъла на виждане, от който са описани.

В романа „Сатанински строфи“ митът за Икар, който представлява един от многото интертекстове на романа, е преработен във форма, извеждаща идеята за *победения завоевател*, сломената от поражение личност на мигриращия човек от колониите, който става подчинен на насилствени определения, когато навлиза в имперската метрополия, но – колкото и парадоксално да е това – в своето падане успява да постигне скрита победа. По такъв начин митът за Икар влиза в контекста на постколониалното мислене, което разглежда преместването на мигриращия човек като „пренасяне“ от една култура в друга, като в този контекст разломеното от падането тяло на Икар може да означава възможности за преобразяване, поражение и възраждане, загуби и придобивки, които мигриращият от колониите преживява, когато той/тя навлезе в културата на метрополията. Според мита, след като разединеното тяло на Икар е изхвърлено на брега на безименен средиземноморски остров, той получава името Икария, островът на Икар. С акцент върху този финал, в постколониалния си живот митът очертава характерен маршрут на скрита победа, в който поражението, подчинението и пренасянето (включващо и травматичното излагане на мигриращия човек под деформиращия имперски поглед) позволяват на победената фигура на мигранта от колониите да обитава под прикритието на поражението си именно онези режими и дискурси, които са причина за това поражение, като ги „обезоръжава“ отвътре.

Падането на Саладин и Гавраил през въздуха в „Сатанински строфи“ е показателен пример за тази преразгледана посока на движение. Когато падат от избухналия самолет, те навлизат в едно облачно състояние, което е картина на несигурната идентичност на постколониалния мигрант. Въздушното пространство приема формата на отражения от спомени от миналото им, които формират извивките в ретроспективното повествование в началото на романа и се смесват с фигури от бъдещето, които Гавраил и Чамча срещат, когато се приземяват. Така въздушното пространство създава деформиращата повърхност, която отразява преживяното от мигриращите пътници прекъсване и възстановяване на връзки във времето.

Падането на Гавраил и Чамча много напомня падането на Икар в първоначалния мит, както и в някои от по-късните му (датиращи от 20. век) пренаписвания като това на Габриеле д'Анунцио, видял в смазаното тяло на човека-птица потенциал за продължение, възраждане и обновление.⁴ Рушди доразвива този сценарий, като чрез него обяснява как етническите и расовите дискурси на метрополията деформират телата на падащите герои в гротескно изкривени фигури, но с развитието на сюжета техният „продължен“ живот, изразен като „преобразяване“ съобразно нормите и властта на метрополията, всъщност руши именно тези дискурси, които са ги създали. Въздушният маршрут на героите е и орфически с това, че ги въвежда в подобно на ад пространство, откъдето те извикват образите на своята любов: любовта на Чамча към Англия, за която той е убеден, че може да му осигури живот на сигурност и материално благополучие, както и любовта на Гавраил към Алелуя Коун, възплътила

⁴ Въпросният текст от д'Анунцио е романът *Forse che sì, forse che no* в *Romanzi e novelle, Prose di Romanzi* (1950). Виж Piero Boitani. "Icarus". *Winged Words. Flight in Poetry and History*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.

копнежа му за възвишено духовно преживяване. Накрая те успяват да възстановят само сенките на своите мечти и амбиции. Въздушният им маршрут отразява и огледалното пътуване на Нарцис, който търси любимото си отражение във водата. За Чамча отражението представлява образа на „добрия и истински англичанин“, който той иска приеме, докато Гавраил вижда себе си като Ангелът на Словото, Божият вестител, който слиза, за да просвети и подобри света на хората.

