

Heterotopija bidonvila i heterokronija apokalipse u posthumanističkom romanu *Animalovi ljudi* Indre Sinhe

1 INDIJSKI ENGLESKI ROMAN, *ANIMALOVI LJUDI* I POSTHUMANISTIČKA POETIKA

Roman *Animalovi ljudi* pripada korpusu indijske engleske književnosti, "koju pišu izvorno na engleskom jeziku književnici indijskog porijekla među kojima nalazimo one koji su rođeni i žive u Indiji, one koji su rođeni u Indiji a žive izvan nje, te pisce kojih su preci podrijetlom iz Indije" (Romić 2006: 1). Autor ovog romana, Indra Sinha, engleski je pisac indijskoga porijekla s francuskom adresom, dakle imigrantski pisac. Govoreći o višestrukom identitetu imigrantskog pisca na seminaru o indijskoj književnosti na engleskom jeziku održanom u Londonu 1982. godine, Salman Rushdie kazao je da je on proizvod škripca u kojemu je "prošlost dom a sadašnjost strana zemlja"; u kojemu pisac osjeća "istodobnu potrebu da ostane Indijac i nuždu da izbjegne getoizaciju". Definirajući tu dvostruku poziciju Rushdie je pritom formulirao stav o ekskluzivnom, povlaštenom položaju imigrantske književnosti u kojoj se navedena proturječna hibridne egzistencije rješavaju tako što su "migrantski pisci neizbježno internacionalni" (cit. u Kirpal 2006: 13).

Biljana Romić primjećuje da su indijski roman na engleskom jeziku upravo zbog te "podvojene pripadnosti indijskom životu i indijskim temama i istodobno engleskom jeziku, obje recepcijske strane preispitivale dvostrukim mjerilima" (Romić 2006: 4), a Virney Kirpal ističe da je doživljavan i kao neka vrsta "prevedenog pisanja" jer "on istodobno opkoračuje dva jezika od kojih svaki ima vlastitu kulturnu prtljagu i književne tradicije" (Kirpal 2006:19). Dakle, od samih početaka opterećen književnokritičkom recepcijom koja njegov razvoj promatra na dva odvojena kolosijeka, indijski engleski roman sagledava se kroz tobožnji raskorak između (post)modernog Zapada na planu izraza, predstavljenog engleskim jezikom, koji se "oslanja na stanovite načine konstruiranja spoznaje svijeta, koji je vezan uz određene vrijednosne sustave, hijerarhiju i svjetonazor" (Wisker 2010: 210) i tradicionalnog Istoka na

tematskom planu, "indijstva" i konstrukcije indijske nacije, potisnute i marginalizirane upravo tim kolonijalnim jezikom. Engleska indijska književnost u toj se perspektivi smatra oblikom prisvajanja indijske kulture engleskim, dakle kolonijalnim jezikom. Međutim, u posljednje se vrijeme nailazi i na mišljenja koja indijsku englesku književnost poistovjećuju s indijskom književnosti uopće¹. U toj se perspektivi, uglavnom zbog činjenice da je Indija uistinu višejezična, višerasna i viševjerska zajednica, engleski jezik vidi/nameće kao jedini zajednički medij indijske književnosti. Rushdie je, primjerice, književnost svih indijskih jezika koje on nije mogao čitati nazivao "parohijalnom". Gayatri Chakravorty Spivak takva razmišljanja smatra posljedicom "sociologije znanja na djelu, koja artificiozno kreolizira indijske jezike u engleski poništavajući odvojene a ipak po hijerarhijskoj osi zajedničke povijesti sjevernih i južnih indijskih književnosti" (Spivak 2011: 38). Osim toga, prethodno spomenuta Rushdiejeva promišljanja vode nepotrebnom privilegiranju djela imigrantskih pisaca u odnosu na neimigrantske. Kirpal s pravom ističe da je Rushdiejev ratoborni stav o sposobnosti da se "izvana" vidi više, što je navodno "sreća koju domaći pisac ne može uživati", stvorila situaciju u kojoj je "bezdomnost iznenada postala povlaštena kao univerzalno stanje" i u kojoj se "kozmpolitski pisac iz Trećeg svijeta opisuje kao autentični postkolonijalni pisac". Kirpal smatra da su tome svakako pridonijeli i teoretičari poput Saida i Bhabhe koji su "slijedeći Rushdiejev mig" naširoko raspravljali o temi hibridnosti i kozmpolitskim piscima (Kirpal 2006: 13). Rushdie je "kriv" i za dodatno stereotipiziranje ovog romana kada je osamdesetih godina prošlog stoljeća nakon pojave *Djeca ponoći* zavlada neka vrsta "rušditisa", odnosno zaraze Rushdiejevim rukopisom, kojoj je podlegla i kritika identificirajući indijski roman na engleskom jeziku samo s određenim romanesknim stilom, magijskim realizmom, i odmjeravajući ga isključivo u odnosu prema tom osebujnom pismu, pa se ta etiketa olako lijepila svakom novom romanu koji pokazuje obilježja postmodernosti, a tematski je vezan za Indiju. Zanimljivo, u tom je smislu Indra Sinha imao potrebu "obraniti" svoj roman od opaski kritičara koji su *Animalove ljude* interpretirali u svjetlu Rushdiejeve poetike².

¹ Zanimljiva je zapažanja o tome iznijela Gayatri Chakravorty Spivak u svomu predavanju "Nacionalizam i imaginacija". Prije svega, ona misli da je zapanjujuće što književnost na indijskim jezicima uopće postoji kad se s novcem koji zarađuje književnost na indijskim jezicima usporede predujmi plaćeni piscu kao što je Vikram Seth. Glavni problem ona međutim vidi u "sociologiji znanja" koja književnosti na indijskim jezicima oduzima ime "indijska". S tim u vezi iznosi zanimljivu anegdotu sa Sveučilišta Columbia – Kada je studenta koji joj je za svoj doktorski rad predložio područje indijske književnosti, upitala misli li na indijsku književnost na engleskom jeziku, on je odgovorio: "Držim se definicije Amita Chaudhurija da se jedino književnost na engleskom napisana na potkontinentu može smatrati indijskom" (Spivak 2011: 38).

² U intervjuu koji je dao povodom ulaska među finaliste nagrade *Booker* 2007. godine Indra Sinha se, između ostalog, osvrće i na mišljenja pojedinih kritičara koji smatraju da *Animalovi ljudi* stilski zalaze u magijski realizam. Glavno je uporište takvog čitanja *Animalov* specifični doživljaj svijeta i "glasovi" koje on čuje. Sinha napominje da je za lik *Animala* nadahnuće našao u stvarnoj osobi, u njegovu prijatelju Sunilu Kumaru, koji je

Što se tiče izbora engleskog jezika kojem pribjegavaju indijski pisci, važno je napomenuti da nije vezan samo za imigrantske pisce jer se čini da to kritičari ponekad zanemaruju. Budući da je engleski jezik još u devetnaestom stoljeću preuzeo ulogu koju su do tada u Indiji imali perzijski i sanskrt, izbor tog jezika za indijskog pisca ne donosi sužavanje recepcije na englesku publiku već uključuje obje, i englesku i indijsku. Prema podacima koje navodi David Crystal danas ima oko 350 milijuna indijskih govornika engleskog jezika (kojima je engleski drugi jezik), što je najveća engleska jezična zajednica u svijetu. Engleski danas prolazi kroz proces "indigenizacije", kako među Indijcima u Indiji, tako i među imigrantima u Velikoj Britaniji i SAD-u, a posljedica je toga i razvoj nove jezične varijante, *hinglisha*, koju populariziraju mediji, književnost, glazba i osobito filmska industrija Bollywoda (Thakur i dr. 2007: 118,119; Lee i Nadeau 2011: 513).

Međutim, iako ga je imigrantski pisac indijskog porijekla napisao na engleskom jeziku, u romanu Indre Sinhe ne nalazim ništa specifično imigrantsko jer roman, niti govori o imigrantskom iskustvu niti se, locirajući radnju u Indiju, u njemu trguje "indijstvom". Budući da neupitna pripadnost ovoga romana korpusu indijske engleske književnosti, o njegovim stilskim značajkama ne otkriva gotovo ništa, smatram da je *Animalove ljude* potrebno interpretirati u kontekstu posthumanističke estetike³ jer se već izborom naslova romana otvaraju pitanja svojstvena postmodernim teoretičarima koji problematiziraju temu ljudskosti, odbacujući i razum kao mjerilo te problematične "ljudskosti", te nastoje odrediti granice "humanog" u odnosu prema "bestijalnom" i "neljudskom", nerijetko dajući prednost potonjem. Naime, za razliku od humanizma u kojemu je igrao ulogu svemogućeg spasitelja, razum nije baš omiljen među postmodernim teoretičarima, koji uglavnom dijele uvjerenje da se racionalizirati može štošta, pa i masovni zločini. Sumnju u svemoć razuma možemo pratiti od često citirane izjave Theodora Adorna da je barbarski pisati poeziju nakon Auschwitzja jer se možemo samo užasavati nad tim gdje nas je u tom slučaju odveo razum, pa do Lyotarda koji aktualizira temu Holokausta tvrdnjom da je takva zločinačka i nemoralna "racionalnost" svojstvena samo kapitalizmu jer "kada je potrebno povećati kapacitet te 'monade', čini se razumnim odbaciti, ili čak aktivno uništiti one dijelove čovječanstva koji se čine suvišnim, beskorisnim za ostvarenje tog cilja. Na primjer stanovništvo nerazvijenih zemalja" (cit. prema

bolovao od šizofrenije i dodaje – "Sumnjam da ima išta magično u ludilu, ali Animal je posebna vrsta realista. Kada mu ljudi kažu da su njegovi glasovi imaginarni i nagovaraju ga da se okrene religiji, on odgovara – 'Zanimajati ono što vidiš i čuješ, a vjerovati u ono što ne vidiš i ne čuješ, to biste trebali zvati ludilom'" (Sinha: 2007/b). Dakle, odričući se pojma "magijsko", Sinha ipak zadržava pravo na "realizam".

³ Pojam "posthumanizam" posuđujem od Stuarda Sima (2001), koji ga koristi da bi označio dvoje: 1. vrijeme u kojem živimo a obilježeno je krizom humanizma; 2. refleksiju postmodernih teoretičara zaokupljenih granicama i ograničenjima ljudskosti, koji osobitu sumnju njeguju prema nadmoći razuma i općenito sumnjaju u racionalnost kao humanističku vrlinu.

Sim 2001: 15). Tomu možemo dodati i Eagletonov stav o racionalnosti terorizma – on naime u *Svetom teroru* tvrdi da prosječan Amerikanac griješi kad teroristima odriče racionalnost jer "nema ničeg iracionalnog, za razliku od moralno odbojnog, u ubijanju ljudi radi postizanja političkih ciljeva. Ono nije na istoj razini kao uvjerenje da ste Marija Antoaneta" (Eagleton 2006: 112). Odnosu razuma i zla Terry Eagleton posvetio je kasnije cijelu knjigu, a njegovo uvjerenje da "zlo uvijek ima ili previše ili premalo smisla – ili pak oboje istodobno" (Eagleton 2011: 85), zlu daje dimenziju čudovišnog otklona od smisla, ali navodi i na zaključak da iako zlo neutralizira razum, razum ne isključuje zlo. S Teodorom Adornom Eagleton dijeli i stav o povijesti čovječanstva kao "trajnoj katastrofi" smatrajući da se "vrlina gotovo nikad nije slobodno razvijala u javnim poslovima osim kao kratka i nepouzdana stvar jer vrline kojima se divimo – milost, suosjećanje, pravda i ljubaznost – uglavnom su ograničene na privatnu sferu", dok "većina ljudskih kultura tvore pripovijesti o grabeži i pljačkanju, pohlepi i izrabljivanju" (Eagleton 2011: 159). On sumnja da je tradicionalni i liberalni humanizam dorastao pružiti otpor zlu⁴, suprotstavljajući Mannova "pristojna i razumna" pripovjedača modernističkoj umjetnosti koja "tvrdi da se iskupljenje može postići jedino spuštanjem u pakao, sučeljavanjem s onim divljim, iracionalnim i opscenim u čovjeku" (Eagleton 2011: 79).

