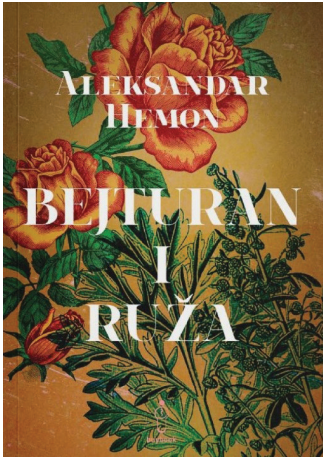


Татјана Росић

(НЕ)МОГУЋНОСТ ПОВРАТКА

(Александар Хемон: *Бејрутан и ружа*, превела са енглеског Ирена Жолф, Vuubook, Сарајево, 2023)



Јеврејски Пут свиле

Нови роман Александра Хемона *The World and All That It Holds* (New York: MCD, 2023), пробудио је многа очекивања и изазвао бројне, углавном ласкаве реакције (*The New York Times*, *The Guardian*) пре него што се под насловом *Бејрутан и ружа* појавио и у региону, прво у издању сарајевског Vuubook-а а потом и хрватског VBZ-а. Пред читаоцима се нашао роман епског обима и теме, допуњен географским картама и понеком црно-белом фотографијом. Једна од мапа (Сарајево–Шангај–Сарајево) води нас на пут око света дуг нешто мање од пола века, кроз олује Првог и Другог светског рата, као и неизбежне Октобарске револуције. Друга (Чикаго–Јерусалим), везана за Епилог

романа у коме се помиње израелско палестински сукоб из 2001. године, тмурно указује на то да и двадесет први век почиње као век ратова. Наслов романа реферише пак на љубавну причу као жижу романа. Њени су протагонисти харизматични Муслиман Осман Каришик, zgodни и заводљиви приповедач многих микронатива који су као прича у причи (или сцена у сцени) инкорпорирани у роман, и сефардски Јеврејин, апотекар са Башчаршије, Рафаел Пинто. Први поседује заману лепоту руже док други има мелемну душу интровертног бејрутана, односно дивљег пелена. Ради се, по речима самог Хемона, о љубавној причи која не би била могућа у неким другим временима до ратно-апокалиптичним: тек у историјском хаосу у коме се руше темељи познатог света постаје могућа прича у којој јунаци губе све а добијају један другог а – заједничку кћер. И ради се, како наслућујемо, о покушају повратка (изгубљеном, разореном, измештеном) дому који упорно опстаје у сећању главног јунака упркос историјској истини.

Једном приликом је Умберто Еко, читајући и упоређујући карте које се користе у стрипу Корто Малтезе, утврдио да се, сходно тим картама, све Кортове авантуре одигравају у простору чије координате нису уписане ни у једну познату мапу планете. Тај простор није од овога света, тврди Еко, објашњавајући фантастичку поетику чувеног стрипа. Уколико се у читање новог Хемоновог романа постмодернистички активно укључи и читање понуђених географских карата доћи ћемо не баш до истог, али до зачуђујуће сличног закључка. Већим својим делом роман *Бејрутан и ружа* одиграва се на Оријенту, тачније на Блиском, Средњем и Далеком

истоку, пратећи од једног тренутка (од поглавља Ташкент, тачније, па све до краја) судбину Рафаел Пинта и његове кћери Рахеле дуж древног Пута свиле. Све географске тачке истакнуте на картама понуђеним у роману (које су уједно и имена поглавља у роману – Ташкент, Брич Мула, Корла, Такла Макан, Шангај) омеђују Пут свиле који је, међутим, имао „више верзија”, нарочито због напорног заобилажења пустиње Такла Макан. Пут свиле се непрекидно удвајао и мултипликовао, измештајући се увек изнова, силом прилика и принуда. Његова је траса била позната само упућенима, тако да је имала митско-фантазмагорични статус, упркос свом неоспорном трговачком и комуникационом значају. Дуж ове ћудљиве митске трасе углавном се одиграла и историја јеврејских миграција на Исток, ка Турској и Азији, све до Кине и Јапана. Историја која је мало или нимало позната: она као да се одиграла у неком међупростору историјски признатих територија и у мимоходу историјски проучаваних епоха иако се подаци о Шангајском гету или о заједници Јевреја у Бухари могу пронаћи релативно лако, уколико се сетите да их потражите.