Най-съществен резултат от въздушното изкривяване в романа са маршрутите на скрита „колонизация“, които то създава и поддържа. Падането на героите символизира тяхното предаване на расовите и етнически описания на метрополията (случаят с Чамча) или обозначава поражението на амбициите им за обратно колонизиране на метрополията (опитът на Гавраил). И в двата случая движението надолу пренамества строго установените в жанра „имперски роман“ позиции на метрополията и колониите. В представената от Рушди постколониална версия на този жанр метрополията е мястото, което подлежи на завладяване и „превърщане в дом“, но само за да се разкрие неспособността на тези опити да овладеят неговата постоянноменяща се и убягваща форма. Вместо да чертае маршрути на имперско превъзходство, които изобилстват в имперския роман, Рушди си служи с фини, прикрити стратегии на завоевание – ритуално, карнавално противопоставяне (изблика на ярост на Чамча в Клуб Хот Уокс и театралното завоевание на Лондон от страна на Гавраил) или тайни операции (гротескното пресъздаване на харема на Мохамед от Ваал), които се осъществяват в рамките на деспотични режими и ги дестабилизируют отвътре. Там, където има проява на открита съпротива, тя или е насилствено потушена (безредиците в Брикхол), или просто бива пренебрегвана („тропикализирането“ на метрополията от Гавраил).

Механизмите на огледално изкривяване са още по-ясно очертани в един друг роман на Рушди – „Земята под нейните нозе“. Централно място в сюжета на романа е дадено на мита за Орфей, който представлява обърнато отражение на издигането на Икар. Два примера от постколониалното възраждане на този мит, *Orphée Noir* („Черният Орфей“) от 1948 г. на Жан Пол Сартр и *Season of Anomy* („Сезон на беззаконие“) от 1973 г. на Уоле Шоинка, илюстрират гъвкавостта и приспособимостта на образа на Орфей в постколониалната литература, където той се преутвърждава многократно от позицията на противоречиви перспективи. Колкото и сложно и разнопосочно да изглежда постколониалното разпространение на Орфеевия мит, то изисква едно по-дълбоко разбиране на историческото и културно съответствие на орфизма с постколониалните интереси. Култът към Орфей е бил религиозно движение, за което се предполага, че е предшествовало гръцката култура. Според някои учени орфическите практики са наследени от по-стари по време тракийски обреди, а Орфей навлиза в пространството на древногръцкия свят като чужденец.⁵ Очевидно по силата на неговата „различност“ като образ, маргинален и извън границите на приетото, Орфей би могъл да послужи на постколониалния проект за възстановяване на Различността като един културно значим принцип.

В същото време присъствието му в граничната зона на едновременно принадлежащ и непринадлежащ към гръцката система на религиозно поклонение прави възможна преработката на мита за Орфей в метафора за мигриращите и за тези, които са част от диаспора. Орфическият фокус на романа е съставен от редица по-късни във времето пренаписвания на класическия мит, например в „Сонети за Орфей“ от Рилке (цитат от този текст служи за епиграф на романа) и филма на Марсел Камю „Черният Орфей“ (също посочен от Рушди като важен интертекст) – произведения, които отварят класически установения образ на Орфей за нови модернистични и постколониални приложения.⁶ Един от най-важните приноси към по-късното развитие на мита е изследването на начините, по които образът на Орфей може да служи като метафора за мигрирането и явлението „диаспора“. Орфическото състояние формира същността на движенията, които подронват твърдо установените позиции и престъпват граници. Тези движения са катоптрични, тъй като създават изкривени образи на мултиплицирани, обърнати, гротескно разширени или стеснени и замъглени реалности. Една от основните фигури на

⁵ Виж William Freiart, „*Orpheus: a Fugue on the Polis*“. *Myth and the Polis*. Ed. Dora C. Pozzi and John Wickersham. New York: Cornell University Press, 1991.

⁶ И двата текста заедно с вариант на огледално-преображения сюжет на Орфеевия мит в Индуизма – историята за бога на любовта Кама, убит от Шива и върнат от смъртта по молба на Рати (Орфей, спасен от Евридика), са посочени от Рушди в „Джоузеф Антън – мемоари“ като важна творческа основа на „Земята под нейните нозе“.