Gledano s etičke točke, racionalnom i iracionalnom ponašanju ne mogu se pripisati etikete dobra ili zla, no čini se da su postmoderni teoretičari skloniji optužiti razum, vezujući zločin uz racionalizaciju. S druge strane, javlja se sklonost rehabilitiranju ludila u etičkom smislu jer ludilo nije (nužno) zlo. Parafrazirajući Eagletona – uvjerenje da ste Marija Antoaneta može vas navesti na iracionalno ponašanje, ali ne nužno na zločin. Štoviše, oslobađanje od tereta tradicije humanizma vodi shvaćanju da razum ne samo da više nije jedini izbavitelj već je glavni krivac destruktivnog ponašanja, neprijateljski nastrojen prema životu uopće.

Za ovaj rad osobito je važno pitanje kako se navedena refleksija o krizi razuma, jednako kao i stvarna kriza humanizma, manifestira na planu književnog diskursa i možemo li govoriti o fenomenu "posthumanističkog romana"? Izložit ću ukratko temeljne pretpostavke koje smatram nužnima da bi određeno književno djelo na najopćenitijoj razini zadovoljilo uvjete

⁴ Terry Eagleton tako tvrdi sljedeće: "Nije li liberalizam časna, ali nesigurna i kolebljiva doktrina? Kako se vjera koja s civilizacijskim prezirom okreće glavu od onoga što je istinski dijabolično u čovjeku može nadati da će pobijediti?" (Eagleton 2011: 78).

pretpostavljenog žanra⁵. Dakle, glavna obilježja pothumanističke poetike vezana su uz preispitivanje odnosa ljudsko/neljudsko i razumno/nerazumno. Pritom se prednost, u aksiološkom i formalnom (fokalizacijskom) smislu, daje neljudskom i nerazumnom najčešće tako što se na formalnom planu pripovijedanje prepušta "neljudskom" i "nerazumnom" glasu, a na planu vrednovanja ukazuje se na etičke slabosti racionalizacije. Kriza razuma koja se ogleda kroz sumnju u moralnost razuma, kao opće mjesto posthumanističke refleksije, vodi tomu da je moć razuma često na strani onih književnih likova kojima manjka empatija. S druge strane, kriza poimanja humanosti vodi prevrednovanju ljudske prirode, njezinih granica i odnosa prema neljudskom. Uglavnom se pri odmjeravanju granica ljudskog i životinjskog poništava načelo ekskluzivne ljudskosti, odnosno "ljudskosti" kao vrline po sebi i čovjeka kao mjerila svega života, čime se odbacuje i humanističko načelo homocentričnosti.

Osim naslovom *Animalovi ljudi*, koji djeluje gotovo programatski, Sinhin roman u bitnim osobinama – izborom teme, izborom pripovjednog gledišta, vrednovanjem ludila i odlučnim odbacivanjem ljudskosti – podržava navedene osobine posthumanističke poetike. Što se tiče izbora teme, u romanu se propituju granice ljudskosti u uvjetima dehumanizacije i ekstremnog siromaštva imaginarnog gradića Khaufpura čije stanovništvo trpi posljedice ekološke katastrofe. Pojedine epizode i izvanjski okvir radnje pokazuju visok stupanj podudarnosti sa stvarnim okolnostima tragedije koja se zbila 1984. godine u indijskom gradu Bhopalu, u blizini Delhija⁶. To osobito dolazi do izražaja u pojedinostima vezanim za gorljivu borbu nevladinih političkih aktivista s ciljem da se pred sud izvede američka kompanija odgovorna za katastrofu, kada na vidjelo izlaze prljave odvjjetničke strategije i manipulacije u

⁵ Te pretpostavke uglavnom temeljim na osobinama književnih djela koja pripadaju spekulativnom, odnosno distopijskom žanru. Naime, upravo je zaokupljenost vizijama budućnosti najčešća prigoda za preispitivanje granica ljudskosti. Odnos Sinhina romana prema žanru distopije obrazlaže se u drugom poglavlju ovog članka.

⁶ Riječ je o ekološkoj katastrofi koja se dogodila 3. prosinca 1984. u Bhopalu, gradu indijske države Madhya Pradeš. Rano ujutro toga dana iz lokalne tvornice agrokemijske transkontinentalne kompanije *Union Carbide*, koja je držala monopol nad tržištem pesticida u Indiji, procurio je vrlo otrovni plin metilizocijanat i stvorio otrovni oblak nad gradom, koji je u samo jednom danu umorio više od 8000 žena, djece i muškaraca u Bhopalu, a broj slijepih, osakaćenih, teških i kroničnih bolesnika popeo se na više tisuća. Sve do danas u Bhopalu se rađaju obogaljena djeca, a posljedice zagađenja tla i podzemnih voda na ionako siromašno stanovništvo Bhopala nesagledive su. Naime, kasnije se otkrilo i da je oko tvornice ostavljeno oko 25 000 tona otrovnog otpada – "u skladištima napuštenog pogona poderane vreće otrovnih kemikalija razbacane su po podu, a naslage žive prelijevaju se preko zarđalih željeznih greda. Iako je pogon zatvoren djeca često znaju umaknuti stražarima i ući u zabranjenu zonu. Na jednom zagađenom skladištu mladići su na zidu urezali imena svojih djevojaka" (Nick Bryant, <http://www.bbc.co.uk/croatian/politika5.shtml> (zadnji pregled 19. 10. 2011.)). *Union Carbide* danas je u vlasništvu konglomerata *Dow Chemical*, koja odbija preuzeti odgovornost za katastrofu i snositi troškove čišćenja pogona. Naime, sudskom nagodbom od 1989. s *Union Carbideom* pogon je u vlasništvu i pod nadzorom države Madhya Pradeš, koja ne želi sama financirati projekt saniranja otpada. Problem nije bio riješen ni 8. 10. 2010., na dan posjeta predsjednika Obame Indiji, kada su zabilježeni prosvjedi preživjelih iz Bhopala [Usp: "Hundreds of Survivors of Bhopal Disaster Protest Obama India Visit", 8. 11. 2010, video report by *Democracy Now*, http://www.democracynow.org/2010/11/8/hundreds_of_survivors_of_bhopal_disaster (zadnji pregled: 3.11.2011.)]

svrhu izbjegavanja financijske odgovornosti i plaćanja odštete preživjelim stradalnicima. Ponašanje američke kompanije u ovom slučaju predstavlja primjer racionaliziranog zločina o kojem je govorio Lyotard optužujući kapitalizam za spremnost na odbacivanje i uništavanje čitavih dijelova čovječanstva u svrhu povećanja profita.

Pripovijedanjem upravlja Animalov glas, glas mladića koji sebe smatra životinjom (engl. *animal*; hindski *jānvar*). Bez obzira na "realno" uporište Animalove životinjske autorefleksije – on, naime, zbog iskrivljene kralješnice hoda "na sve četiri" – ta je "realna" pretpostavka otvorila prostor uvođenju "neljudske" fokalizacije, svojstvene posthumanističkoj poetici. U Sinhinu je romanu "neljudsko", odnosno "životinjsko" postalo utočištem, pa i pribježištem onoga što se smatra ljudskim vrlinama, dok je (zdravo) ljudsko tijelo uzaludna nada. Budući da je zdravlje privilegija bogatih, i ljudskost je određena profitom.

Ali Zafar i Faruk se slažu, trebao bih prestati smatrati se životinjom i opet postati čovjek. Pa možda, ako me izliječe, inače nema šanse, a evo zašto: ako pristanem postati ljudsko biće, morat ću pristati na to da sam deformiran i abnormalan. A pusti me da budem a quatre patter animal, da slobodno idem na svoje četiri noge, onda sam čitav i cijel, imam vlastiti pravi oblik i samo sam drukčija životinja od, na primjer, Đare ili krave i deve (174)⁷.

Pristati biti čovjek, znači pristati na mjerila ljudskosti, okrutna i isključiva. Ljudskost se ni ovdje ne pokazuje vrlinom već neljudskom normom koja ostavlja po strani Druge i drukčije. Također, ni razum nije vrлина – on pripada odvjetnicima, financijskim moćnicima, političkim manipulatorima, korumpiranim vladinim činovnicima i licemjerima svake druge vrste. Nasuprot njima ljudi su bez razuma – Ma Franci, stara opatica koja je izgubila razum i Animal, koji vrlo argumentirano odbija smatrati se čovjekom, a također boluje od mentalnog poremećaja trpeći "napade ludila" u kojima čuje svakojake "glasove"⁸.

Kad poludim, glasovi u mojoj glavi počnu vikati, jave se i neki novi i vrište svakakve čudne i fantastične stvari (...) Natjerat će me da činim ružne stvari ili će pak reći da će se neko zlo dogoditi i onda se i

⁷ Svi citati preuzeti iz hrvatskog prijevoda Sinhina romana *Animalovi ljudi* (2011) i dalje će se označavati samo brojem stranice navedenog izdanja.

⁸ Roman je napisan s posvetom "Za Sunila" koja se odnosi na Sinhinog prijatelja Sunila Kumara koji je kao dvanaestogodišnjak preživio bhopalsku strašnu noć kada su izginuli njegovi roditelji i trojica braće. Osim njega, preživjela je devetogodišnja sestra i mlađi brat, beba od osamnaest mjeseci. Da ne bi završili u sirotištu Sunil se brinuo za njih radeći po 18 sati za 5 rupija dnevno. Aktivno se pridružio bhopalskim aktivistima, pomagao u sirotištu, no mentalna bolest koja je očigledna posljedica trovanja dovela ga je do samoubojstva 2006. godine. Objesio se u majici na kojoj je pisalo "No more Bhopals". Mentalnu bolest u kojoj ga proganjaju "glasovi" umrlih u noći katastrofe, "naslijedio" je glavni lik Animal upravo od Sunila (v. bilješku 1).

dogodi, kad me spopadnu osjećam se lagano, pun sam radosti, i mogu napraviti svakakve ludosti, vičem što god mi glasovi kažu (52).

Kad sam počeo pričati čuo sam glas mrtve Alije kako me zove, bilo je kao da su se ona i svi ostali kojih više nema vratili da budu sa mnom (297).

Nadalje, uporišna mjesto interpretacije *Animalovih ljudi* kao posthumanističkog romana Foucaultov je pojam heterotopije, koji propitujem na planu prostora, vremena i jezika romana.

2 HETEROTOPIJA BIDONVILA ILI KRALJEVSTVO SIROMAHA

Ako isključimo prepoznatljivi izvanknjiževni kontekst i zanemarimo naputke za čitanje koje je u svojim intervjuima dao sam pisac, povezujući ovaj roman s bhopalskom katastrofom, kao i posvetu bhopalskom prijatelju Sunilu Kumaru s kojim je povezo lik Animala, i ako uzmemo u obzir isključivo eksplicitno iskazana žanrovska obilježja, Sinhina će nam roman otkriti negativnu viziju postojećeg svijeta u kojemu se kao opće mjesto distopijske poetike tematizira apokaliptično stanje u koje je dospio svijet nakon ekološke katastrofe. Naime, tema ekološke katastrofe tema je "kraja svijeta", što je svojevrsni tematski klimaks antiutopije, a to što se "kraj svijeta" već dogodio u Sinhinu je romanu samo narativna strategija koja otvara prostor uvođenju lajtmotivskih znakova Apokalipse, teme koja je također svojstvena spekulativnim žanrovima.

