

Olivera Miok<sup>1</sup>  
(Ca' Foscari – Univerzitet u Veneciji)

## ONEOBIČENJE KAO SREDSTVO ČITANJA SVAKODNEVNOG U ZBIRCI PRIČA *PITANJE BRUNA* ALEKSANDRA HEMONA<sup>2</sup>

During the last decade, the „everyday(ness)“ has begun to occupy the attention of numerous writers and scholars in humanities as a „site of all possible signification“ (Blanchot), where tragic and sublime become visible (Gospodinov). Aleksandar Hemon, American writer of Bosnian origin, thanks to his double perspective of immigrant author, manages to render visible the anonymous everydayness, which usually remains outside of our automatic perception. The aim of this paper is to explain how Aleksandar Hemon, by using the double perspective, complex form and various postmodernist games, manages to bring closer the American capitalistic everydayness to the readers in former Yugoslav states, and simultaneously, how he manages to present the life in socialism to the readers in USA and in the other capitalist countries. Thanks to irony and innovative language, each of these „everydaynesses“ becomes visible also to those who actually lived it without noting its ridiculous, scary and absurd aspects.

*Keywords:* everydayness, Aleksandar Hemon, cross-cultural reading, estrangement, capitalism, socialism, heterotopy

### PRETPOSTAVKE

Godine 1959, Moris Blanšo (Maurice Blanchot) u eseju „La parole quotidienne“ piše da je svakodnevno upravo utoliko teže otkriti ukoliko pripada navici i onome što je obično ,označeno odsustvom svakog posebnog značaja<sup>3</sup>.

Svakodnevno, iako oduvek prisutno, ulazi u polje interesovanja humanističkih nauka tek posle radova Marksa i Frojda, u kojima mu je data posebna pažnja. U skorije vreme, pak, objavljeno je više zbornika radova na ovu temu, kao što su *The Everyday Life Reader* Bena Hajmora (Highmore, 2002), *Critiques of Everyday Life* Mišela D. Gardinera (Gardiner, 2000) i *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present* Majkla Šeringama (Sheringam, 2006), sa ciljem da predstave i objedine ono što je do sad urađeno na polju studija svakodnevnog.

<sup>1</sup> olivera.miok@unive.it

<sup>2</sup> Ovaj rad je nastao u okviru Doktorskih studija Modernih jezika, kultura i društava na Univerzitetu Ca' Foscari u Veneciji, kao deo kursa Svakodnevno u književnosti pod mentorstvom prof. dr Enric-a Bou-a.

<sup>3</sup> Esej „La parole quotidienne“ je izvorno objavljen u: Blanchot, M. (1959): *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, str. 355-366. Ovde je korišten prevod na engleski: Blanchot, M. (1987): „Everyday Speech“, *Yale French Studies*, 73, str. 12-20.

Izbor tekstova koji su se našli u pomenutim zbornicima potvrđuje da je svakodnevno uglavnom okupiralo pažnju levo nastrojenih teoretičara, kao što su Mišel de Serto, Anri Lefevr, Gi Debor, Bertold Breht, Žan Bodrijar, Žak Ransijer, Slavoj Žižek, itd. Ova teorijska orijentacija nije začuđujuća, jer je svakodnevno, iako lišeno svake tajne, ipak „mesto svakog mogućeg značenja“<sup>4</sup>, na kojem ulazimo u dijalektički odnos između prirode i društva na najdirektniji način (Lefevr). Analizirajući odnos svakodnevnog i moći, ovi teoretičari preispituju da li je svakodnevno „carstvo potčinjavanja odnosima moći ili prostor u kojem se ti odnosi problematizuju“<sup>5</sup> (prev. O. Miok); drugim rečima, da li svakodnevno može biti jedna od formi otpora sistemu, koji vrši svoju moć putem spektakla, predstave, otuđenja, ili se u prihvatanju svakodnevnog očituje poslednji nivo pasivnosti.

U analizi svakodnevnog, glavni problem je u njegovom stalnom „uzmicanju“. Uprkos svim razlikama koje postoje između različitih pristupa i različitih koncepata svakodnevnog, gotovo svi teoretičari se slažu oko teškoće u njegovom definisanju, osim putem negativnih određenja. Svakodnevno je ono što ostane kad je sve ostalo definisano i određeno, „ono što ostane kao višak kada su sve različite, više, specijalizovane i strukturirane aktivnosti izdvojene analizom“<sup>6</sup> (prev. O. Miok). Svakodnevno, to je ono odsustvo događaja koje ponekad opisujemo sa „ništa novo“. Ono je nevidljivo, infra-ordinarno, ali predstavlja „ono što jesmo“ (Perec) i kao takvo zahteva posebnu pažnju.