Тако Пинто, од тренутка када напусти тло колико-толико познате европско-азијске цивилизације, и отисне се у дубине тајновитог Далеког истока, живи један живот-сан, у коме се, што због опијума а што због чудесне другости Оријента, губе јасне координате културе коју је познавао, координате које се више никада неће успоставити. Од Другог свог дела *Бејрушан и ружа* одиграва се, наиме, у раскораку историје, сурове попут ноћне море, и халуцинације, која не дозвољава да прихватимо ту историју као истину. У раскораку приповедања о догађајима који изгледају немогућим у својој безумној окрутности и халуцинација о тим догађајима које јунаке спасавају од лудила. Неуобичајена је наиме страст коју Хемон у свом новом роману показује за детаљне описе ратних и осталих разарања људског тела, непрекидно изложеног уништавању и сакаћењу. Материјално и телесно страдање приказано је у роману на пластичан али и бурлескан начин, док је мистичка снага живота који се опире разарању дочарана приповедним триковима у којима је Хемон увек без премца: кроз загонетне и збуњујуће коинциденције и аналогии које омогућавају да се у приповедање упише фантастички рукопис, онај који опомиње на паралелне стварности и светове. Онај којим се отвара могућност да јунаци чују и виде своје одсутне и мртве, да са њима комуницирају и живе до краја живота, јер су тако изабрали, упркос животу самом или оном што се у роману назива кисметом. Односно судбином. „У сновима ја ходам са тобом / у сновима ја причам са тобом”, пева Рој Орбисон. Исто то чини – само на јави – и Рафаел Пинто који до последње странице не престаје да разговара са својим одсутним и вероватно мртвим љубавником Османом који се од поглавља „Корла, 1922” (тачније непосредно после рођења своје кћери) појављује у роману као приказа, халуцинација или дух, а који у самом заплету има функцију анђела чувара: он штити и опомиње Пинта на опасности овога света и начине на које би, иначе смотани главни јунак, требало да сачува свој и Рахелин живот.

Пинто са своје стране Осману приповеда увек исту причу о животу у Сарајеву иако ни тог живота ни оног Сарајева ког се он сећа више не може бити. Сабласна је то прича онога који је у свету заувек затурен и о (не)могућности повратка.

Тајна пицин језика

Хемонов нови роман исприповедан је поливалентним језиком који се састоји од речи и читавих реченица, стихова и изрека на босанском, ладину, немачком, латинском или шпанском језику које су уткане у енглески изворник. Овакав језик појачава кошмарно-бајколики ефекат приповедања: наратор непрекидно мења регистре и интонације, кодове и шифре, као и ритам казивања, захтевајући од читаоца висок степен језичке флексибилности и прилагодљивости. У центру овако конципираног језичког космоса јесте дијалогска форма мултилингвалног стања света.

У преводу на босански, у уху и слуху читаоца, одјекнуће читав низ регистара, али понајпре познати регистар фолклорног наслеђа (важан и због изузетног утицаја усмене културе сећања на приповедање у роману) које Хемон обилато користи: од легенди и песама о Алији Ђерзелезу, преко чувене приче о магарцу Насрадин-хоџе, до балада и севдалинки попут чувене „Снијег паде на бехар на воће”. Није јасно како и да ли ово наслеђе „звучи” публици на англосаксонском или било којем другом небалканском говорном подручју, али се оно варира и лајтмотивски понавља од почетка до краја романа, преплићући се са музичким и језичким наслеђем сарајевских Сефарда. Немачки, језик Аустроугарског царства на заласку, ту је да подсети на колонијалну природу језика и његову социјалну, расну, класну и родну слојевитост. Као и језик друге велике империје, Отоманске: у свом изузетном преводу Ирена Жолф користи велики број турцизама од којих неки нису шире познати, а један од њих налази се и у самом наслову романа. Вибрантна језичка парадигма је најхрабрији аспект Хемоновог уметничког подухвата којим се аутор, упркос авантуристичком заплету, и даље опире линеарном приповедању: заплет се у *Бејруџану и ружи* развија и лајтмотивски варира у неколико паралелних језичких регистара који међусобно замењују места. Тајновита значења других језичких токова измичу *инџанџи* разумевању и увиру, губећи се, у друге језичке токове. У структури Хемоновог новог романа има нечег магијског: кључна места романа се понављају на мањинским језицима, прекидајући ток приповедања на хегемомом језику (енглеском, босанском) попут тајновите враџбине којој треба времена да открије своје значење – „ла гран оскуридад”.