Recepcijski učinak uvođenja žanrovskih osobina tipičnih za distopiju u roman koji sasvim eksplicitno upućuje na građu iz poznate zbilje, odnosno na konkretan povijesni događaj i konkretnu zemljopisnu točku, zasigurno je mračan zaključak o postojanju suvremenih stvarnosti u kojima se živi kao u realiziranoj antiutopiji, sa svim nezamislivim strahotama koje, osobito kada su realizirane, djeluju nestvarno. Katarzičan zaključak da postoje alternativni dijelovi svijeta kojima se već dogodio "smak" i koji traju i nakon toga, ugrožava pa i dokida smislenost žanra utemeljenog na manipuliranju idejom potencijalnog kraja svijeta. Međutim, ako je "postapokaliptično" društvo realizirano, to ne znači da se o tomu ne može pisati u okvirima spekulativne književnosti, osim što takav izbor u konkretnom djelu dokida spekulativnu, a povećava mimetičku razinu žanra. Drugim riječima, okolnosti u kojima se zbija događaj usporediv s Apokalipsom, moguće je opisati već postojećim i dostupnim stilskim sredstvima, izgrađenim u granicama jednog žanra koji manipulira idejom Apokalipse. Poput trubadura koji bi, želeći progovoriti o stvarnoj ljubavi, vjerojatno posegnuo za stilskim sredstvima trubadurske lirike, koja ne pjeva nužno o proživljenom iskustvu, no toj je temi najbliža, tako i Indra Sinha, pišući o proživljenoj Apokalipsi pribjegava najbližim

žanrovski dostupnim sredstvima. Zahvaljujući kontrapunktiranju sadržaja i forme do kojega dolazi tako što izabranu i mimetički označenu građu umjetnički transformira uklapanjem u subverziju distopijskog žanra, prikazana je "zbilja" romana u toj mjeri odmaknuta i "izvrnuta naglavce", da se prostor romana pretvara u svojevrsno monstruozno "protumjesto", nalik Foucaultovim *drugim* prostorima koji "imaju čudnovatu osobinu da su u odnosu sa svim drugim položajima, ali na takav način da sumnjiče, neutraliziraju ili izvrću skup odnosa koji potonji označuju, zrcale ili odražavaju" (Foucault 1996: 10). Ti različiti, *drugi* prostori, za Foucaulta predstavljaju mitsko i zbiljsko osporavanje prostora u kojemu živimo te on razlikuje dva takva proturječna mjesta: utopije i heterotopije. Za razliku od foucaultovski shvaćene utopije (kao i distopije), koja je kao nezbiljski prostor postavljena u odnos izokrenute analogije sa zbiljskim svijetom te predstavlja ili usavršeni oblik društva ili društvo izvrnuto naglavce, heterotopije su mjesta koje doista postoje i upravo kao svojevrsna protumjesta predstavljaju "one diskriminirane monstruozne zone u koje je racionalno društvo pomnijim obzidavanjem pohranilo svoju zazornu izvanjskost" (Biti 2002: 26). Tako protumačenoj heterotopiji svojim osobinama u potpunosti odgovara prostor indijskog slama, tj. bidonvila ili bastije⁹, kako zbiljskog Bhopala, tako i bhopalskog ekvivalenta u fikciji, imaginarnog grada Khaufpura, koji u cjelini predstavlja čudovišno protumjesto¹⁰. Slamovi su ilegalna naselja, koja u vidu neurednih nakupina straćara sklepanih od materijala s otpada, nastaju na rubovima velikih gradova i na rubovima civilizacije i zakona te funkcioniraju kao *drugi* prostori, getoizirane monstruozne zone u koje je, kao u neku vrstu kolonije gubavaca, društvo izopćilo svoje nedodirljivo siromaštvo i izoliralo ga u zajednicu prepuštenu sebi. U Sinhinu je romanu, iz perspektive američke liječnice Elli Barber, riječ o "najčudnijem mjestu na svijetu u kojemu se mlijeko prodaje na žlice, ljudi kupuju po jednu cigaretu, a na biciklima se voze po troje" (128). Štoviše, u Ellinim očima to je "mjesto nastalo u potresu".

Kad Elli izgovori tu riječ, *potres*, nešto čudno i bolno mi se dogodi u glavi. Sve do toga trenutka to je bila Rajska ulica, srce Nutcrackera, mjesto koje poznajem cijeli svoj život. Kad Elli kaže *potres* iznenada vidim što i ona. Rajska je ulica ružna hrpa zapečenih gomila zemlje i nabacanih dasaka s kojih vise jutene vreće, najlonske plahte, suhi listovi palmi. Poput pijanaca koji vise i plaze jedni po drugima kuće Nutcrackera njišu se uzduž ovog prolaza koji, sad kad ga gledam, zapravo i nije ulica, tek prazan prostor

⁹ Hinski izraz *bastī*, francuski *bidonville*, engleski *slum*, izrazi koje Sinha koristi paralelno kao istoznačnice, primjerice – *This Zafar was a legend in the bastis, which is to say the bidonvilles, the slums, because he had given up everything in his life for the poor.* (Sinha 2007/a: 22; istaknula M.L.P.)

¹⁰ S tim u vezi Heather Snell navodi podatak da "Khaufpur" na urdskom znači "grad užasa" (Snell 2008: 2). Riječ *khauf* navedena je i u hidskom rječniku u značenju "strava, užas" (Chaturvedi-Tiwari 1970: 143); radi se o posuđenici iz perzijskoga, dok je *pur* sanskrtizam, ali i u hidskom uobičajena riječ za "grad, naselje" (isto: 368). Složenica može dakle biti i urdska i hidska.

slučajno ostavljen između kuća. Govna i plastika svuda. Sad stvarno vidim kako su jadni i odvratni naši životi (92).

Osobine slama osobito se odnose na najsiromašniji dio imaginarnog Khaufpura, bastiju Nutcracker, naselje nastalo "uz džunglu koja raste pored tvorničkih zidova"; kroz koji se prolazi kamenom stazom "na kojoj krave s rebrima tankim poput harfinih žica kopaju po starim papirnatim vrećama (115). Prostor slama ujedno je velika pozornica koja gotovo da nema interijera ni privatnosti; sve se nastambe međusobno dodiruju i spajaju u neugodno i amorfno "šarenilo smeđeg, prištavost koja se, kad bolje pogledaš, rastapa u nebrojene krovove najsiromašnijih" (114). Granica eksterijera i interijera ne postoji jer kuće umjesto vrata imaju "rupu u zidu", međusobno su sljubljene toliko da se kroz njih može prolaziti slobodno kao i ulicom.

(...) idem prema sjevernom rubu Nutcrackera. Sad već skoro svi spavaju, tu i tamo bljesne koje svjetlo iza vrata od najlonskih vreća, a unutra netko tiho nešto šapne ili zakašlje. Nema svjetla u Hurijinoj kućici, stražari bez vrata, u koju se ulazi kroz crnu rupu u zidu. Uđem unutra i prodrmam usnule oblike (41).

Iznutra koherentan prostor bez unutarnjih pregrada, prema vanjskom svijetu ima teško premostivu granicu. To je istodobno i devijantno mjesto i povlašteni prostor iz kojega se teško izlazi, a u koji se teško ulazi; koji ima vlastite kodekse te je izuzetno nepovjerljiv prema strancima, osobito onima koji dolaze iz *Vilajata* (Europe), *Amrike* i *Ostralije*. Foucault ističe da "heterotopije uvijek podrazumijevaju sustav otvaranja i zatvaranja koji ih izolira čini prohodnima", tako da "heterotopični prostori nisu slobodno pristupačni, kao što je to javno mjesto. Ili je pristup prisilan ili podliježe nekim obredima, tako da bi ušao, čovjek mora imati dozvolu ili učiniti neke kretnje" (Foucault 1996: 13). S tim u skladu, kada američka liječnica Elli Barber moli Animala da joj bude vodič u "Kraljevstvo siromaha", kako Animal metaforički naziva bastiju Nutcrackera, on je upućuje na pravila ponašanja i kodove koje treba usvojiti da bi ušla neopazice, ponašajući se po obrascu "glupe strankinje" koji je prihvatljiv domaćim stanovnicima.

Zaboravi doktorsku torbu, zaboravi da govoriš hindi, ljudi neće ni zucnuti ako znaju da ih razumiješ. Pretvaraj se da si neka glupa novinarka. Čudi se svemu što vidiš. Puno uzdiši, postavljaš glupa pitanja na ingleskom. Samo tako ćeš vidjeti kako stvari zapravo stoje (149).

Naime, Elli Barber pokušava organizirati besplatnu liječničku pomoć za stradale od trovanja, no njezina ambulanta nailazi na bojkot lokalne zajednice, koji predvodi Zafar, politički aktivist uvjeren da Elli prikuplja podatke za *Kampaniju*. Izolirana zajednica teže

prihvaća pomoć nego sve nedaće i s nepovjerenjem gleda na sućut. Elli, usprkos pogreškama i nesporazumima u komunikaciji do kojih dolazi zbog uzajamnog nepovjerenja, ipak ima iskrene namjere koje među prvima prepoznaje Animal, a tek nakon njezine uporne i nametljive borbe za pravo na humanitarni rad i drugi će u njoj prepoznati blisku osobu usprkos vanjskih znakova drugosti (primjerice, ona ima "plave noge" jer je uvijek u trapericama). No, Elli se za taj položaj mora izboriti. U međuvremenu suočava se s tvrdokornim mentalitetom.

To je najčudnija stvar u Khaufpuru, da ljudi podnose toliko toga. Pogledaj sam. Nisu to samo mračne ulice i prometne nesreće, ljudi u ovom gradu se mire s otvorenom kanalizacijom, smećem koje je posvuda, otrovanim bunarima, otrovanim bebama, doktorima koji ne rade svoj posao, pokvarenim političarima, tisućama bolesnih za koje nikoga nije briga. Ali, ako se pojavi netko i otvorenog srca im ponudi pomoć, onda ti isti građani to ne mogu podnijeti, u stvari, to im je toliko nepodnošljivo da moraju organizirati bojkot (128).

Uvrnuti heterotopijski svijet odbija svaku vrstu pomoći koja pretpostavlja ušutkivanje i zataškavanje pravih uzroka strašnog stanja, što je nemoguće je shvatiti iz "humanitarne" perspektive dobrohotnog Zapada koji zastupa Elli Barber. Površni humanizam koji počiva na uvjerenju da smo "svi mi ipak ljudi" Animal ne prihvaća jer iz takva pristupa proizlazi da je on deformirani čovjek, pa je njegova odluka – radije biti životinja.

Animale, ja ne znam kako je tako patiti, ali to ne znači da mi nemamo ništa zajedničko. Što je s čovječnošću? Nismo li mi ipak ljudi?"

Kakav sam ja lažljivi gad.- "Nema svrhe da to mene pitaš", kažem joj. "Ja sam davno odustao od toga da budem čovjek." (156)

Bijeg u animalno za Animala je jedini spas od uzaludnih nadanja u položaju za koji nema nade. Naime, zbog svoje iskrivljene kralješnice, dok hoda "na sve četiri" u svijetu koji je "napravljen da se gleda u razini očiju", kad podigne pogled, on može gledati jedino u nečije prepone (10). Uzmicanje pred ljudskim u ovom slučaju znači odbijanje suosjećanja koje mu nudi Elli jer on želi više od toga – ravnopravnost.