Ali kako posvetiti posebnu pažnju onome što nema u sebi ništa posebno, ništa značajno, onome što je „ne-događaj“? Moris Blanšo u gore pomenutom eseju ističe upravo ovu nemogućnost da se svakodnevno „prepiše“, jer je u svakodnevnom sve svakodnevno, ali zato, kada ga, na primer, počnu opisivati neke dnevne novine, ono postaje neobično, uzvišeno, čak i gnusno, i na taj način, naravno, prestaje da bude svakodnevno.

Kako zadržati svakodnevnost svakodnevnog a ipak ga opisati?

Bertold Breht tvrdi da nije bitno koliko su predmeti skromni i vulgarni, treba ih označiti kao nešto što je neobično kako bi se oni učinili vidljivim. Frederik Džejmson, pak, podvlači mogućnost da se korišćenjem tehnike očuđenja izade iz oguglalosti i poznatosti svakodnevnog života (Jameson, u: Highmore, 2002: 21). Upravo zahvaljujući ovom postupku, približavamo se polju čisto književnog proučavanja. Već 1917. godine Viktor Šklovski je bio svestan automatizma percepcije, te je definisao umetnost na osnovu njene sposobnosti da ukloni sa predmeta aspekt poznatosti. Koristeći tehniku očuđenja, odnosno oneobičavanja, kroz književni jezik, opisi postaju otežali, s ciljem da uspore pogled i učine objekat vidljivim.

<sup>4</sup> „the site of all possible signification“ (Blachot, 1987: 14)

<sup>5</sup> „A realm of submission to relations of power or space in which those relations are contested.“ (Highmore, 2002: 5)

<sup>6</sup> „What is left over after all distinct, superior, specialized, structured activities have been singled out by analysis.“ (Lefebvre, citirano po Highmore, 2002: 3)

Glavni predmet ovog rada će biti analiza postupaka koje Aleksandar Hemon, američki pisac bosanskog porekla, koristi da bi opisao „svakodnevno“ u pričama „Zorgeova špijunska mreža“, „Novčić“ i „Slepi Jozef Pronek i mrtve duše“ iz njegove prve knjige *Pitanje Bruna*, objavljenje 2000. godine<sup>7</sup>. Iako su veoma različite međusobno, zajedničko za ove tri priče je pomeranje tačke gledišta, zahvaljujući kojem svakodnevno postaje vidljivo.

U prvoj priči, „Zorgeova špijunska mreža“, narator opisuje, za svoje američke čitaoce, komunističko svakodnevno. U drugoj priči, „Novčić“, koja je posebna bitna za ovu analizu, ispričano je svakodnevno tokom opsade Sarajeva – situacije koja je nesumnjivo izvan onoga što se obično smatra svakodnevnim, te dovodi u pitanje sam koncept svakodnevnog, sadržan u odsustvu događaja i njegove granice. Treća se, pak, priča, „Slepi Jozef Pronek i mrtve duše“, više približiva već istraživanim pristupima u analizama svakodnevnog – pričajući priču o jednom bosanskom imigrantu u Vašingtonu, a zatim u Čikagu, Hemon koristi uvide nastale ukrštanjem dvaju kultura da bi oneobičio aspekte američkog života, koji najčešće prolaze neopaženo od strane njegovih, na prvom mestu američkih, čitalaca. Koristeći živ i inventivan jezik, Hemon u sve tri price, sa ironijskom distancom, kritikuje kulturu spektakla.