катоптричната инверсия в романа е вдвояването от типа на митологичните близнаци диоскури – Кастор и Полидевк, всеки от които живее известно време с другия под земята и на Олимп (в романа това са двете двойки близнаци Ормус и Геомарт, Ардавираф и Кхусро), а това вдвояване съвместява в себе си възходящата (Аполонова) и низходящата (хтонична, Дионисиева) посока на развитие на личности и места (срв. Parashkevova 2009). Този механизъм на изкривяване от своя страна се усилва от катоптричното умножение, което превръща всеки един от четиримата герои в Орфически (Аполониеви и Дионисиеви) образи, а всяко от местата, прекосено от тях в миграционните им маршрути, в катоптрически деформирани, нетрайни версии на дома.

Фотографската перспектива е основно средство за катоптрическо изкривяване в романа. Формираща главната част от художествените похвати и визията на разказвача Раи, тази перспектива се подлага на внимателен анализ и описание: „Като използвах огледала“ – обяснява той – „аз се научих [...] какво се получава, ако вложиш огледални образи в други огледални образи и снимки в други снимки, замайвайки окото, докато последният образ стане като смачкан в юмрук. Първо, за да се създаде илюзия, след това, за да се покаже, че това е илюзия и накрая, за да унищожи илюзията; това, както почнах да разбирам, бе честността“ (1999: 447–8). Следователно една от целите на катоптрическото отражение в романа е да представи сложното взаимодействие между илюзията и фактите, което присъства в гледната точка на мигриращия човек.

Художествените методи на Раи и техният дестабилизиращ ефект не са само фотографски инструменти. Те са вместили в изкривените лещи на ретроспективното му повествование, което се фокусира върху миграцията на героите и усилията им да създадат дом. Предадена чрез ретроспекцията на спомени, които се застъпват с разкази за съвременни събития към края на повествованието, историята за Орфей е представена като опит на мигриращия фотограф да подреди своите снимки от миналото в нови, изпълнени със смисъл комбинации. Този опит прави проблемна неопределената позиция на мигриращия разказвач като посредник между различните версии на света и гледните точки за тях, който нито може напълно да се свърже, нито да се откъсне от тях. В романа той заема полудистанцираната позиция на мемоарист и зрител-фотограф, която предполага както близост, така и отдалеченост – и органична връзка, и естетическа дистанция от разказаните събития.

Фотографската перспектива се намира в постоянна взаимовръзка със сеизмичната нестабилност на вече установените версии на света в романа. Фотоапаратът се опитва да синхронизира скоростта си с тази на промените, но в резултат се получават още по-фрагментирани, калейдоскопични варианти, в които „земята“ постоянно се разрушава „под нозете“ на героите. Когато тръгват от Бомбай, мястото на техния произход и детство, за да се отправят за Англия, Америка и Мексико, за тях става все по-ясно, че всяко от тези места е сеизмична зона и че в света не може да се установи никаква здрава основа за дом.

Като прави коментар на постоянното преместване и преобразяване на героите, Рушди предлага една по-изчистена фотографска версия на мигриращия дом, която се оформя от последната снимка от Раи на любимата на живота му и световно известна певица Вина. На тази снимка „земята под нейните нозе се пука като някакъв полудял паваж и навсякъде нещо тече. Вина стои върху една плоча от оцеляла улична настилка, която е наклонена надясно, а тя се е навела наляво, за да балансира. Ръцете ѝ са разперени широко, косите ѝ се веят, а лицето ѝ изразява нещо средно между гняв и страх“ (1999: 466). Опитът да запази равновесие върху парче земя сред потока от времена и места, страхът от рухване и гневът на себеутвърждаването формират представата на Рушди за дома на мигриращия човек в „Земята под нейните нозе“.