3 FOUCAULTOVO ZRCALO I ANIMALOVE "OČI"

Heteropija ne proizvodi samu sebe, nije spontana ni samoodrživa jer nastaje u ovisnosti o zbiljskom mjestu, a može poprimiti i odlike njegove subverzije. Stoga, izazvan postupcima

o kojima se odlučuje u centrima moći, smještenim daleko izvan granica slama, khaufpurski užas odražava ono što se zbiva u "velikom" svijetu *Kampanije* i *Amrike*. Zazorna protumjesta khaufpurskih bastija na osobit način "zrcale" zbilju općepoznatog mjesta (primjerice, Amerike), dovodeći u pitanje njezinu izvanjsku neupitnost i postojanost. Heterotopije su, kako ističe Vladimir Biti, "neophodne za identifikaciju 'režima istine' do te mjere da on štiti svoju 'normalnost' njihovim upornim umnožavanjem, [te one] malo pomalo postaju mjestima njegova ugrožavanja, etičkim točkama transgresije njegova političkog prostora, unutarnjim džepovima otpora: fikcijama bez kojih je nezamislivo funkcioniranje istine" (Biti 2002: 27). Zbiljski Bhopal i imaginarni Khaufpur nalik su "unutarnjem džepu" u koji je tržišni fundamentalizam pospremio vlastiti užas, proizvevši tako "protumjesto" kao naličje nemilosrdnog zakona profita, koje i dalje na subverzivan način korespondira s tržišnom zbiljom¹¹. Heterotopija bidonvila postaje zrcalo u kojemu se ogleda *Amrika* – u khaufpurskoj perspektivi mitski nestvarna, gotovo utopijska zemlja. Za *Animala Amrika* je istodobno i izvorište svega zla i mjesto na kojemu je pohranio sve svoje nade i svoju budućnost – tamo bi se, naime, možda mogla vratiti njegova "ljudskost" ako Elli za njega uspije organizirati operaciju. Upravo zbog toga, odnos Khaufpura i *Amrike* odnos je heterotopije i utopije – Khaufpur je američka heterotopija, a *Amrika* je khaufpurska utopija. Zrcalna mjesta međusobno se osporavaju i istodobno potvrđuju. Niječući jedni drugima pravo na vjerodostojnost, oni se vide jedino u zrcalu, na mjestu gdje se "zapravo" ne nalaze. Govoreći o heterotopijskoj dimenziji zrcala u kojemu se vidimo tamo gdje nismo, na mjestu gdje nas nema, Foucault zapaža da je zrcalo neka vrsta sjene koja nam predočuje vlastitu vidljivost, ali nam omogućava i da se vidimo ondje gdje smo odsutni, u nezbiljskom virtualnom prostoru. Prema tomu je "zrcalo također jedna heterotopija u mjeri u kojoj ono doista postoji u zbilji, gdje vrši neku vrstu protudjelovanja na položaj koji zapremam" (Foucault 1996: 10). Pogled iz Khaufpura na *Amriku* pogled je iz njezina zrcala, ali taj pogled postaje mjerilom čak i kada se u fiktivna zbivanja ucjepljuje aktualna povijest, pa rušenje nebodera WTC-a *Animal*

¹¹ O tome svjedoči anegdota koja razotkriva sav cinizam vladajućeg profita. Riječ je o slučaju kada je povodom dvadesete godišnjice katastrofe u Bhopalu, 3. prosinca 2004., na vijestima BBC-ja intervjuiran predstavnik *Dow Chemicala* koji se predstavio kao Jude Finisterra. On je tom prilikom izjavio da je kompanija likvidacijom *Union Carbidea* za 12 milijuna \$ spremna isplatiti kompenzacije ozlijeđenima u incidentu i očistiti prostor nekadašnje tvornice. Neposredno nakon toga dionice *Dow Chemicala* pale su za 4.2% u roku od 23 minute, što je kompaniji donijelo gubitak od 2 milijuna \$ na tržištu. *Dow* je promptno reagirao obavještavajući javnost da nemaju zaposlenika pod tim imenom, da je riječ o varalici koji nije povezan s *Dowom*. Nakon toga BBC je ponudio ispriku, a ispostavilo se da je "Jude Finisterra" zapravo Andy Bichlbaum, član aktivističke skupine "The Yes Men". Ova neumjesna šala koja je dala lažne nade oštećenicima, ukazala je međutim i na prave razloge bešćutnosti kompanije – činjenica da je samo iskaz spremnosti da isplati odštetu kompaniji donio ogromne gubitke na tržištu, dovoljno govori o pravim razlozima patnje, kao i uzaludnim nadanjima da će Bhopal ikada imati budućnost (usp. Mathew 2004).

doživljava kroz filmsku iluziju, uvjeren da se radi o specijalnim efektima kojima "Bollywallah i njegova sranja nisu ni do koljena" (56)

Čak i nakon što se drugi, treći, četvrti, peti i šesti avion zabije i sve se zgrade sruše, Zafar još misli da to nije film. Sigurno je u krivu. Takve se stvari ne događaju u pravom životu. Barem ne u Amriki. Ovdje u Khaufpuru stvari su drukčije. Ovdje u Khaufpuru imali smo onu noć. Takvo se što nikad nigdje drugdje nije dogodilo. (57)

Budući da je fiktivni khaufpurski užas jedino mjerilo "zbilje", pred njim se povlače povijesne činjenice gubeći kredibilitet. U tomu se postupku vidi Foucaultovo "protudjelovanje koje zrcalo vrši na zbilju", koje u ovom slučaju mimezis vrši na stvarnost. Tim zrcalnim protudjelovanjem užas srušenih tornjeva postaje samo neuvjerljiva preslika khaufpurske strave, njegova sjena, pa čak i njegov manje uvjerljiv odraz. No, jednako kao što događaj iz poznate američke zbilje, poput napada na WTC, doživljava iskrivljenja u khaufpurskom zrcalu, tako se i khaufpurska "stvarnost", primjerice nenasilna politička borba za prava oštećenih, u američkom zrcalu, kroz službenu medijsku produkciju laži, pretvara u stereotipiziranu fantaziju o teroristima. Naime, da bi uvjerio svoje sljedbenike u potrebu suzdržavanja od svakog nasilja, Zafar ih upozorava da moraju biti oprezni jer ne treba puno da ih proglase ekstremistima, a to je korak do terorista. *Kampanija* je, tvrdi Zafar, jako moćna jer "ima vojsku lobista, agencija za odnose s javnošću, urednjaka na svojoj platnoj listi"(234). Zatim prisutnima ispričava vježbu u kojoj je *Kampanija* izvela lažni napad na jednu od svojih tvornica i tom prilikom, da bi pokazala kako će obračunati s teroristima, pozvala policiju, FBI i novinare. Teroristi su u vježbi bili prosvjednici iz Khaufpura koji su uzimali taoce, tražili da im se donese kava, a zatim smaknuli jednog od taoča jer im kava nije bila dovoljno dobra. U tom trenutku Zafar prekida pripovijedanje, a nagađanja u vezi toga što nije valjalo s kavom, okupljenima postaje važnijom temom od Zafarove političke anegdote, a kada netko među prisutnima postavi pitanje je li bilo dovoljno kardamoma, krene "tipična khaufpurska rasprava o tome koliko kardamoma ili klinčića treba staviti u kavu i da li par zrnaca soli popravljaju okus" (234). Čini se da svi zaboravljaju bit i da je vrhunac ironije kada Zafar ustvrdi da kava nije bila dovoljno vruća, na što se "ruža smijeha rascvate u sobi". No, ipak, nakon salvi smijeha slijedi gorki zaključak:

"Čudan je to svijet", kaže jedan, "u kojem Kampanija provodi teror i onda nas, njene žrtve, zove teroristima" (234)

Istodobno zrcaljenje i osporavanje suprotstavljenih svjetova rezultat je uzajamne kulturološke nedodirljivosti koju je s Animal duhovito izrazio pitanjem "kako je moguće da u istom svijetu postoje ljudi poput odvjetnika i stvorenja poput mene?" (218). No, izvanjski se pogled mjestimice uvlači u pripovijedanje ostavljajući trag na Animalovoj prosudbi – primjerice, nakon što Elli kaže "ovo mjesto izgleda kao da je nastalo u potresu" (92), a nakon toga Animal Ellinim očima pogleda siromašnu četvrt Nutcracker, on vidi razočaravajuće pojedinosti na koje dotad nije obraćao pozornost. Ellin mu pogled na poznati prostor otvara oči da bi ugledao "plastiku i govna posvuda" i sav jad kojim je dotad bio okružen odjednom postane uočljiv.

Roman ima još jednu važnu dimenziju izlaganja tuđem pogledu – njegov se nastanak u cjelini predstavlja kao potreba da se pripovijedanjem preskoči granica izolacije i dopre do onih koji ne znaju, ne mogu shvatiti ili jednostavno ne mare. Pripovjedač se učestalo i izravno obraća "očima", komunicirajući s pogledom koji je metonimija nepoznatog čitatelja smještenog izvan njegova svijeta. Otpočetak, kada *Kakadu Novinjar iz Ostralije* ostavlja magnetofon na koji će snimiti svoju pripovijest na dvadeset i tri trake, Ćunaram koji ga dovodi, uvjerava Animala da će tisuće ljudi čitati njegovu priču jer tisuće ljudi gledaju kroz njegove oči. U početku "oči" su prijeteća amorfnja cjelina, bez osobnosti.

Razmišljao sam o toj groznoj ideji. Tvoje oči pune očiju. Tisuće ljudi bulje u mene kroz rupe u tvojoj glavi. Njihova znatiželja pali mi kožu kao kiselina (15). Pričam sve ovo u tamu ispunjenu očima. Gdje god pogledam pokazuju se oči. Lebde oko mene u zraku, te jebene oči, okrenem glavu na ovu stranu i evo ih, gledaju što će vidjeti. Ne želim da me vide, ležim na podu, na suhoj prašini, magnetovon mi je kraj glave. Čim sam počeo pričati došle su oči. Pokušao sam se sakriti. Neko sam vrijeme bio tiho. Oči su i dalje bile tu, pitale su kamo su otišle riječi. Gledale su u tišini, trepćući tu i tamo, čekajući da se nešto dogodi (18).

Otpirva se Animal opire zamisli komuniciranja s očima koje doživljava nekom vrstom agresije na privatnost tragedije, na ekskluzivnost patnje, pa i na nepotkupljivost morala žrtve.

Što im ja mogu reći da će razumjeti? Jesu li te oči provele i jednu jedinu noć na mjestu poput ovoga? Seru li te oči na tračnice? Kada te oči nisu imale ništa za jelo? Te pičkaste oči, što one znaju o našim životima? (15)

Vremenom se ipak iz mnoštva zastrašujućih "očiju" počinje kristalizirati jedan jedini čitatelj, nepoznat, no prijateljski nastrojen, pa Animal s njim sklapa neku vrstu ugovora o pripovijedanju.

Ti čitaš moje riječi, ti si ta osoba. Nemam imena za tebe pa ću te zvati Oči. Moj posao je da pričam, tvoj da slušaš. Pa onda slušaj (19)

Izlaganje tuđem pogledu ipak je bolno iskustvo za Animala. Kada Elli posjećuje mjesto na kojemu živi, zapravo rupu prepunu škorpiona u zidovima napola srušenog tornja nasuprot napuštene tvornice, Animal se s nelagodom suočava s njezinim zaprepaštenim pogledom. Govoreći Očima o pogledu drugih na svoj dom, ostvaruje s čitateljem neku vrstu bliskosti na račun drugih promatrača, iako oni pripadaju, jednako kao i Oči, svijetu izvan heterotopije slama.

Oči, mjesto na kojemu netko živi njemu izgleda normalno, ali u Ellinim očima vidio sam onaj isti pogled kao u očima Kakadu Novinjara, Pèrea Bernarda i mnogih drugih (154)

Animalova reakcija na Elino zaprepaštenje puna je gorčine, toliko da se čini da jad njegova života ne bi postojao bez pogleda koji dolazi iz svijeta koji prema ekstremnoj bijedi njeguje neku morbidnu fascinaciju, pa na "takvim mjestima" traži egzotična iskustva.

Reći ću ti što mi se stvarno gadi na ovom mjestu, a to nije ono što se tebi gadi, kao škorpioni, prljavština, nedostatak higijene, itd. Nije to što ako se hoću posrati, moram ići na prugu... (...) Ono što mi se stvarno gadi jest to da mi vama strancima izgledamo toliko jadni da nas morate gledati s tim pogledima tako punim nježnosti, da nam se obraćate glasom tako punim poštovanja. To je ono što meni ide na živce. (...) Ljudi kao ti su fascinirani mjestima poput ovoga. Piše vam na licu, svima vama koji dolazite iz Amrike, iz Vilajata, novinjari, filmvale, fotagrafi, antrapalozi (154-155).