### Opasno svakodnevno

„Ideologija je ili nevidljiva i operativna, ili vidljiva i osporavana.“

(Ben Hajmor)

Priča „Zorgeova špijunska mreža“ svojom temom, koja se tiče života tokom socijalističkog perioda u bivšoj Jugoslaviji, na prvi pogled traži čitanje u ključu nostalgije, ako je suditi po poslednjim tendencijama u proučavanju književnosti bivših socijalističkih<sup>8</sup> država. Ovo čitanje se bavi različitim načinima na koje se pamti socijalizam, uključujući društvene i privatne aspekte svakodnevnog života (Bojm, Todorova). Uprkos hrabrim izjavama nekih autora, koji tvrde da su „svi bivši Jugosloveni nostalgični prema svojoj komunističkoj prošlosti“<sup>9</sup> (prev. O. Miok), narator, umnogome sličan samom Hemonu, stvarajući mešavinu „oficijelne“ istorije o životu špijuna Zorgea i svoje lične priče, više se približava upozorenjima onih autora koji podvlače da je komunizam smrtonosna ideologija (Todorov, navedeno prema: Todorova, 2010b: 3 ), nego njegovom nostalgičnom čitanju.

Već od početnog citata, uvođenjem metatekstualnog elementa, odnosno citiranjem *Enciklopedije Britanika*, Hemon podvlači važnost istorije za svoju priču – „[...] Istorija se deli, u zavisnosti od teme, na istoriju prirode i istoriju društva. Istorija društva je kontinuirani opis niza *istaknutih događaja* [istakla O. Miok]“

<sup>7</sup> Prevod: Ana Ivić, Rende, Beograd, 2011.

<sup>8</sup> Videti: Maria Todorova: *Remembering Communism: Genres of Representation*, Svetlana Bojm: *Budućnost nostalgije*, Maria Todorova e Zsuzsa Gille: *Post-communist nostalgia*, Filip Modrzejewski e Monika Sznajderman: *Nostalgia. Saggi sul rimpianto comunista*.

<sup>9</sup> „All ex-Yugoslavs are [...] nostalgic about their communist past.“ (Petrović, u: Todorova, 2010: 110)

(Hemon, 2011: 51). Nasuprot tome, svakodnevno se obično posmatra kao *odsustvo događaja*, naročito događaja za pamćenje, no, ipak, ako stranke na vlasti nalaze neki svoj poseban interes u tome, i istorija, kao na primer istorija komunizma, može se lišiti događaja za pamćenje i svesti na „beskrajno stanje proslave“, kao što je primetio bugarski pisac Georgi Gospodinov u jednom eseju<sup>10</sup>. Na ovaj način, oficijelna istorija i priča o svakodnevici međusobno menjaju ontološke statuse, te svakodnevno postoje „dobavljač“ referentnih tačaka za sećanje.

Da bi se bolje razumeo odnos između istorije i pojedinca (koji u ovom slučaju služi kao ključ za čitanje svakodnevnog), posebnu pažnju treba posvetiti formi priče. Sa jedne strane, naracija deluje prilično linearno – narator pripoveda o svojem detinjstvu, koje počinje od dečijeg interesovanja za život špijuna Zorgea, pa preko priče o ocu, optuženom za špijunažu, stiže do Titove smrti, koja predstavlja kraj svega, kao što kaže dečakov otac „Izgleda da je svemu došao kraj“ (Hemon, 2011: 85)<sup>11</sup>. Gledana iz ove perspektive, priča pokazuje karakteristike i bildungsromana, odnosno prati razvoj i sazrevanje glavnog lika. S druge strane, moglo bi se pretpostaviti da je Hemon našao inspiraciju i u strukturi Vikipedije, gde su pojedine reči povezane preko „hiperlinkova“ sa drugim člancima koji sadrže iste reči, ali se tiču posve različite stvari. Na ovaj način, „hiperlinkovi“ u priči povezuju, s jedne strane, život naratora sa životom špijuna Zorgea, ispričanog stilom zvanične istorije, a sa druge, socijalizam u bivšoj Jugoslaviji, često nazivan umerenim, sa totalitarnim sovjetskim režimima<sup>12</sup>.

Funkcija ove tehnike „zamućivanja žanrova“, koji, takođe, predlažu pojedini teoretičari svakodnevnog (Highmore, 2002) i koja, u suštini, odgovara „otežavanju forme“ Šklovskog, u Hemonovoj priči je da učini svakodnevno vidljivim.

Govoreći o vidljivosti svakodnevnog, takođe je bitno podvući da su Hemonovi prvi čitaoci Amerikanci<sup>13</sup> koji, živeći u kapitalističkom sistemu *par excellence*, ne „čitaju“ komunizam sa automatizmom. Ova perspektiva će biti obrnuta u trećoj analiziranoj priči, u kojoj je narator-stranac, zahvaljujući svojoj „navici“ da živi u komunističkoj zemlji, u stanju da uoči svakodnevno kapitalizma, koje je u mnogim aspektima nevidljivo njegovoj američkoj publici.

