



## ШПИЈУНКА И САН

(Александар Хемон: *Моји рогџиљели: увод*, превела са енглеског Ирена Жлоф, Виубоок, Сарајево, 2019)

*I'm not singing for the future / I'm not dreaming of the past  
I'm not talking of the first time / I never think about the last  
Now the song is nearly over / We may never find out what it means  
Still there's a light I hold before me / You're the measure of my dreams  
The measure of my dreams*

The Pogues, *A Rainy Night In Soho*

### Водопад / Дишан

На чувени последњи рад Марсела Дишана набасала сам у Музеју модерне уметности у Филаделфији пуком срећом, следећи спретног јапанског туристу који ми је искусно показао на скривени ћошак у просторији са Дишановим делима, пола сата пре затварања музеја. Нисам ништа знала о овом Дишановом раду, иако Јапанац, који је био невероватно узбуђен, очигледно јесте. Сачекала сам свој ред и безазлено провирила кроз две рупице на масивним дрвеним вратима које су се налазиле у висини очију, без икакве идеје о томе шта бих могла очекивати: преда мном се прострла „истовремено буколика и сабласна“ панорама – диорама са непомичним, нагим женским телом у првом плану. У трену сам престала да будем радознала доколичарка жељна уметничких сензација. Штавише, и за мене незамисливо, у мени као да је умрла свака радозналост. Јер све је било мртво у том призору, поражено недвосмисленим насиљем: и грање и лишће, и раскречене женске ноге, и кожа и коса, и планине у другом плану диораме, понуђене кич погледу жељном утехе лепотом. Све је било потчињено еротском зову Танатоса. Све, изузев пламена петролејке који је у својој руци, у првом плану, држало тело-дух. И изузев водопада који се у даљини, у другом плану, и даље светлуцаво обрушавао низ падину панораме. Знала сам да се та вода-која-није-вода пенуша само захваљујући неком прецизно осмишљеном, невидљивом механизму скривеном у позадини инсталације, али ме је управо поглед на водопад прожео зазорним болом који није престајао. Настојала сам да, у оно мало времена које је преостало до затварања музеја, сваком пором тела запамтим то светлуцање и пресијавање које траје, хиљадама километара далеко, тамо негде преко Атлантика, и данас.

Назив Дишановог дела – *Given: 1. The Waterfall 2. The Illuminating Gas* (Даџо: 1. *Вого-џаг 2. Пејролејка*) сазнала сам накнадно, када сам већ била далеко од мрачног предмета своје естетске фасцинације. Назив је обртао распоред планова у диорамаи: други

план диораме – водопад – у наслову је постајо први план уметничке перспективе и могуће интерпретације. Али остајала сам, и у тумачењу као и у сећању, без одговора. И тако сам се у мислима увек изнова прибијала уз дрвена врата и наслањала на њих чело зурећи кроз две мале шпијунке, у напору да схватим шта је то у погледу на мртви пејзаж и „живи“ водопад Дишанове инсталације што ме се тако дубоко тиче да бих могла, сваки пут изнова, заплакати.

### Аутофикција / обмане

Књига *My Parents: An Introduction / This Does Not Belong to You* Александра Хемона појавила се 2019. на енглеском говорном подручју са две насловне стране и два бар-кода (по један за сваку књигу), а текст сваке од књига штампан је „наопако“ у односу на текст друге књиге. Ипак, чини се да се ради о јединственој целини чији се делови сусрећу не само физички, већ и поетички унутар истих корица: сећање на дечаштво у књизи *Није ово њвоје* приповеда се тако да се њиме на неки начин пропитује приповедање већ средовечног приповедача у књизи *Моји рогитиљељи: увог*, и обратно. Игривост оваквог поступка очигледна је и тако хемоновска: удвајање и умножавање приповедачевих идентитета и позиција нешто је што представља Хемонов препознатљиви ауторски жиг, било да се ради о оном делу његовог опуса који је наоко сасвим фикционалан (попут романа *Пројект Лазарус* и *Nowhere Man*) или оном делу који се много директније заснива на аутобиографским сећањима и њиховом варирању (попут књига *Љубав и џрејреке*, *Књија мојих живоџа*).