Јер Хемон је, упркос епској ширини свог подухвата, поетички пре свега усмерен на афирмацију полиглосије *џицин* језика као тајног, магијског језика интима:

Говорила је језиком који је научила уз ђагрија Рафу, и који очистио нико друџи у Сарајеву није говорио, мјешавину шџањола, босанској, њемачкој и десетине друџих језика којима се његов ум заразио између Сарајева и Шанџаја. Требало јој је времена да схвати да је језик који користи искључиво ђагријев језик, и да су она и он једини који су га икад говорили и који ће га икад говорити.

У Хемоновој верзији пицин језик, иако друштвено наметнут, опстаје као језик љубави који почива на властитим кодовима комуникације. Нестандардизована и непредвидива, лингвистички сасвим произвољна хибридна пицин језика

истовремено је узрок и последица изолације у којој живе Хемонови јунаци-избеглице, осуђени на усамљеност. Пицин је принуда али и магична победа језика који увек налази начина да превазиђе баријере. Модалитет пицин језика призива тако нехегемону читање, с једне стране, али и оно које би, с друге, могло рецепцијски да обухвати референцијално широко а лирски и филозофски слојевито језичко поље романа. Написаног – попут изазова – на својеврсном пицин енглеском или босанском, у зависности од тога које вам издање падне шака.

Интермецо: полиглосија жанра

Полиглосија и хетероглосија Хемоновог новог романа у дослуху су са незаборавном Бахтиновом тезом о природи савременог романа, рођеног управо тамо где се укрштало и где је одјекивало језичко вишегласје различитих култура. То вишегласје, са свим својим обиљем али и контрадикцијама, могло је бити обухваћено једино таквом формом каква је роман у модерном, дакле Сервантесовом смислу те речи. А кад је о Сервантесу реч, онда је реч и о жанровском обиљу које спаја противуречности: пародију пикарског, односно авантуристичког романа са фасцинацијом његовим јунацима-луталицама, оштру друштвену критику са фантазмагоричним сликама, гротеску и бурлеску са метафизичким заносом. Очигледан је дуг како авантуристичкој тако и (нео/пост)колонијалној традицији западног приповедања, попут шпијунских трилера или мемоара, које Хемон од самих својих почетака користи као референце и предлошке. Он и овога пута не одустаје од авантуристичко-шпијунског заплета, поигравајући се изнова фигуром шпијуна као фигуром двојника у лику Едгара Мосер-Етернихга, тајног агента британске обавештајне службе, човека „са више верзија” на чије се мемоаре приповедач романа неколико пута позива. Мосер прати Пинта кроз све његове авантуре попут сенке, успевајући да му спасе живот стално изнова. Али ту шпијунском заплету није крај јер Хемон посебно воли метанаративну шпијунажу. Мосеров први псеудоним у роману је „Јосиф Лазар” којим Хемон алудира на претходне јунаке својих романа, Јозефа Пронекса (*Nowhere Man*) и Лазара Авербуха (*Пројект Лазарус*), од којих је сваки имао свог агента-сенку, макар у параноидним визијама. Постмодернистичке метанаративне матрице детективског писања-читања активирају се на више начина и на више нивоа, али су овога пута пригушене и можда „затрпане” лавином догађаја чија нам сврха, авантури упркос, није увек приповедно најјаснија. Нарочито у другом и трећем делу романа који се одиграва на азијској територији некадашњег Совјетског Савеза. Чини се да се у *Бејрушану и ружи* приповедање једним делом отргло постмодернистичкој контроли (у којој препознајемо и утицај Пратовог серијала о Корту Малтезеу, нарочито епизоду „Сибир”) те поигравање стварним и измаштаним историјским збивањима и ликовима понекад прелази у пуко гомилање догађаја, с једне стране, док нас, с друге, пресеће вибрирајући нараторов глас, који је дискретан, али понекад јасно изражава потребу да лично изађе на крај с Творцем иако га овај непрестано упозорава да га нико не може надиграти: „Ти не можеш докучити моја правила.” У *Бејрушану и ружи* се тако странице чисте жанровске прозе смењују са