Priča „Zorgeova špijunska mreža“ nas podseća da, osim kod teoretičara levice, svakodnevno budi interesovanje i kod totalitarnih režima, očigledno iz različitih razloga. Opisujući „rutinu svakodnevnog špijuniranja“, koja naglašava mogućnost svake akcije da postane „svakodnevna“ ako se ponavlja svakog dana i ako ne sadrži značajne pojedinosti, kao što sam Zorge ističe: „Šest opasnih godina

<sup>10</sup> Gospodinov, G. (2008), *After the Silence: The Non-Eventfulness of Bulgaria's Communism and its Personal Stories*.

<sup>11</sup> Mogle bi se pretpostaviti dve interpretacije ove rečenice: 1. Kraj režima koji kontrolišu svaki detalj i u čijoj su osnovi špijuni, 2. Zabrinjavajući kraj jednog načina života koji je barem bio poznat i regulisan od strane „više instance“.

<sup>12</sup> Ova tendencija povezivanja komunizma u bivšoj Jugoslaviji sa sovjetskim totalitarizmom prisutna je u književnosti već od Danila Kiša.

<sup>13</sup> Jedna od potvrda u prilog ovome je Hemonov izbor jezika na kojem piše (engleski) i izbor prvog izdavača (sve njegove knjige su prvo izdate kod američkih izdavača).

proteklo je bez ikakvih događaja“ (Hemon, 2011: 57), Hemon objašnjava Zorgeove akcije:

Za Zorgea, špijunaža je bila strpljivo prikupljanje raznih i često na prvi pogled *banalnih* informacija [istakla O. Miok]: tračevi u vezi sa pregovorima o Antikominterni; [...] hvalisanje pijanog vojnika [...]; švalerisanje nečijeg muža sa nečijom ženom – korisna informacija za budući Indeks (Hemon, 2011: 57).

čiji sadržaj je potom opisan: kolekcija biografskih i ličnih podataka, koji bi potencijalno mogli da budu od interesa sa sovjetsku špijunažu: „informacije o seksualnim sklonostima nadziranih ljudi [...], o tome šta jedu [...] i kada spavaju [...] šta čitaju „, itd, koji bi mogle da posluže za ucenjivanje ili „za zauzimanje odgovarajućeg stava prilikom regrutovanja ili za serviranje štetne informacije javnom mnjenju“ (Hemon, 2011: 77).

Nasuprot ovoj zabrinjavajućoj sovjetskoj atmosferi, u bivšoj Jugoslaviji sve naizled funkcionise dobro: dok dečak-narator razvija fantazije o životu špijuna, njegova je majka „bezazleno gledala *Moje pesme, moji snovi*<sup>14</sup>“ (Hemon, 2011: 61). Bez ulaženja u analizu sadržaja filma, primetićemo da naslov „Moje pesme, moji snovi“ kod čitalaca iz bivše Jugoslavije nesumnjivo prvo asocira na istoimenu kompilaciju folk hitova iz 1983. godine Novice Uroševića, a ne na film. Moglo bi se pretpostaviti da je Hemon izabrao upravo ovaj film imajući u vidu i asocijaciju na folk muziku, koja je sigurno jedna od najspektakularnijih formi kulture na prostorima bivše Jugoslavije. Inače, samo po sebi, gledanje televizije je jedna od aktivnosti koja doprinosi raskidu između svakodnevnog i slobodnog vremena, što po Lefevrovoj kritici, depolitizuje i ojačava *status quo*.

S druge strane, već je dečak-narator svestan potencijane i sveprisutne opasnosti<sup>15</sup>, ali zahvaljujući svojoj dečijoj mašti i šali jednog prijatelja njegovih roditelja, koji je dečaku ispričao da „drug Tito ima monitore u svojoj palati [...] preko kojih prati svakog stanovnika Jugoslavije“ (Hemon, 2011: 62), dečak uspeva da zamisli konstantan nadzor kao pozitivni element: „Tešilo me je [...] što sam znao da me neko nadgleda kada sam sasvim sam i da bi, ako bi me neko oteo (policija ili sam đavo), neko to video pa bi me nesumnjivo spasli od tih skrivenih zlikovaca“ (Hemon, 2011: 63).