У издању сарајевског Ваубоок-а, а у канонском преводу Ирене Жлоф, ове су књиге штампане свака посебно: иако се може чинити да се ради о пуком техничко-маркетиншком потезу, не може се смести с ума да начин на који књига, у физичком виду, долази до читаоца често има много већи значај него што се то обично мисли. Књига наине јесте и предмет, понекад свети предмет поседовања, који потпирује поетичке игре приповедања својом материјалношћу и чулношћу. Није сасвим свеједно читате ли две књиге Александра Хемона сваку понаособ, накнадно их имагинарно сабирајући у једну, или вам прости потез руком (обртање књиге на ову или ону страну) дозвољава да и сами учествујете у приповедној игри бирајући како и када ћете их читати, како и када ћете их укрстити и суочити. Уколико пак, као ауторка ових редова, не можете да дођете до једног од наслова (распродано, слежу раменима књижари у Београду), нећете ни у мислима моћи да се бавите приповедном и интерпретативном комбинаториком. Пред нама је дакле књига *Моји рогитиљељи: увог*. Као и питање: да ли је она само део веће целине? Или представља целину по себи, и има разлога због којих се на постјугословенском тржишту може читати посебно и засебно, одвојено од наслова *Није ово њвоје*?

Један од разлога збрке тј. немогућности да се поуздано одговори на ова питања скрива се свакако и у увек актуелном а никад разрешеном статусу аутобиографског и аутофикционалног у Хемоновом приповедању. Тој неразрешености свакако доприноси и чињеница да је Хемон један од ретких писаца који се могу сматрати и босанским и америчким, тако да на регионално тржиште доспевају тек његове с енглеског преведене

књиге. Овај биографски податак некако је увек потребно поново нагласити, што потцртава значај аутобиографског и аутофикционалног у његовом делу. Хемон свакако није једини писац чије је приповедање засновано на вештом и искусном пост-постмодернистичком поигравању аутобиографским и аутофикционалним (која јесу два сродна, али не и истоветна књижевнотеоријска термина). Могло би се, штавише, тврдити да неколико ауторских генерација постјугословенске књижевности пажљиво негују аутобиографски дискурс и аутофикцију као наративни модус у књижевним делима која говоре о ратовима на простору бивше СФРЈ и њеном распаду, искуству транзиције, али и искуству егзила, као и о никад започетом процесу суочавања са властитом прошлoшћу и трауми ћутања о ратним и другим злочинима. Непрегледан је попис имена и дела постјугословенске књижевности који је незамислив без аутофикционалног манира приповедања и поигравања (ауто)биографским: почевши од прве генерације писца која је сведочила расколу искуства „пре и после Југославије“, а којој припада и сам Хемон, као и Јерговић, Мехмединовић, Сејрановић, Иванчић, Дезуловић, Арсенијевић, Илић, Ваљаревић, да споменемо само неке ауторе. Аутофикција се обнавља и успоставља као доминантни модус и у делима нових генерација писца који памте распад Југославије као врло млади тинејџери или деца попут Саше Станишића и Лане Басташић, или пак на књижевну сцену ступају касније, попут Оље Савичевић Иванчевић и Дамира Овчине. Неки од аутора чак врло брижљиво негују нефикционалне форме прозног приповедања попут дневника (Ваљаревић), белешки (Овчина) или писама (Станишић), док се сам Хемон радо и успешно враћа хибридном тексту који подразумева интеракцију фотографије и нарације, као што је то случај у *Пројектију Лазарус* и у књизи *Моји родитељи: увод* која се завршава избором фотографија из породичног албума породице Хемон.

Хемон, дакле, није једини међу ауторима постјугословенске и југословенске књижевности који су маестрално преобразили увек парадоксалан појам аутофикције у наративан простор антиаутофикције засноване на чињеницама властитог живота. Позната је, међутим, Хемонова изјава у којој тврди да његов приче *нису аутобиографске, већ антибиографске*, да су „антиматерија материје мог живота“ и да „садрже оно што се мени није десило...“<sup>1</sup> Али *антибиографско – анти(ауто)биографско* није заправо иста опозиција као *аутобиографско – анти(ауто)биографско*, овом мангупском језичком подвалом само се наставља постмодернистичко преиспитивање и померање граница фикције и фактографије. Добро позната игра која се скоро увек игра у корист фикције управо захваљујући софистицираном аутобиографском-аутофикционалном приповедању и његовим обманам.