Paradoksalno, završne su riječi romana posvećene upravo Očima. Te su Oči u međuvremenu postale idealni čitatelj koji nije ni "novinjar", ni "antrapalog", ni "fotograf", ni "filmvala", a s kojim se pripovjedač značajno zbližio i inkorporirao ga kao lik u pripovjedno tkivo romana. Oči su tako postale istodobno i jedan od Animalovih glasova i metonimija čitateljeve točke gledišta pozicionirane izvan svijeta romana. To uvlačenje čitatelja u pripovijedanje nije samo uobičajeni oblik fiktivne komunikacije, već je u pitanju odnos koji se razvija mijenjajući ujedno i Oči i Animalov odnos prema Očima. Konačno, Oči – to smo mi dok čitamo, te su promjene naše promjene, sve dok na kraju ne postanemo dio svijeta romana i ne ubrojimo se među Animalove ljude. Sve dok ne vidimo sebe među onima koje Animal smatra svojim.

Oči, završio sam. Khuda Hafez. Idi s Bogom. Nemoj me zaboraviti. Sve prolazi, samo siromasi ostaju. Mi smo ljudi Apokalipse. Sutra će nas biti još (298).

Pozdrav *Khuda Hafiz* (ovdje *Hafez*), složenica je sastavljena od perzijske riječi *khudā*, "Bog" i arapske riječi *hāfiz*, "zaštitnik" (Chaturvedi-Tiwari 1979: 139). To je uobičajeni pozdrav na odlasku, koji se tradicionalno koristi u Perziji, Kurdistanu i na indijskom potkontinentu među govornicima hindskog i urdskog jezika. Na internetskim forumima danas se međutim mogu naći rasprave na temu "Khuda Hafiz versus Allah Hafiz", a odnose se na pritisak određenih skupina muslimanskih vjernika da se "Khuda" u pozdravu zamijeni imenom Alaha jer je to riječ koju kao ime svoga Boga koriste i Parsi i hinduisti, i indijski kršćani i Sikhi, dok je Alah isključivo muslimanski bog. Argumenti koje zastupnici tradicionalnog pozdrava koriste uglavnom se odnose na činjenicu da je *Khuda* perzijska riječ koja, otkako je prihvaćena, u urdskom jeziku znači isto što i na arapskom riječ *Allah*.

Obzirom da Animal za sebe kaže da nije ni hinduist ni musliman ni *isaji* (kršćanin), nego Animal, životinja i da mu vjera ništa ne znači, neobičan je njegov izbor blagoslova za kraj. Pozdrav koji izbjegava religijske podjele u zemlji u kojoj su one nezaobilazne zapravo je pozdrav u kojemu je religijsko značenje neutralizirano. Čini se da je taj religijski neobilježen pozdrav iz Animalove heterotopije, upućen prije svega čitatelju iz *Vilajata, Amrike i Ostralije*, dakle "očima" smještenima daleko od Apokalipse.

4 HETEROKRONIJA APOKALIPSE ILI *QAYAMATA*

Foucault uočava da su heterotopije najčešće povezane s odsječcima vremena, odnosno da se otvaraju prema "heterokronijama" u kojima se gomila vrijeme. Štoviše, heterotopija je u cijelosti posljedica beskrajnog nakupljanja vremena jer "počinje funkcionirati punom snagom kad ljudi dospiju do jedne vrste apsolutnog raskida sa svojim tradicionalnim vremenom" (Foucault 1996: 12). Upravo to dogodilo Khaufpuru koji je svoju bogatu prošlost, jednako kao i vjeru u bolju budućnost, izgubio "one noći" koja se zauvijek ucijepila u vrijeme.

Moja priča mora početi s onom noći. Ne sjećam se ničega, mada sam bio ondje, pa ipak moja priča tamo mora početi. Vrijeme se nakon nečega velikog poput te noći dijeli na ono prije i ono poslije, ono što je prethodilo rasipa se u snove, snovi se rasplinu u tamu... (19)

U Kraljevstvu siromaha nakon "one noći" vrijeme je zastalo i nastupilo je stanje u kojemu je "uvijek sada". U Khaufpuru se satovi ne nose zato što je beskrajno akumulirano

vrijeme nemjerljivo i zato što nema promjena, očekivanja ni nade. Ellin sat na ruci za Animala je znak da ona pripada nekom drugom svijetu u kojemu mjerenja vremena još uvijek ima smisla.

Elli, meni ne treba sat jer znam koliko je sati. Sati je sad! Gledaj, tamo su krovovi Nutcrackera. Znaš li koliko je tamo sati? Sad, tamo je uvijek sada. U Kraljevstvu siromaha, vrijeme ne postoji (155). Nada umire na mjestima poput ovog jer nada živi u budućnosti, a ovdje budućnosti nema, kako da misliš na sutra kad ti se sva snaga potrošila da preživiš danas? (...) I tako, u lošem raspoloženju, ispljunem iz sebe ideje našeg vođe, njegovu viziju ljudi za koje nema noći i dana, samo golema glad kroz koju sunca izlaze i izlaze, a mjeseci mijenjaju mijene i nemaju značenja (156)

Sintagma "ona noć" izravna je aluzija na "onaj dan" iz Ivanova *Otkrivenja* – za Animala to je "mala crna knjiga" iz koje Ma Franci crpi svoje vizije, a napisao ju je *Sanjo* (Saint John)¹².

Ma izvadi malenu crnu knjigu, nju je Sando napisao i govori o kraju svijeta, primakne je skroz do nosa. "Jusques à quand, Maître saint et vrai, tarderas-tu à faire justice? À trier vengeance de notre sang?" Oči, za slučaj da ne znaš Main jezik, tako ti Sando razgovara s njim, pita ga, jebem mu, koliko još moramo

¹² Prevoditelj hrvatskog izdanja drži se fonetskog načela kad prevodi *Sanjo* u "Sando" i *Somraj* u "Somrađ". Međutim, to načelo nije dosljedno provedeno u prijevodu. Naime, jezik romana vrlo je kompleksan; iako napisan na engleskom, česti su ulomci na francuskom jeziku a javlja se i veliki broj posuđenica iz hindskog, odnosno uruskog (usp. 5. poglavlje ovog članka). Iako u Sinhinu romanu hindske riječi dolaze u hrvatski preko jezika posrednika, u ovom slučaju engleskog, smatram da je prevoditelj trebao pokazati pažljiviji odnos prema izvorniku ili barem dosljednost u primjeni određenog načela. Tako on, primjerice, izraze poput *bhajanak rasa* (33) ne piše fonetski, kao "bhādanak rasa", iako se neposredno do tog izraza u istom odlomku našao hindski "romančik" (vjerojatno *romāuchik*), koji prenosi prema izgovoru (ali prema pretpostavljenom engleskom izgovoru). U slučaju izraza *bhajanak* u engleskom je tekstu primijenjena latinička transliteracija s devanagarskog pisma, jednako kao i *Somraj* – *j* se u oba primjera izgovara kao "đ" – no u imenima *Somraj* ("Somrađ") i *Sanjo* ("Sando") te u izrazu "romančik" prevoditelj se ravnao izgovorom, a kada su u pitanju engleska imena (*Elli*), kao i u primjeru hindske riječi *bhajanak* poštivao je izvornik. Nadalje, prevoditelj piše *Uttamchand*, što je pravo ime Zindabhaija (94), a istodobno i "Ram Nekčalan" iako je u originalu *Ram Nekchalan*. U oba se imena *ch* izgovara jednako, pa je i to trebalo ujednačiti – "Utamčand" i "Nekčalan" ili *Uttamchand* i *Nekchalan*. Možda je prevoditelj propustio fonologizirati *Uttamchand* jer se javlja samo jedanput, a "Nekčalan" je vrlo frekventno, no i u ovom slučaju trebalo je pažljivije pristupiti. Osim toga, smatram da je u svim slučajevima pisanja imena, hindskih jednako kao i engleskih, trebalo poštivati izvornik. Također, prevoditelj je mogao pokazati više mašte u prijevodu Animalovih aluzija na filmove o Jamesu Bondu. Primjerice, iz Animalova predstavljanja koje u originalu ima oblik *namisbond jamisbond* (Sinha 2007: 167), što bi trebalo shvatiti kao poznatu filmsku repliku *Name's Bond. James Bond*, izvedena je Animalova kovanica *jamisponding*, a odnosi se na uživljavanje u filmsko ponašanje Jamesa Bonda. U hrvatskom prijevodu za *jamisponding* imamo posve uobičajen i stilski neobožen izraz "špijuniranje". Prevoditelj je mogao pokazati više dosjetljivosti u iznalaženju izraza koji bi i na hrvatskom jeziku predstavljao otklon od standarda. Izrazom *jamisponding* ("bondiranje"/ "džembondiranje"?), engleska je čitalačka publika, sudeći po raspravama na forumima, bila pomalo zbunjena, no izraz "špijuniranje" ne može izazvati nikakve reakcije. Osim toga, situaciju kada se Animal predstavlja "Ja sam Jamis Pond" – bilo bi dobro prevesti "Ja sam Džemiz Pond", jer bi to opravdalo i Nišinu opasku da to na "engleskom" znači "džem je bara"(163). Nažalost, baš u tom primjeru gdje bi primjena fonetskog načela donijela dobit, prevoditelj je odlučio vjerno slijediti izvornik.

čekati na pravdu? A ako još ne znaš tko je on, on ti je bog. Sandō misli da je svijet pun opačina i da će nestati, to će se dogoditi na sto najužasnijih načina, a to se zove Apokalisa (58)

Konačno, tragedija "one noći" povezala je Animala i Ma Franci, staru opaticu koja je tada izgubila razum, zaboravila hindski i govori samo francuski. Ma je odgojila Animala, rođenog samo nekoliko dana prije "one noći" u kojoj je izgubio roditelje, gotovo oslijepio i obolio od ekstremnog oblika skolioze. Animal i Ma Franci dijele i određene slabosti razuma – i jedno i drugo čuju glasove koji se ne potvrđuju u stvarnosti, ali dok su Animalovi najčešće vrlo nepristojni i tjeraju ga na svakojake vragolije, Ma Francini glasovi posreduju sa zbiljom tumačeći sve pojave u apokaliptičnom ključu, pa obični škorpioni postaju "zvijeri bezdana", a vrisak sirene Pušpak Expressa, vlaka koji prolazi iz Delhija, pretvara se u "anđela u čađavoj halji koji puše u zadnje trube" (60). Sve što se zbiva u Americi i u Khaupfuru, za Ma Franci samo je potvrda da je Apokalipsa započela – vidi se to i na primjeru rušenja tornjeva WTC-a, inicijalnog događaja po kojemu se piše nova globalna povijest, a koji u romanu potiče sudar dvaju različitih sustava pričine.

Pokušavam joj opisati vatru, dim, tornjeve kako se ruše, a ona me prekida sa svojim etoiles i abimes, sa zvijezdama i bezdanima.

"To je bio film"

" Ne, Animale, to je bio *on*", vikne Ma (...) Ma počne bulazniti o *njemu* bez kraja i početka; što je *on* već napravio, što će *on* tek napraviti. Kaže da je bijesan i da će cijeli svijet, svi mi, kad pukne, osjetiti *njegov* gnjev". (57) "Opet je počelo i neće stati. Ići će posvuda po svijetu. Sad je tu u Amriki, ali vratit će se u Khaupfur. Užas će se vratiti u ovaj grad. Tu je sve počelo, tu će i završiti" (59)

Bolivudske i apokaliptične slike polazišta su različitih odmaka od zbilje – dok je Animal uvjeren da je zbilja samo privid, Ma je uvjerena da je privid zbilja; dok Animal ne vjeruje da je vidio stvarne događaje, Ma je uvjerena da je vidjela nestvarno. U taj sustav zrcaljenja kojemu je Apokalipsa žarište, upliću se hibridni religijski znakovi konačnog uništenja, razaranja i propasti svijeta – pored Ma Franci s trubljamama, bezdanima, anđelima smrti i *Sanjom*, Animal uključuje i Šivu, Kālī i aluzije na *Ḳayāmat*, hinduističku predodžbu o propasti svijeta, koja se, za razliku kršćanskih predodžbi o sudnjem danu, događa donekle periodično, kao uništenje nakon kojega slijedi ponovno stvaranje. U sižeu romana ta se predodžba manifestira kao ulančani slijed destrukcije koji je započeo katastrofom u tvornici.