Zanimljivo je primetiti postojanje suprotnosti između dobre i očinske figure Tita, sa jedne strane, i policije, izjednačene sa samim đavolom, sa druge – upravo ovde se vidi da je komunizam u Jugoslaviji bio, zapravo, diktatura jedne osobe, odnosno, ono što Gi Debor naziva „birokratski kapitalizam“, čija je izražajna forma „koncentrisani spektakl“ (Debord, 2012: 15) – gde „sa svakim sunovratom personifikacije totalitarne vlasti, *iluzorna zajednica*, koja ga je nekada jednoglasno

<sup>14</sup> U originalu „The Sound of Music“, mjuzikl prikazan na Brodveju 1955, po kojem je snimljen istoimeni film 1965. godine u režiji Roberta Vajsa (Robert Wise).

<sup>15</sup> Ne treba zaboraviti da je jedan od toposa oficijalnog diskursa socijalizma upravo figura „neprijatelja“.

podržavala, razotkriva se kao pûka gomila usamljenika lišenih iluzija“ (Debord, 2012: 17). U ovom trenutku je razumljiva dvoznačnost poslednje rečenice priče „Izgleda da je svemu došao kraj“ – što ne znači samo kraj jednog režima, već i kraj jedne zajednice, jugoslovenske, koja je manje od jedne decenije kasnije, sa raspadom Jugoslavije, prestala da postoji (i tek dvadeset godine kasnije, posle svih nacionalizama, moglo bi se pričati o osećaju nostalgije).

Gi Debor objašnjava da totalitarna ideologija poništava stvarnost i određuje joj smisao – „postoji samo ono što ona [ideologija] kaže da postoji“ (Debord, 2012: 27). Postoji samo sadašnjost jer „sve što se ranije dogodilo postoji samo kao oblast otvorena za policijsku intervenciju“ (Debord, 2012: 28). U svetlu ovog čitanja socijalizma kao totalitarizma postaje jasna Hemonova igra, koji, uz pomoć početnog citata, dovodi u pitanje definiciju i koncept istorije, a zatim, mešajući istorijski diskurs sa diskursom svakodnevnog, na indirektan način negira mogućnost da se između njih napravi jasna epistemološka razlika.

### EKSTREMNO SVAKODNEVNO

Druga priča izabrana za analizu, „Novčić“, istražuje teren uglavnom zapostavljen od strane kritičara svakodnevnog – rat. Na prvi pogled, ovo „zanemarivanje“ čini se opravdanim, jer rat obično, za veći deo populacije, nije svakodnevno okruženje, naročito ne u zemljama razvijenog kapitalizma, koje predstavljaju povlašćeni predmet analize svakodnevnog. Međutim, ako rat traje tri, četiri, pet godina, očigledno se i nužno uspostavlja jedna vrsta svakodnevice i rutine, posebno ako se radi o jednom ratu, kao onaj u Bosni, koji ima manje-više ujednačen ritam (isključujući slučajeve poput Srebrenice i sl.). Ako je svakodnevno suprotnost događaju, ova priča dovodi u pitanje granice koncepta svakodnevnog, odnosno prikazuje koliko daleko i koliko ekstremna može da postane navika kao strategija preživljavanja i spasavanja zdravog razuma tokom rata.

Priča počinje opisom jedne neobične aktivnosti, za koju se potom otkriva da je svakodnevna neophodnost. Dakle, svojim ponavljajućim karakterom vremenom ulazi u domen svakodnevnog. „Uzmimo da postoje tačka A i tačka B i da, ako želite da iz tačke A dospete do tačke B, morate da pređete preko čistine koju ništa ne zaklanja od pogleda veštog snajperiste“ (Hemon, 2011: 121). Glavni narativni tok priče se razvija tokom opsade Sarajeva, koja je jedna od najdužih opsada u modernoj istoriji, i svakako najduža opsada jednog glavnog grada<sup>16</sup>. Tačka A i tačka B nisu eksplicirane, ali s obzirom na geografski položaj Sarajeva, smeštenog u uvalu okruženu planinama, na kojima se nalazila linija snajpera, mogle bi to biti bilo koje dve tačke u gradu, između kojih su građani bili prinuđeni da se svakodnevno kreću, npr. „Aleja snajpera“<sup>17</sup> ili obala Miljacke, gde se išlo po vodu usled

<sup>16</sup> Opsada Sarajeva je trajala 44 meseca, od 05.04.1992. do 29.02.1996. što je tri puta duže od opsade Staljingrada. U proseku je dnevno na Sarajevo lansirano 329 projektila sa okolnih planina.