Епицентар аутобиографије-аутофикције и њених обмана, односно заводљивости, у књизи *Моји родитељи: увод* јесте приповедач сам, што смо већ имали прилику да научимо у претходним Хемоновим приповедним пројектима у којима је приповедач увек повезан са амбивалентном фигуром двојника. Приповедач књиге *Моји родитељи: увод* је и тумач живота својих родитеља, који успут разматра и причу свог одрастања,

<sup>1</sup> (*To my mind, my stories are not autobiographical; they are antibiographical, they are the antimatter to the matter of my life. They contain what did not happen to me...* Aleksandar Hemon, у: *The New Yorker*, 2009).

југословенства и егзила. Слушајући га, не знамо куд пре да гледамо: ка слици њега самог као дрског тинејџера или ка повести о Хемонима у непрекидном расејању, урамљеној носталгијом за заувек изгубљеним домом, и украјинским и југословенским. Текст *Моји родитељи: увод* је позорница комплексног (само)приказивања и (само) обликовања, којом доминира вишеструко воајеристичка позиција приповедача: он као да „вири“ у живот својих родитеља, покушавајући да га разуме, предочи, запамти и спасе од претећег заборавља и смрти. Али, истовремено, кроз шпијунку сопственог приповедања, приповедач „вири“ и у свој прошли и будући, подједнако неизвесни живот.

Но, упркос утиску да знамо све о приповедачу књиге *Моји родитељи: увод* (захваљујући чињеници да публика мисли да доста тога „зна“ о животу самог њеног аутора), постоји проблем његове материјализације у тексту. Приповедачев воајеризам захтева од читаоца да „гледа кроз њега“ и тако га заборави, зурећи у приказ „иза“. Могло би се рећи да се ради о приповедачу који остаје, упркос свом неуморном оглашавању, и упркос емотивности теме, дистанциран и дискретан, уздржан колико год је то могуће. У трећем поглављу, „Катастрофа“, приповедач се, међутим, изненада препушта бурном изливу осећања:

*...мој ум је лингвистички поремећен, и стилно, неумољиво и нехотишно производи и пре ријечи и вербалне дисторзије, које често заврше у мојим писанијама. Сигурно постоји нека дијагноза за њу врсту неуресивног чаврљања у мојој глави, неки медицински термин који се односи на чињеницу да свакој дана свој нормалној животи ја сам са собом најлак причам на босанском, обично јасом сарајевској јалијаша – јасујем, јријешим, вријешам, махом себе (или, јачније, онај слаби дио себе који није сарајевски јалијаш).*

Није ретко у Хемоновим књигама да језичка катарза и борба за идентитет бивају праћени неком врстом експлозивног насиља, као што је то на пример случај у сцени романа *Nowhere Man* где приповедач, захваћен махнитим бесом због несавршености свог енглеског језика, почиње да ломи све предмете у просторији, наочиглед своје збуњене жене која га пак просветитељски фотографише. Идентификација приповедача са „јалијашем“ подразумева идентификацију са беспосличарем, луталицом, дангубом, али и са силецијом и насилником будући да се ова пежоративна значења подразумевају у тумачењу овог турцизма одомаћеног у сарајевском сленгу. Управо пежоративна значења формирају контекст речи „јалијаш“ што видимо и из приповедачевог силовитог обрачуна са самим собом.

Језичка импулсивност којом се одликује овај цитат карактерише и оквирне делове наратива *Моји родитељи: увод* у којима је бес замењен сећањем на халуцинантно, психоделично искуство живота као незауостављиве силе у детињству. Та два фрагмента успостављају истински уврнуту причу о паралелним стварностима коју, истовремено, у некој врсти бахтиновске полиглосије и хетероглосије, приповедају један дечак преплављен сјајем непознатог, један средовечни писац који познаје тајне заната и вештину приповедне аргументације, и један породични албум са којим се читалац суочава на самом крају књиге и који у потпуности може променити њену/његову читалачку перспективу.

## Југославија/живот

Није случајно да два поетска фрагмента, која артикулишу језичку силину скривених сећања, уоквирују књигу *Моји родитељи: увод*, текст у коме се Хемонов прецизни приповедни механизам заснива на труду пажљивог културалног превођења и тумачења југословенског пројекта. Поетски тон и лирски набој ових фрагмената драматично се разликује од начина приповедања у самом „језгру“ књиге у коме нам приповедач открива главну тему књиге и успоставља лик свог уздржаног приповедача. Испод контролисаног, минуциозног и прецизног језика тог приповедача осећа се пулсирање једног другачијег, заузданог и дивљег језика-понорнице. То је језик неразумљивог, гротескног и каткад трагичног сопства, који се мора непрекидно уобличавати и преводити да би био прихватљив и разумљив другима. Превођење тог „јалијаш-језика“ јесте процес који омогућава наставак приповедања као облика непрекидне и интензивне љубави према свету: „Тишина је смрт приповиједања, самим тим и љубави.“ Тако се обнавља и редефинише свет, и обликује на нов начин.