Oči, ima nešto što se zove bhajanak rasa, vrsta užasa od kojega ti se naježi kosa na glavi, a to se još zove romančik. To osjetim svaki put kad dođem na ovo visoko mjesto, vidim majku Kali kako se kradom šulja dolje u šumi, kosa joj je crna poput spaljenog leša. Ima goleme zube i crveni jezik do struka i pojas od

odsječenih glava, a na svakoj lice puno strave. Tako su izgledali kad su umirali. Oči, ti vidiš crnu cijev koja se diže u nebo, a ja vidim Šivu, tamnog i golog, umrljanog pepelom s pogrebne lomače. Oči su mu crvene od pepela i dima gorućeg mesa, pleše on, odasvud čujem vrisak i plač umirućih ljudi jer kad Šiva pleše, svijet dolazi kraju (33-34).

Lik Ma Franci ima ponešto od jurodive, a ponešto od crne Velike majke koju slijepa strast za uništenjem dovodi iz strave onostranosti – "naborana poput osušene marelice, tako blijeda da si kroz nju mogao vidjeti, izgledala je kao majka vremena samog"(20). U njenom se opisu izravno aludira na božicu Kālī koja je također "osvajачica vremena"(jer je osvojila Šivu koji predstavlja Vrijeme). Pri kraju romana, neposredno prije ponavljanja scenarija užasa "one noći", Ma Franci se eksplicitno izjednačuje s Kālī, kojoj je također epitet *Mata ji*, a Apokalipsa se pretvara u *Ḳayāmat*.

Glasovi vrište u mojoj glavi i slute katastrofu. Ma, u navali ekstaze svoje ludosti, sad sigurno hoda negdje po ulici i traži Isu. Možda je na groblju, pokušava probuditi mrtve, govori im, izađite, vrijeme je. Ili je možda kraj pogrebnih lomača uz rijeku gdje sjede aghori sadhui s očima poput mora krvi, piju iz lubanja i jedu pečeno ljudsko meso, jer noćas je noć Qayamata koju Ma zove Apokalisa, a ta riječ u sebi ima Kali, koju isto zovu Ma. Da, Ma je Kali Ma, zašto mi to prije nije palo na pamet? S kostima kao vijencima oko vrata šulja se po ulicama Khaufpura i zaziva kraj svijeta, divovskim koracima doći će do tvornice da probudi gladne i očajne duhove koji tamo žive, onda će vojnici pucati u nju. Budale, ne mogu ubiti Ma. Ma je od početka vremena. Ma će im iščupati crijeva i objesiti njihove otkinute glave na pojas. Popit će im krv a jezik će joj se objesiti oko struka i kad Isa dođe, pozdravit će ga krvavim poljupcima i dozvati svoje zvijeri iz bezdana i one će osloboditi pakao i pustiti ga na zemlju. (272)

No, još prije toga, ponavljanje užasa "one noći" najavljuju dva događaja – Ašura Mubarak i Nautapa, oba vezana uz vatru, vrućicu i mentalnu agoniju.

Muharam je prvi mjesec islamskog kalendara; desetog dana Muharama je Ašura, što na arapskom doslovno znači "deset". U romanu se govori o šijitskom blagdanu koji završava devete noći kada je *Ašara Mubarak*, očigledno je riječ o noći uoči Ašure u kojoj se obilježava pogibija Muhamedova praunuka Huseina. Doduše, tog istog dana suniti postom obilježavaju pobjedu Muse (Mojsija) nad egipatskim faraonom, a šijiti smrt Huseina, no u imaginarnom Khaufpuru slavi se šijitski blagdan, prvenstveno u zajednici uzbečkih izbjeglica iz Samarkanda, kojoj pripada i Animalov prijatelj Faruk. Iako je upravo smrt Prorokova unuka Huseina u Karbali, obilježila razdor između šijita i sunita, u khaufpurskoj religijskoj heterotopiji taj se blagdan obilježava asketskim hodanjem po žeravici u čemu se žele okušati mnogi, pa i oni koji ne pripadaju šijitskoj zajednici. Svi su u Khaufpuru nadahnuti predajom o

Huseinu koji se sam suprotstavio tiraninu Jazidu i njegovih trideset i tri tisuće ljudi jer je smatrao da je "bolje umrijeti časno nego živjeti u bijedi" (172).

Vatra je dio Muharama ovdje u Khaufpuru i uvijek će biti zato što je u vrelini pustinje Prorokov unuk, Hazrat Imam Husein, postao mučenikom (172).

Iako hinduist, u mladosti se u tome okušao i pandit Somraj, učitelj tradicionalne glazbe i lik gotovo svetačkih dimenzija, kojega se Animal pribojava jer je "čovjek o kome ne možeš reći niša loše, a teško da ima išta strašnije od toga" (46). Za Animala koji hoda na rukama i nogama, žeravica je prevelik izazov, no on se brzopleto s Farukom okladio da će hodati po vatri iako zna da to ne može izvesti. Nakon toga sa zebnjom očekuje noć svoje sigurne propasti, ali nema namjeru odustati. Kada se zbog prevelikog uzbuđenja te noći onesvijesti, Faruk ga podigne na ramena i bos prenese preko užarene vatre, koja "sikće kao divovska kobra ljutita i bijesna" (181). Dok sa zvučnika trešti *marsija*, tužaljka koja pjeva o Huseinovoj smrti u Animalovoj agoniji isprepliću se dijelovi *marsije* s odlomcima koji pripadaju "onoj noći".

Ja Husein! Ja Husein! Ja Husein! Ona je noć bila hladna, noć sjajnih zvijezda čuj kakvo zlo skovaše nebesa i posvuda po gradu održavale su se svadbe jer su astrolozi rekli da je to sretno vrijeme čudno vjenčanje za Huseina, sina Alijevog iz nekog razloga nisu vidjeli čvor koji je sudbina isplela jer obukli su mladu i mladoženju niti tisuća života nisu se ispreplele u svadbene oprave, već u mrtvačke ponjave i prekinule, u istom trenutku. *Ja Husein! Ja Husein! Ja Husein!* (183).

Nakon toga, uzavrela zemlja i uzavrela gomila tragični klimaks doživjet će za Nautape, perioda od devet dana kada "zemlja drhti ali ne od straha već od paklene, vatrene vrućine" (230). Riječ Nautapa složena je od hindskih riječi *nau*, što znači "devet" i *tāpa*, što znači "vrućina", ali i "vrućica", "mentalna agonija" (usp. Chaturvedi-Tiwari 1970: 246).

Prvog jutra Nautape Animal nosi na leđima umiruću djevojčicu Aliju u ambulantu. Ona gori u vrućici na njegovim leđima, a užarena zemlja prži mu dlanove i stopala. Faruk i Zafar počinju štrajk glada, ali odlučuju da za to vrijeme neće ni piti, što je iznimno opasno. Ritam pakla odvija se u devet dana, kao u devet krugova. Vrućina, *tāpa*, izvedenica je od riječi *tapas*, što znači "trpljenje, trapljenje", a to je upravo stanje kroz koje prolaze Faruk i Zafar. Čini se da i za Animala, nakon devet dana mjeseca Mubaraka, zavrtio novi krug pakla.

Dobrodošli u pakao Tog prvog dana štrajka sunce pali poput peći, proljeva rastaljeni jad na grad. Vrelina Nautape paralizira (240).

Sedmog dana Nautape, kada vrućina dosegne najvišu točku, prosvjed pred tvornicom završava krvavim obračunom s policijom ("snaga ničega je puštena s lanca"); u tučnjavi sudjeluje čak i pandit Somraj. Alija umire, svjetina donosi vijest o smrti Zafara i Faruka te pali Ellinu ambulantu. Na kraju gori i tvornica, zrak je pun otrovnog plina i "ona noć" se ponavlja. Animal bježi u džunglu. (Na kraju romana ispostavlja se da je upravo Animal u bunilu izazvao požar svojim "zippom" koji mu je još na početku darovao *Kakadu Novinjar*).

I Ašura Mubarak i Nautapa vezuju su uz period od devet dana i završavaju vatrom; na dan Ašure hodanjem po vatri u kojoj Fauruk spašava Animala koji je u agoniji umalo izgorio, a Nautapa požarom u tvornici – vatra, vrućica, mentalna agonija, trapljenje i bijeg u džunglu u toj se apokaliptičnoj sagi pročišćenja vatrom spajaju sa slikama pakla i, naravno, s aluzijama na njegovih (tj. Danteovih) devet krugova. U pozadini periodičnog obnavljanja strukture pakla razvija se, sasvim u proturječju s idejom "kruženja" ili vrtnje u beznađu, svojevrsni idealizam Apokalipse, koji se manifestira prvenstveno kroz Zafarovu vjeru u "nepobjedivu snagu ničega". Ta je vjera u Kraljevstvu siromaha moguća jer je sveopća katastrofa sve ostale vjerske razlike učinila sporednima. Nepostojeće mjesto Khaufpur u kojemu hinduisti i muslimani zajedno slave vjerske praznike u današnjoj indijskoj stvarnosti izgleda utopijski, a za realiziranje takve utopije bila je potrebna "samo" zajednička propast i zajednički neprijatelj. No, suvremenomu je poličko-antroploškom kontekstu nešto bliža motivacija "ljudi bezdana" koji nemoćni pred političkim elitama nadahnuće nalaze u Huseinovoj časnoj smrti.

Čak i Zafar, koji odbija vjerovati u boga, kaže da svi moramo biti kao Husein koji se nikad nije predao i koji nije dao da ga zastraše zle sile koje vladaju svijetom. Kad to kaže, znam da misli na Kampaniju i njene prijatelje koji vladaju zemljama i gradovima, koji imaju puške i bombe i sav novac u svim bankama svijeta, i da na suprotnoj strani vidi nas, ljude bezdana, Ma Francine ljude Apokalipse, kaže nam da ćemo pobijediti zato što smo naoružani nepobjedivom snagom ničega (172).

5 JEZIK ANIMALOVE HETEROTOPIJE – *HINGLISH, HINÇAIS, FRANGLAIS?*

Engleski jezik kojim je napisan roman u tolikoj je mjeri prožet hindskim leksikom da je autor smatrao potrebnim priložiti "Khaufpurski rječnik" na kraju romana. Osim toga, na samom početku romana pripovjedač upozorava čitatelja da je zapis nastao na temelju engleskog prijevoda usmenog teksta na hindskom jeziku, koji je snimljen na magnetofonskoj vrpici. Aludiranje na miješani kôd romana upućuje na *hinglish* – složenicu skovanu od dva naziva za jezike, *hindi* i *english*, koja se odnosi na mješavinu hindskog i engleskog jezika raširenu među urbanom i obrazovanom populacijom Indijaca u Indiji, Velikoj Britaniji i SAD-

u. To je zapravo varijanta engleskog jezika u kojemu se bez gramatičkih ograničenja u istoj rečenici kombiniraju hindske i engleske riječi, u pisanom i usmenom obliku. Ispočetka populariziran isključivo u filmskom tračerskom časopisu *Stardust*, postao je opće prihvaćen zahvaljujući Bollywoodu i jeziku žurnalizma, a širenje i leksičko obogaćivanje *hinglisha* ukazuje na to da je riječ o fenomenu u usponu koji nadilazi granice popularne kulture. Iako je osobito omiljen među mladima, *hinglish* je danas više od subkulturalnog fenomena i o njemu se piše kao o formalnom jeziku (usp. Lee i Nadeau 2011: 513). Viney Kirpal uzroke rastuće popularnosti *hinglisha* vidi u tome što "za razliku od prijašnjih spajanja engleskoga i regionalnoga jezika, 'hingliš' smisao svojega postojanja ima u tome da je opća jezična spona diljem regija, vjera i klasa" pa zato "nailazi na sve veći emocionalni odgovor" (Kirpal 2006: 18). Općenito se smatra da je *hinglish* u književnost uveo Salman Rushdie. Za razliku od ostalih indijskih pisaca na engleskom jeziku, koji su koristili engleski obilježen jezicima svojih regija/država – primjerice, Raja Rao je rabio karnatački, Rasipuram Krsnaswami Narayan tamilski, a Mulk Raj Anand pandapski – Salman Rushdie je prvi posegnuo za hindskim nalazeći u njemu indijski oslonac za svoj roman na engleskom jeziku.