филозофским размишљањима и лирским интроспекцијама: поигравање жанром се колико подразумева толико и изневерава, захтевајући од читаоца да сам избеже жанровски модел у коме ће разумети Хемонов авантуристичко-филозофски текст јаког поетског набоја.

Рахела или снага приче

У народној песми коју је Хемон изабрао за основни лајтмотив романа, Ђерзелез Алија љуби вилу „сву ноћ по мјесецу”. Овом љубавном уживању претходи прича у којој Алија заштити вилино дете од прејаког сунца и тако му спасе живот. У овој верзији љубавног наратива дете је залог љубавне среће у којој лик виле и лик бегове жене непрекидно замењују места. Роман се завршава наративном инверзијом која као да враћа приповедање из митских у реалистичке оквире: љубавна срећа, како то обично бива, постаје залог родитељске љубави којој нема граница. Када се ова два наратива бројчано упореде, формула изгледа овако: две жене и један мушкарац наспрам два мушкараца и једне жене. Инверзија није, дакле, само наративна већ и математичка. Зачкољица је само у томе што се ради о родитељској љубави у искључиво мушкој породичној заједници у којој Пинто и Осман замењују места па Пинто постаје оцем Османове ћерке која је све време њихова заједничка односно његова кћи. За Пинта је то оно непознато љубави које га је пресрело и разоружало.

Хемонове познате игре удвајања и загонетања, замене места и теза, скоро математичке и сасвим извесно огледалне, демонстрирају се тако и у новом роману, посвећеном истовремено његовим ћеркама и свим избеглицама света. Родитељска љубав је, како посвета и каже, срж приповедања у *Бејруџану и ружи*. Отуда је изузетно битно обратити пажњу на начин на који Хемон гради главни женски лик свог романа, лик ћерке, активирајући кроз Рахелин однос са Пинтом истинску унутрашњу снагу своје приче и свог главног јунака. Женски ликови у Хемоновом опусу обично не привлаче сувише пажње тумача. Али читава наративна структура *Пројекџа Лазарус* почива на осликавању једне беспрекорне женске воље, отелотворене у једном од најлепше приказаних женских ликова постјугословенске књижевности. Слично Олги у *Пројекџу Лазарус*, која бескомпромисно и по цену сопствених емоција и среће, а и убеђења, спроводи свој план за који зна да је једини могућ јер је једини етички исправан, и Рахела показује исту снагу воље и бескомпромисности. Етички беспрекорне и емотивно оправдане воље која је сва предочена као из једног погледа и потеза. Али као и сви други ликови Хемоновог романа, и Рахела има моћ удвајања и преображавања. Упркос улози Лолите која јој је првобитно намењена у роману, Рахелино је коначно деловање у дослуху са библијским значењима њеног имена: из непослушне а вољене ћерке она се преобраћају у мајчинску фигуру која бди не само над својим нерођеним дететом него и над већ сасвим беспомоћним Пинтом. Тако Рахелин лик делује на замршено и гломазно приповедање набијено догађајима, убиствима, крвопролићима, болестима и лудилом, попут прочишћавајућег катализатора који своди причу у роману *Бејруџан и ружа* на њену праву меру и, коначно, у завршници књиге, на њену праву сврху. Јер управо Рахела,

матерински усправна и вилински непоколебљива у свом науму да оца најзад одведе у Сарајево упркос смрти која га сустиже на палуби брода, у међуземљи, открива читаоцу скривену снагу Рафаела Пинта и праву природу приче као такве.