Отуда се превођење у Хемоновој књизи одвија на више нивоа и начина, у широком и сложенем спектру наративних регистара: сваки од протагониста књиге заправо представља једно од могућих прича о успеху и пропасти југословенског пројекта, једну могућу алтернативну историју сјаја и беде Југославије. Јер мајка, отац и син немају исти однос према југословенском пројекту, ни исто искуство југословенства. Док је за родитеље Југославија била „заједнички пројект у коме су сви могли учествовати“ и док су они припадали генерацији која је „обавила кључни дио тог посла само да би на крају открила да је све то било узалуд“, њихов син је бунтовни адолесцент који презире масовне ритуале Титове државе, али који у свом зрелом добу жали за једном заувек изгубљеном земљом као и за неповратним добом у коме је вера у заједнички пројекат била део свакодневне животне борбе. Однос према југословенском пројекту повезује све многобројне приповедачеве позиције и идентитете кроз које се СФРЈ фокусирају на различите културолошке и идеолошке начине. Ако се пажљивије послуша, ни приче мајке и оца нису исте: за мајку је Југославија била и остала део њених најдубљих уверења, а за оца само један од видова борбе за бољи живот и реализације успешне каријере. Али приче мајке, оца и сина се допуњују, приказујући југословенски пројект из различитих, подједнако кредибилних перспектива, као и промену тих перспектива кроз време.

Десет поглавља књиге у којима је приказан живот Хемонових родитеља сажима тако, у форми десет микроесеја, различите културолошке и друштвене аспекте живота у некадашњој СФРЈ, те искуство њихове трансформације и конзервације у егзилу. Приповедачев језик баштини традицију медитативног монтењевског есеја, али и породично искуство усменог предања, тог увек активног и делатног принципа прожетог хумором кроз који су обликоване бројне породичне историје везане за постјугословенско искуство, па и породична историја Хемонових. Приповедач при томе демонстрира префињену есејистичко-аналитичку вештину, нудећи драгоцене антрополошке и културолошке увиде у природу југословенског пројекта. У том је погледу Хемонина књига поучнија и драгоценија од већине академских студија о бившој Југославији које

сам имала прилику да прочитам: поглавље „Брак“ нпр. тачна је и проницљива анализа родног режима некадашње СФРЈ, као и лика нове, тек донекле еманциповане социјалистичке жене. (Читајући ово поглавље осећала сам се „као да вирим“ у сопствени живот, присећајући се како сам као тинејџерка питла своју вечно незадовољну мајку зашто се не разведе од мог доброг, али углавном послом обузетог и због посла одсутног оца. Бракови грађанске класе СФРЈ о којој Хемон у овој књизи пише били су сличнији него што смо могли да замислимо – позно отржењење које ме је истовремено насмејало и учинило меланхоличном.) С друге стране, потресно поглавље „Храна“ даје фантазмагорични увид у историју балканског сиромаштва и страха од глади, као и у увек узалудну потеру за аутентичним домом, која траје у егзилу:

*Након више од двадесет година у исељеништву моји родитељи су саставили живоџ, прехрамбено, а и на друге начине, који је требало бити обновљена реплика њиховој преходној живоџа, али је заправо франкеништајнски склоп ситарих и нових елемената. [...] Они припремају храну иако да има укус дома, али она на крају неизбежно има укус исељеништва.*

Хемонovo приповедање подразумева процес памћења и културу сећања као модус дешифровања једног прошлог времена и његових вредности, као и модус превођења који успоставља уништени историјски и друштвени континуитет, сажето и темељно предочавајући некадашњи, социјалистички систем вредности. Приповедач се у процесу превођења једног времена у друго подваја на оног некадашњег и овог садашњег себе: вешт приповедни процес умножавања војеристичких позиција – игра која се не може ни замислити без читаоца који „вири“ у туђ живот као у сопствени. Али овај толико пута спомињани војеризам не подразумева пасивну, већ активну улогу војера који има прилику и задатак да своју радозналост стави у службу друштвене промене, како не би (п)остао саучесником који у тишини сведочи крају љубави и почетку злочина.