Po uzoru na *hinglish* oblikovao se u Sinhinu romanu specifičan diskurs koji upućuje na mješavinu hindskog i francuskog, iako se on najčešće realizira kao kombinacija francuskog i engleskog. Taj se jezik razvija u replikama između Animala i Ma Franci, koja od "one noći" misli da razumije samo francuski koji je govorila kao dijete, no zapravo govori čudnom mješavinom francuskog i hindskog, koji ćemo za potrebe ovog tekst, analogno *hinglishu*, nazvati *hinçais*. Primjerice, kada Animal pita – *Ça va, Ma?* – Ma Franci mu odgovara – *Achchha Jaanvar. Et toi?* (Sinha 2007/a: 39), što znači "Dobro Animale. A ti?" Iako Ma govori hindski jer na hindskomu *achchha* je "dobar; dobro", a *jaanvar* znači "životinja", ona je uvjerenjena da govori isključivo francuski i da ne razumije hindski. Naime, "one noći" Ma je zapravo izgubila razum, što se manifestira kao jezični nedostatak. Ona, naime, ne razumije što drugi govore ni kada govore engleski. Budući da nitko u sirotištu koje su vodile opatice ne zna francuski, ona kontaktira sa svijetom jedino posredstvom Animala, koji je s njom proveo djetinjstvo i naučio francuski. Tako Animal, paradoksalno, iako je "životinja", prema mišljenju Ma Franci jedini razumije i govori "ljudskim jezikom" (*la langue humaine*), dok svi ostali "blebleću kao zvijeri" (38), "kao imbecili" (167) i govore *guttural baliverne* ("gutralne budalaštine") (53).

La langue humaine kojim govore Ma Franci i Animal bilježi se u romanu kao iskrivljeni francuski, onako kako bi ga čuo i zapisao govornik hindskoga, dakle, kao *hinçais*. Primjerice – *Sallo purqwatū na parlpa lalang humain?* (40) – pravilno bi na francuskom trebalo biti

zapisano – *Salaud, pourquoi tu ne parles pas la langue humaine?*, što bi značilo "Gade, zašto ne govoriš ljudskim jezikom?"¹³.

No, osim što je francuski jezik biva oneobičen hindskim, ostvarujući se kao *hinçais*, najčešće se francuski miješa s engleskim kao *franglais*, ili u Animalovom pripovijedanju, ili u dijalogima s Ma Franci.

-(...) "Such a difficult child, marchais toujours au rythme de ton propre tambour". (Sinha 2007/a: 100)¹⁴.

-(...) a boy who goes à quatre pattes (Sinha 2007/a: 134); (...) I've run à quatre pattes (Sinha 2007/a: 177)

-C'etait un film. I tell Ma Franci when we get home (Sinha 2007/a: 61).

-Stills she shouts, "Je regardai, et voici, parut un cheval blanc." What are you doing you foolish old woman, yelling about white horses and crowns of victory?¹⁵ (Sinha 2007/a: 339).

Ponekad u istoj rečenici imamo spoj *hinglisha*, *hinçaisa* i *franglaisa*, pa nastaje trojezična kombinacija (varijanta kojoj bi teško bilo smisliti posebno ime); posebno je slučaj u osobito emotivnim iskazima:

Ous raat, cette nuit, that night, always that fucking night (Sinha 2007/a: 5)¹⁶

Mješavinu hindsko-englesko-francuskog najavljuje Animal već na početku pripovijedanja tumačeći ga navodnim kasnijim prijevodom koji će proći njegov tekst, izvorno izgovoren na hindskom i snimljen na magnetofonskoj vrpci.

The things I say, by the time they reach you they'll have been changed out of Hindi, made into Inglis *et français pourquoi pas pareille quelques autre langues?* (Sinha 2007/a:21)¹⁷

Kada Animal potpisuje peticiju za potporu Ellinoj ambulanti i ukidanje bojkota, on umjesto potpisa piše pjesmu, i to na jeziku koji smo nazvali *hinçais*, mješavini francuskog i hindskog:

¹³ Na dešifriranju i prijevodu, kao i na svim ostalim jezičnim savjetima vezanim za francuski jezik, zahvaljujem Tamari Nikolić Lebault.

¹⁴ U hrvatskom prijevodu: "Kakvo si ti teško dijete, marchais toujours au rythme de ton propre tambour". *Uvijek si stupao u ritmu nekog svog bubnja* (Sinha 2011: 87).

¹⁵ U hrvatskom prijevodu ovaj odlomak glasi: "Ona i dalje viče: "Je regardai, et voici, parut un cheval blanc." Što to radiš, luđakinjo stara, što to vičeš o bijelim konjima i krunama pobjede" (Sinha 2011: 276). Hrvatski je prevoditelj ostavio francuski tekst nepreveden, tako da je hrvatski čitatelj u istoj poziciji kao i engleski čitatelj – jedan dio teksta mora ostati nerazumljiv da bi čitatelj bio upućen na Animala, odnosno na njegovo parafraziranje, tako da smo u potpunosti možemo osloniti jedino na Animala koji je prevoditelj. On ponekad čak i "odbija" prevesti čitatelju neke francuske riječi, što je vrlo zanimljivo poigravanje s pripovjedačevom pozicijom.

¹⁶ U hrvatskom prijevodu – "Ous rat, cette nuit, ona noć, uvijek ona ista jebena noć" (13).

¹⁷ Hrvatski prijevod glasi – "Stvari koje kažem kad dođu do tebe više neće biti na hindiju, napraviti će od njih ingleske riječi *et français pourquoi pas pareille quelques autre langues?*" (25).

Je ne suis pa un homme, mais un animal
Dans set hôpital je ne trouve rien de mal.
(...) Mere muñh se nikli insaan ki zubaan,
Qurbaani ke jaanvar ki aakhri qurbaan. (Sinha 2007/a: 167).

Hrvatski prevoditelj nije preveo francuski tekst koji znači "Ja nisam čovjek već životinja. Ne nalazim ništa loše u ovoj bolnici", a hindski tekst prevodi na temelju Animalovog engleskog prijevoda *My lips have uttered human speech, the last sacrifice of the slaughtered beast* (Sinha 2007/a: 167) – "Preko mojih je usana prešao ljudski govor, zadnja žrtva zaklane zvijeri" (141). Tako je *la langue humain* postao *insaan ki zubaan*¹⁸, odnosno *human speech* – "ljudski jezik". Čini se da je "ljudski" jezik miješani jezik, i da je taj jezik zapravo "zadnja žrtva žrtvovanog Animala" jer *Jaanvar* znači *Animal*. Dakle, Animalov je jezični izbor "životinjski" jer biti *animal*, *jaanvar*, "zvijer", znači odbaciti "ljudski" jezik. Analogno njegovoj odluci da zbog straha od uzaludnosti nadanja bude životinja a na čovjek, zbiva se i njegov bijeg od "normalnog" i zdravog poimanja jezika, kao jedini spas od emotivne destrukcije koja bi ga mogla preplaviti prihvaćanjem "ljudskosti". No, Animalov je jezik određen proturječjima kao i Animalovo biće u cjelini, prepun izvanjske grubosti i unutarnje topline. Vulgarnosti su tu da bi spriječile posrtanje u patetiku, ali i zato da bi ublažile težinu tragičnih trenutaka. Upravo zbog toga u iznimno dramatičnim trenucima pripovjedačev jezik postaje grublji; primjerice u osobito emotivnom trenutku Animalova opraštanja od Zafara kad se čini da on umire iscrpljen štrajkom glađu. Iako je dotad ismijavao Zafarovu ideologiju "nepobjedive snage ničega", iako je bio silno ljubomorani na Zafarov odnos s Nišom koju voli, te ga potajno tražio tabletama, Animal odjednom otkriva sebi i čitatelju ("Očima") veliku ljubav prema umirućem Zafaru i kaže mu – "Slušaj me gade, slušaj, ti draga pizdo od čovjeka, pobijedit ćemo" (254). Toplina koja izvire iz vulgarnog vrijeđanja, gotovo je apotropejska, a taj oblik komunikacije najizrazitije se razvija u dijalozima sa Farukom. No, slobodna, nesputana, gotovo rascvjetana nepristojnost, stilska je odlika Sinhina pripovijedanja u cjelini. Naravno, to se pripovijedanje predstavlja kao

¹⁸Zanimljivo je da se u sintagmi *insaan ki zubaan* (odnosno *insān ki zubān*) javljaju arabizmi koji su bliži urdskom, ali i uličnoj, odnosno uporabnoj varijanti hindskoga, dok bi na višem leksiku hindskih purista ta sintagma glasila *puruš ki bhāṣā*, gdje bi arabizmi bili zamijenjeni sanskrtizmima *puruša* ("čovjek") i *bhāṣā* (jezik). Težnje čišćenja hindskog od arabskih i perzijskih posuđenica bile su potaknute nesretnim političkim okolnostima, no čini se da uvođenje sanskrtizama u živi jezik sporije išlo od unošenja anglizama i novog "onečišćenja", odnosno obogaćivanja koje je dovelo i do razvoja *hinglisha*, zanimljivog i zabavnog fenomena koji zacijelo u konzervativnim i tradicionalnim akademskim krugovima izaziva velike frustracije.

Animalov govor, pa otuda odlike usmenosti i uličnog žargona, ali i osebnom emotivnošću obojene metaforike.

Kad novinjarima postane dosadno pa odjebu dalje, četiri štrajkaša pretrče preko ceste izbjegavajući kamione i lude rikše koje boli kurac za bilo što i zauzmu svoja mjesta u šatoru kao četiri mudraca. Tamo ih čekaju izdajica Elli i Niša čije je lice ormar pun boli (238).

Lascivnim situacijama doprinosi Animalova naglašena seksualnost. Erekcija s kojom se stalno bori, koja ga spopada čak i za vrijeme suđenja i to samo zato što sjedi pored Niše, jedini je zdravi dio njegove ljudskosti ["E, pa barem jedan dio mene može stajati uspravno" (71)]. No, glavna je odlika Sinhina pripovijedanja smijeh kroz sućut, empatijska ironizacija koja se uz spomenutu apotropejsku ulogu uvredljivih šala istodobno suprotstavlja i nadograđuje na idealizam "nepobjedive snage ničega" – primjerice u opisu prosjaka Abdula Saliha:

Oči, spomenuo sam ti tog tipa prije, priča se da mu žene ne mogu odoljeti, ali da ga pogledaš, nikad ti ne bi bilo jasno zašto. Da uzmeš kostur, odrežeš mu jednu nogu, makneš mu pola zuba, obučeš što ti je ostalo u dronjke i popišaš se po njemu, tako ti gospodin Salih želi izgledati (101).