Ако фотографската перспектива, която осигурява централната призма на повествованието в романа, създава катоптрични, изкривени форми на дома, то въздушните пътешествия на героите действат като разширен фотографски обектив, който се отваря и затваря пред различни версии на реалността. Както в „Сатанински строфи“, така и тук въздухът е пространството, в което героите прекосяват разстоянията между географски отдалечените места, между самите тях и личните им представи за дом. В този процес предполагаемо непоклатимото положение на местата се променя, разстоянията се стопяват, границите изчезват и се появяват нови мерки и граници, които отклоняват маршрута на пътуващия човек от предварително определените крайни точки и го насочват към нови техни варианти. Тези въздушни движения служат за усилване на ефекта от сеизмичната нестабилност, която романът ре-

гистрира при наземното ниво на световите си и са основният компонент на земно-въздушните взаимодействия в романа „Земята под нейните нозе“.

Един от основните ефекти на въздушното пренасяне и промяната в перспективата, която то поражда, е и възможността, откриваща се пред пътника, да прескочи границите на дома, в чийто периметър той/тя биха могли да установят своето преместване, за да преживеят промяна. Тази възможност е изследвана подробно от Саид Ислам, който я приема като необходимо предварително условие за уседналия пътник (т.е. за субекта, който пътува, скрит в кодексите, практиките и перспективите на дома) да предприеме едно номадско пътуване; с други думи, да тръгне напред, когато излезе от дома си (срв. Islam 1996). Както формите на уседналост, така и тези на номадско пътуване си взаимодействат в маршрутите на героите на Рушди, но това, че преобладават вторите, е гаранция, че героите ще оцелеят и ще изработят нови версии на дома. Границите, които те пресичат, им позволяват да изпитат и приемат промяната, но това става само когато те преминават през полупропускливата мембрана между еднаквостта и различността, която е едновременно и ограничение, и освобождение за импулсите на себеотличаването.

Преминал през нееднократни реформулировки, пречупвания, изкоренявания и пренасочвания, домът в романа не се постига като единно или стабилно място. В резултат на постоянните си преизграждания той не е в състояние да се прояви като трайно във времето място. Той е временно условие, момент между пренасянцията от едно място на друго, версия на идентичността до следващата такава в миграционния маршрут. За героите в романа това преживяване се осъществява като *завръщане, но другаде*, т.е. преоткриване на първоначалните домашни светове, но в нови контексти, места и опит, които отразяват и пречупват тези светове и от своя страна са отразени и пречупени от тях. Резултатът е една катоптрична (дез-)ориентация, която разказвачът в романа иронично обяснява като следствие от „загуба на Изтока“ (1999: 5). Всъщност тя говори и за загубата на „Запада“, тъй като и двете дестинации се превръщат в образи, които взаимно се замъгляват. Романът, който представлява своеобразно постколониално пренаписване на мита за Орфей, изследва трагичните резултати от дезориентираното движение, най-очевидният от които е да изгубиш „почва под нозете [си]“ и да се превърнеш или в аполоновски търсач на височини (предпочитаната позиция на Ормус) или дионисиевски търсач на дълбочини (изборът на Вина). Любовта на Ормус и Вина представя един аспект на временното земно ниво на дома, което обаче не може да им осигури постоянна, твърда основа.

Последната глава на романа преразглежда мита за Орфей, като позволява „щастлив край“ за двама от орфическите герои. Във версията на Рушди Раи, непрекъснато присъстващ като образ сянка на Ормус-Орфей, се жени за Мира, която е имитатор и катоптричен двойник на Вина-Евридика. Така „щастливият край“ на постколониалното търсене на дом се осъществява като събирателна точка на отражения в последвалия живот след вече затворения, подобен на Евридика, първоначален свят на дома. Това събиране на отражения се проявява в несигурното ежедневие и представлява онова, което мигриращият човек „е открил, за което се е борил и което е постигнал“ (1999: 575): „В хода на живота ми любовта на Ормус и Вина се доближава до представите ми за митичното, необяснимото, божественото. Сега, когато ги няма, кулминацията на драмата е отминала... Под нозете ми е останала само обикновената човешка любов. Разпадни се, високомерна земя, разтопете се канари и треперете, камъни. Аз няма да отстъпя от мястото си... То е мое“ (Пак там). Според Рушди създаването на дом в постколониалния контекст на мигрирането се състои в способността да „си стъпил здраво“ върху нестабилна, рушаща се земя.