Истина је, међутим, да ће војеристичко искуство бити конституисано на један начин уколико читалац дели заједничка колективна сећања на СФРЈ са приповедачем, а на сасвим другачији уколико су му та сећања сасвим непозната. Отуда је Хемонова књига *Моји родитељи: увод* значајан пројекат превођења социјалистичког југословенског искуства, али и социјалистичког југословенског егзила, у глобални, неолиберални друштвени и културолошки контекст. У времену у коме је егзил, како каже Саид, судбина свих нас, то није нимало лак подухват. Хемон успева кроз низ специфичних, карактеристичних детаља (од којих је позната али допуњена прича о пчелама можда најупечатљивији) да оживи егзил својих родитеља, али и сопствени, на један конкретан и потресан, никако патетичан начин.

Поводом Хемонове *Књије мојих живоџа* Јерговић је написао: „Ово је Хемон писао за људе који о његовоме претходном свијету не знају ништа, земљу његова рођења у бољем случају бркају са Чехословачком, а Сарајево је за њих град у којем људи крваре на асфалу (што је, ваљда, ствар фолклора и древних обичаја).“ Јерговић подсећа на то колико је тешко превести језик сопственог детињства из једног културног контекста у други и учинити га универзалним, оним који једну малу земљу, која више не постоји, уписује у заједничку, глобалну листу губитака. Јер у фокусу Хемонovoг приповедања

није само жаловање губитка насталог распадом Југославије, већ напор његовог „дубинског“ разумевања, његовог уписивања у светски баланс бола. Наслеђе југословенства, као и узалудна борба за његово очување, присутни су и у Хемоновом актуелном политичком ангажману у оквиру кога се савремена Америка и свет промишљају из пост-перспективе крвавог и брутално насилног распада СФРЈ

Истина је да Хемон никада није одустајао од напора да објасни и разуме шта је то била Југославија и шта се с њом десило; истина је да је та упорност у преиспитивању феномена југословенског пројекта уписана у скоро све његове књиге. *Моји родитељи: увод* представља врхунац овог вишедеценијског труда, акумулирајући не само ауторов дугогодишњи рад на тумачењу југословенског пројекта, већ и искуство генерације његових родитеља за које тај пројект није био пука утопија, већ конкретан резултат сопственог, свакодневног ангажмана: „Сад разумијем да су они [...] све вријеме били заузети изградњом свог живота [...] Квалитет живота морао се из темеља градити – конструкција је била важнија него конзумација.“ У случају *Моји родитељи: увод* приповедач не казује причу о губитку ни у име прошлости ни у име будућности, већ у име приче и живота самог: „Живот је, другим ријечима, свој властити пројект.“ Приповедачев се оглашава са оног места које бисмо могли препознати као замрзнути тренутак спознаје о правој мери наших (и приповедачевих) снова и живота. Та мера је ослобађајућа и друштвено делатна, а не само емоционално узнемирујућа. Отуда, увек изнова, у *Моји родитељи: увод* уместо приповедача ми, кроз шпијунку његовог приповедања, видимо СФРЈ као меру снова о друштвеној промени и њеној неопходности.

Тако Хемон још једанпут потврђује значај приповедања као једне од суштствених платформи креативног и друштвеног делања у савременом свету и постјугословенским временима. Јер, како каже (Хемонов) приповедач: „Нема историјске судбине. Борба је све.“

## Водопад / Јајце

А шта је са оним породичним албумом којим се заправо завршава књига?

Хемонова књига, уз породични албум који је затвара, текст је у коме теку реке и светлуцају водопади једне непостојеће државе, основане управо у граду на раскошним водопадима: Јајце, 1943. Чини се, наравно, да много тога у вези са социјалистичком Југославијом измиче онима који нису имали прилику да бар једанпут виде фотографију тог града и размотре њен историјски контекст. Али водопади су водопади, и претпоставка је да свако ко зна ишта о њима може да замисли и овај који светлуца у Хемонској књизи, иако га можда никад видео није. Макар да га приповедач није ни споменуо. Макар да у породични албум није укључена нити једна разгледница или фотографија Јајца. Водопад на коме је основана друга Југославија ипак је сабласно присутан у породичном албуму који затвара књигу *Моји родитељи: увод*, на исти онај начин на који се оку приказује водопад у чувеној Дишановој инсталацији.

Има, наиме, у том породичном албуму некаквог „живог“ светлуцања због којег бих могла сваког часа заплакати. И то ми се сузно светлуцање, сасвим меланхолично, чини правом мером многих мојих снова.