Naravno, kada Animal pri susretu sa Salihom kaže – "Grozno izgledaš" – Salih mu odgovara – "Hvala, trudim se". Poraznoj dehumanizaciji koju Animalovi ljudi doživljavaju u siromaštvu i bolestima može se oduprijeti jedino smijehom. Rijetki su prizori romana u kojima je smijeh posve isključen, a kada se to dogodi, ostaje samo neizreciva patnja i nijema gorčina. Najpotresnija je epizoda vezana za djevojčicu Aliju, koju Animal nosi na leđima do ambulante u visokoj temperaturi i groznici, dok mu vrelo tlo najvrućeg dana u godini prži dlanove. Alijino mrtvo lice koje su baka Hurija i djed, slijepi Hanif, uljepšali jeftinom šminkom, vjerujući da će je tako lijepu smrt zaobići, prizor je dirljivog užasa koji priziva emocije svojstvene Zolinu *Germinalu*¹⁹.

Oči, neću ti prevesti, nema tog jezika na svijetu koji može opisati što mi je u duši. Oh, moja draga sirota prijateljice, zašto te nikada nisam odveo na pecanje? Vrati se i svaki dan ćeš mi jahati na leđima, moći ćeš me udarati rebra koliko god hoćeš. Jadno dijete, tako iznenada odlaziš da tvoji djed i baka još preklinju Elli da ti spasi život. Oh, dragi moji starci, rumenilo za jednu rupiju, ruž kupljen od prodavača na uglu, anđela smrti ne može se tako jeftino kupiti (267).

¹⁹ Osim što Alijina smrt budi književna sjećanja na opis Alzirine smrti, i prizori obračuna policije s prosvjednicima ispred napuštene tvornice kao da su napisani Zolinim pismom – masovna scena, nasilna, krvava i dramatična podsjeća na obračun vojske sa štrajkašima u *Germinalu*.

U taj se potresni niz ubraja i epizoda s udovicom Pjare Bai i njezinom gladnom djecom, koja nakon smrti muža postaje plijenom lihvara (75). Zatim i priča o Zindabhaiju kojemu je pravo ime Uttamchand, a nadimak je dobio prema poštapalici "živ sam" kojom završava svaku pojedinu epizodu pripovijedanja iz serije smrti svih svojih susjeda koji su se razboljeli "one noći" (94).

U svijetu u kojemu se čak i krv nabavlja na crnom tržištu Animal odbija biti čovjek čak i kada mu se na kraju pruži prilika da ode u Ameriku na operaciju. Njegovo je odricanje od ljudskosti usporedivo s odbijanjem Grassova Oskara da odraste – i djetinjstvo i životinjstvo oblik je otpora "normalnosti" pokvarenog svijeta. Animal ostaje jedinstveno, atavistično biće, a njegova neljudskost dobiva dimenzije nadljudskog, anđeoskog. Animal je prekrasna duša zarobljena u bolesnom tijelu.

Ma: Biti zarobljen u ljudskom tijelu, to je pakao ako si anđeo

Animal: Mogu razumjeti anđele. Biti zarobljen u tijelu životinje je pakao ako sanjaš da jednom postaneš čovjek (176).

U duhu posthumanističkog odricanja od privilegiranog moralnog statusa ljudi u odnosu na neljude, Animalovo je mirenje s neljudskim. Neljudsko je poput Foucaultova zrcala: u njemu se vidimo tamo gdje zapravo nismo. Animal nam poručuje da nas ta odsutnost ne smije zavarati – neljudsko je naš vjerni odraz i ne može biti ni gore ni bolje od nas. Mračno upozorenje izrečeno na kraju romana – "Sve prolazi, samo siromasi ostaju. Mi smo ljudi Apokalipse. Sutra će nas biti još" (298) – otvara vrata budućnosti prema globalnom širenju heterotopije slama, u zabrinjavajućem svijetu "ljudi" koje je Eagleton nazvao "slobodnim bićima koja mogu sakatiti, izrabljivati i vršiti represiju nad drugim ljudima". Štoviše, kraj romana književni je pandan Eagletonove vizije Apokalipse kao prirodnog kraja povijesti.

(...). To ne uključuje ono što neki nazivaju prirodnim zlom (potresi, epidemije i tome slično), iako ljudi danas imaju više razloga od svojih predaka da shvate koliko je većina tog tzv. prirodnog zla rezultat našeg djelovanja. Moderno doba sve više zamagljuje granicu između prirode i povijesti. Apokaliptična tradicija smatra da će svijet okončati u ognju i poplavama, rušenjem planina, podrhtavanjem neba, paklenim grčevima i kozmičkim pretkazanijima raznih vrsta. Takvim vizionarima nikad nije palo na pamet da bi mi, zakržljale životinje kakve već jesmo, mogli i sami biti odgovorni za takav scenarij. Apokalipsa se uvijek doživljavala kao nešto nametnuto, a ne nešto za što bismo sami mogli biti odgovorni. Mi smo i te kako sposobni sami je prouzročiti (Eagleton 2011: 151 -152).

Posthumanističko viđenje apokalipse u kojoj nema ništa mistično ni natprirodno, nije manje strašno od biblijske kataklizme. No, u Sinhinu je romanu ono temelj neke nove ljudske solidarnosti koja izrasta na pepelu uništenog svijeta, odakle nas Animal pozdravlja svojim *Khuda Hafez* želeći reći "zbogom zauvijek". Gotovo umirujuća, ljekovita spoznaja o tome da se kraj svijeta kao kraj ljudskosti već dogodio, a ono što slijedi je prihvaćanje "nove ljudskosti" koju će razviti "ljudi Apokalipse", možda je najviše što nam Indra Sinha u ovom strašnom romanu može ponuditi – uz sve strahote to je dirljivi roman o ljubavi, suosjećanju i pravедnosti, koje ni najgore zvijeri bezdana ne mogu uništiti mačem, glađu i kugom. A za jednu Apokalipsu, to je pravi *happy end* svijeta.

LITERATURA

Biti, Vladimir. 2002. "Performativni obrat teorije pripovijedanja". U: *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 7-32.

Bryant, Nick. 2004. "Dvadeset godina nakon katastrofe u Bhopalu".
<http://www.bbc.co.uk/croatian/politika5.shtml> (zadnji pregled 19. 10. 2011.)

Chaturvedi, Mahendra – Bholanath Tiwari. 1979. *A Practical Hindi-English Dictionary*. Delhi: National Publishing House.

Eagleton, Terry. 2006. *Sveti teror*. Preveo Dinko Telećan. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Eagleton, Terry. 2011. *O zlu*. Preveo Tonći Valentić. Zagreb: Naklada Ljevak.

Foucault, Michel. 1996. "O drugim prostorima". Preveo Stipe Grgas. *Glasje*, br. 6., str. 8-14.

Kirpal, Viney. 2006. "Uvod iz knjige *Postmodernistički indijski roman (1996)*". Prevela Biljana Romić. http://www.matica.hr/Kolo/kolo2006_1.nsf/AllWebDocs/romic (zadnji pregled 02.01.2012.).

Lee, Jonathan H.X. – Kathleen M. Nadeau (ur.). 2011. *Encyclopedia of Asian American Folklore and Folklife*. Santa Barbara: Greenwood.

Mathew, Binu. 2004. "Corporate Responsibility". *ZNet*, 5. prosinca 2004.
<http://www.zcommunications.org/corporate-responsibility-by-binu-mathew> (zadnji pregled 28. siječnja 2011).

Romić, Biljana. 2006. "Proturječja indijskoga romana na engleskom jeziku". *Kolo*, br.1., proljeće 2006. http://www.matica.hr/Kolo/kolo2006_1.nsf/AllWebDocs/romic (zadnji pregled 02.01.2012.)

Sim, Stuart. 2001. *Lyotard i "neljudsko"*. Preveo Neven Dužanec. Zagreb: Jesenski i Turk.

Sinha, Indra. 2006. "The life and death of a mad Bhopali child".

<http://www.bhopal.org/what-happened/peoples-stories/sunil/> (zadnji pregled 04.01.20012).

Sinha, Indra. 2007/a. *Animal's People*. New York: Simon & Schuster.

Sinha, Indra. 2007/b. "Laughing At Tragedy" (Indra Sinha explains the story behind *Animal's people*). <http://www.themanbookerprize.com/perspective/articles/96> (zadnji pregled 02.01.2012).

Sinha, Indra. 2011. *Animalovi ljudi*. Preveo Tomislav Kuzmanović. Zagreb: Profil.

Snell, Heather. 2008. "Assessing the Limitations of Laughter in Indra Sinha's *Animal's People*". *Postcolonial Text*, sv. 4., br. 4., str. 1-15.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2011. *Nacionalizam i imaginacija i drugi eseji*. Preveli Snježan Hasnaš i Damir Biličić. Zagreb: Fraktura.

Thakur, Saroj – Kamlesh Dutta – Aushima Thakur. 2007. "Hinglish: code switching, code mixing and indigenization in multilingual environment". *Lingua et Linguistica* 1.2., ur. Grame Davids i Karl Bernhard, str. 109-121.

Wisker, Gina. 2010. *Ključni pojmovi postkolonijalne književnosti*. Preveo Predrag Raos. Zagreb: AGM.

SUMMARY

HETEROTOPIA OF THE SLUM AND HETEROCHRONY OF THE APOCALYPSE IN THE POSTHUMANISTIC NOVEL *ANIMAL'S PEOPLE* BY INDRA SINHA

As is well known, the Indian English novel *Animal's People* was shortlisted for the 2007 *Man Booker Prize* and is the winner of the 2008 Commonwealth Writer's Prize: Best Book From Europe & South Asia. In many details the novel corresponds with the real event known as the 1984 Bhopal disaster or Bhopal Gas Tragedy.

This essay approaches *Animal's People* as an example of a *posthumanistic* novel, in particular as it questions the relations between the human and the nonhuman (contained already in the title) and between the rational and the irrational (by giving up narration to an

irrational voice). The notion of *posthumanism* is derived from postmodernist critics such as François Lyotard, Stuart Sim and Terry Eagleton, who generally speaking share a conviction that we live in a post-humanistic world, where humanistic ideals are not acceptable any more. Besides they are sceptical about human virtues, expressing doubts particularly about the power of reason, and emphasizing above all ethical disadvantages of rationality.

In addition to that, the idea of "heterotopias" presented in Michel Foucault's article "Of Other Spaces" (1967) is the starting point of interpretation of space and time in Sinha's novel. In distinction from utopias and dystopias which are fundamentally unreal spaces, Foucault considers heterotopias as real places, as counter-sites in which all the other real sites that can be found within the culture are simultaneously represented and inverted. In this essay the concept of heterotopia is linked with Indian slums or bidonvilles referred in the Sinha's novel as "The Kingdom of the Poor" in Khaufpur (meaning "Horror Town" in Hindi), where people live in extreme poverty suffering from after-effects of the poison caused by the chemical factory's fallout. The slums constitute heterotopias in the sense that they figure as discriminated monstrous zones where society removes and hides its abhorrent poverty, creating enclosed and isolated places. Those discriminated zones function simultaneously as "inner pockets" of resistance and as a mirror- image of the society which has created it. Since heterotopia is linked with time, it signals an absolute break from traditional time, thus creating heterochrony. In that sense, as a kind of heterotopia of indefinitely accumulating time, we also find heterochrony in Khaufpuri slums where, as an afterlife, time ceases to have meaning turning into an eternal "now". After "that night" had happened, the catastrophe cancelled time and created an eternity of suffering and agony. The signs of apocalyptic time in Sinha's novel are punctuated by frequent quotations from the *Book of Revelation*, but also with allusions on *Ḳayāmat* as the Hinduistic idea of the annihilation. To that chain of apocalyptic subtexts of the novel, one should add Dante's *Inferno* and the concept of the nine circles of Hell represented by two events, both connected with fire, fever, mortification and mental agony – "Nautapa" (nine days of extreme heat) and "Ashara Mubarak" (the night of the fire walk, after nine days of Muharram, the first month of the Islamic calendar).

Since hybridity of the apocalyptic religious signs correlates with the hybrid language of the novel, at the end of this essay the issue of such a mixed language describing is addressed labelling it as *hinglish* (mixture of Hindi and English), *hinçais* (mixture of Hindi and French), and *franglais* (mixture of French and English), respectively.