Вследствие на тези наблюдения считам, че Рушди акцентира особено силно върху номадската форма на дома, в който „обитаването е подчинено на пътуването“⁷ – форма на дома, която преобладава в постколониалните миграционни повествования и опит. За разлика от уседналите домове, които се стремят да оформят и приспособят външното пространство по свое подобие, номадският дом се изгражда от движението, което се осъществява именно във външното пространство. Така в „Сатанински строфи“ са представени проблемните за героите опити за определяне на личното им място, за напускане на дома и завръщане в него. Повечето критически прочити на този текст виждат Гавраил като герой, чието търсене на дома е неуспешно, тъй като той търси само един дом и само една самоличност. За разлика от него Чамча успява да се върне у дома поради способността си да борава с многобройни

⁷ Deleuze и Guattari (цит. от Islam 1996: 27).

версии на дома и идентичността. Моето виждане е, че и двамата герои приемат завръщането си у дома като прекъсване на връзката с него и заминаване. Докато Гавраил си тръгва от живота, Чамча пренасочва света на миналото си към нови форми и условия. Домът на миграцията, за който припомня извършеното от Чамча преобразяване на домашната среда, не трябва да се приема като съществуващ в единствено число, а множеството версии на този дом се оформят в процеса на многократното прекъсване на корени и повторно вкореняване в други места или при други обстоятелства.

По подобен начин, след като е преминал през нееднократно реформулиране, пречупване и пренасочване, домът в по-късния роман на Рушди „Земята под нейните нозе“ не се установява като единствено или стабилно място. Нещо повече, в резултат на непрекъснатите му промени поради движението на героите, той не може да се прояви и като постоянно място. По-скоро домът се възприема като временно състояние, като момент или преход от едно място към друго в маршрута на миграцията пътник. Неизменността на дома е сравнена с щракването на фотоапарат, който улавя картини от един рушащ се свят. Проблемът с видимата безизходица на постколониалната бездомност е като че ли решен чрез непрекъснатото изнамиране на несигурни основания за произход, дом, минало и настояще, в процеса на което те могат да бъдат пренаредени в нова поредица от образи, да бъдат слети в колажи, изрязани и съединени в нови комбинации и версии на дома.

ЛИТЕРАТУРА

- Islam (1996):** Islam, Syed Manzurul. *The Ethics of Travel: From Marco Polo to Kafka*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Parashkevova (2007):** Parashkevova, V. “Turn Your Watch Upside Down in Bombay and You See the Time in London”: Catoptric Urban Configurations in Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*. // *The Journal of Commonwealth Literature*. Vol. 42. 2007: 5. 5 – 24.
- Parashkevova (2009):** Parashkevova, V. New Cities out of Old Ones: Catoptric Echoes and Reversals in Salman Rushdie’s *The Ground Beneath Her Feet*. // *Journal of Postcolonial Writing*. Vol. 45, 2009: 4. 414 – 425.
- Rushdie (2012):** Rushdie, S. *Joseph Anton: A Memoir*. New York: Random House, 2012.
- Rushdie (1999):** Rushdie, S. *The Ground Beneath Her Feet*. New York: Picador, 1999.
- Rushdie (1990):** Rushdie, S. In Good Faith. // *Newsweek*, Feb. 12, 1990.
- Rushdie (1989):** Rushdie, S. *The Satanic Verses*. London: Viking Penguin, 1989.
- Rushdie (1992):** Rushdie, S. *The Wizard of Oz*. London: British Film Institute, 1992.