Снага приче није, дакле, у заводљивом Осману који са причом ради шта му је воља а причаће приче претвара у позоришни спектакл током ког слушаоци заборављају ко су, шта су, где су (на ратишту у Галицији, на пример). Снага приче није у неодољивом Османовом шарму или у Мосеровој обавештајној вештини или у срећи Алије Берзелеза кога је вила мило погледала и учинила најјачим на свету, нити у лудилу барона Таутенберга или бесу Козака који су се препустили заносу крвопролића. Снага приче у оном је који сам не уме да прича приче. Ко тек учи да их препричава и понавља, ко их невешто сроче. У смотаном антијунаку. У оном слабом, фрагилном, неотпорном и од разних страсти овисном, који, међутим, једини истрајава у својој љубави. У оном који је љубав сама, од почетка до (самог свог) краја на коме је Пинто тек сенка оног младића ког срећемо на првим страницама књиге, на дан атентата у Сарајеву 1914. године. Тек у свом односу са Рахелом Пинто показује – у потресној и маестралној завршници књиге која се одиграва у Шангају – снагу своје безусловне љубави без предумишљаја. Рахела покушава да део те љубави преузме на себе и тако је сачува од нестајања, свесна њене невероватне снаге која је у Пинту нашла своје (анти)херојско отелотворење. На свом фантазмагоричном а ипак историјском Путу свиле Пинто је најиме изгубио све изузев оног што га чини јединственим: лакоће и снаге којом воли, до последње странице, Османа и њихову заједничку кћи Рахелу. Снага те потресне љубави је снага саме приче.

Епилог

Епилог је ту да би овој причи дао аутофикцијски оквир у коме се Хемон открива као могући приповедач романа, али и да би се Рахела, као осамдесетогодишња старица и донекле тирански расположена мајка, појавила још једанпут пред нама. Овога пута у Јерусалиму, који није њен дом као што то није било ни Сарајево после Другог светског рата. Остаје да се упитамо због чега се, и овог пута, Хемон определио за аутофикцијски утемељеног приповедача. Није ли се ова повест могла испричати у трећем лицу? Колико је Епилог заиста нужен? Јасно је да Епилог функционише попут „документа” убаченог у осетљиво ткиво наратива грађеног „међ јавом и мед сном”. Документа о настајању дела. Аутопоетички важног, дакле. Иако маестралној завршници романа није био неопходан Епилог, он је био неопходан аутору који њиме позиционира *Бејруџан и ружу* у шири контекст свог опуса и својих ауторских одлука.

Хемон је један од оних писаца који практикују вишејезичје света које је истовремено један вид носталгије и израз потребе да се носталгија превазиђе. Он оцртава безнадежност света који више није дом уз једно сасвим ново осећање – да је дом тамо где смо код куће са свим својим и на свим својим језицима. Рахела у Епилогу (уколико је то заиста она?) говори и даље чудним пицин језиком своје младости, који нас позива да поставимо питање у ком тренутку и у ком језику се налазимо

код куће и да ли је уопште могуће да „долажење кући” доведемо и приведемо крају? Јер оклевање да се изабере између језика (матерњих и нематерњих) није само оклевање између матерњег језика и домовине или матерњег језика и света. Ово оклевање открива изгнанство савременог доба као примарну језичку ситуацију и језик као примарни дом, исти онај јединствени и непоновљиви језик којим су Рахела и Пинто говорили. Којим је, заправо, донекле и испричана њихова прича. Несигурност у језику, несигурност према језику, неопходна је за само коришћење језика, за практиковање вишејезичја које се не одиграва, како истиче Барбара Касен, само у напетости између различитих значења два или више језика који су у оптицају. Несигурност у језику, његово вишејезичје, затиче нас неспремним и у сопственом, наизглед матерњем језику, који се изнутра подваја и умножава на бројне различите језике, тако да и не постоји само један матерњи језик коме бисмо се могли вратити као дому. Језика је увек више, истовремено – мултилингвални пиџин у Хемонновом роману је одраз стања света у коме носталгија свој дом везује за језик, а не за територију. И на тај начин помаже да се успостави комуникација тамо где се чини да су политички и историјски, па и сви други мостови заувек срушени.