<sup>17</sup> Aleja snajpera – glavna sarajevska ulica duž Miljacke, okružena visokim zgradama na kojima su se nalazile snajperske pozicije.

nestašice iste ili, jednostvano, dve tačke između Aidine kuće i kuće njenih roditelja.

Jedna od najdramatičnijih i najjačih slika mutacije svakodnevnog života je upravo poređenje između Aidinog trčanja između Tačke A i Tačke B sa trčanjem bubašvabe u naratorovom stanu – cilj i jednog i drugog je preživeti i stići na sigurno.

U priči je realni grad viđen i opisan isključivo iznutra, iz Aidine perspektive. Njeno iskustvo je „iskustvo onog ko uđe u grad, hoda njime i živi ga u potpunosti“<sup>18</sup> (prev. O. Miok). Ovo iskustvo „potpunosti“ ili „punoće“ života, u slučaju opsednutog grada je izmenjeno sveprisutnom mogućnošću smrti, personifikovane u implicitnom prisustvu snajperista. Slike prolaska od Tačke A do Tačke B i Aide/bubašvabe sadrže, na indirektan način, takođe, perspektivu snajperista – izolovani na visini, transformisani u voajere, za njih grad gledan odozgo postaje samo apstraktna ideja – tekst koji se nalazi pred očima (De Certeau, 2002), sa kojim su prekinute veze. Njihov pogled na dole, kao pogled bogova, i voajersko uživanje, pomešano sa božanskom moći, koje su se domogli popevši se, omogućavaju im da okinu „savršeni hitac“, o kojem detaljno piše francuski pisac Matijas Enar (Mathias Enard) u romanu *La perfection du tir*.

Da bi se bolje shvatilo ono što su stanovnici Sarajeva pod opsadom smatrali svakodnevicom, treba ga uporediti sa onim što je smatrano događajem. Aida, koja na fotografiji poslatoj pripovedaču nosi pancir „nezainteresovano kao da je kupaći kostim“, svakog dana montira snimke rata, koje se potom šalju „nevidljivim ljudima [na međunarodnim televizijama], koji to izmontiraju u prilog za vesti od minut ili dva, ako uopšte i dospe u vesti“. Ona svoj posao opisuje na neutralan način, skoro kao da i nije njen: „Svakog dana [istakla O. Miok] dobijem oko dva-tri sata snimljenog materijala. Uglavnom krv i klanje i odsečeni udovi“ (Hemon, 2011: 125).

U početku, pre nego što su joj „krv i klanje i odsečeni udovi“ postali svakodnevica, i dok je verovala da nešto može da promeni, Aida je pokušavala da izazove *saosećanje ili razumevanje ili bol*, „iako u onih minut-dva koje kasnije prepozna [...] kao svoj rad ima tek nekoliko blago stravičnih slika“ (Hemon, 2011: 125).

Ovaj minut ili dva odgovaraju u potpunosti Lefevrovoj definiciji televizijskih vesti, koja ih opisuje kao nasilni upad u privatni i porodični život, koji samo naizgled nudi istinu i učestvovanje. Ova „istina“ umetnuta između vesti o sportu, prognoze vremena i ostalih uobičajenih sadržaja televizijskog dnevnika, svojom formom, skraćenom do ekstrema (1-2 min.), za gledaoce je samo još jedan „spektakl“, ontološki, ni po čemu različit od drugih vesti koje se odmah potom zaborave. Upravo zbog ovog razloga, Aida kasnije odlučuje da seče najdramatičnije scene, koje za nju izlaze iz okvira svakodnevnog i koje ne može da dozvoli da nestanu intervencijom „nevidljivih ljudi“ sa stranih televizija, te ih čuva samo za

<sup>18</sup> „The experience of those who enter the city, walk through it and live it to its full extent.“ (Bou, 2012: 29)

sebe, na kaseti naslovljenoj *Cinema Inferno*. Stranim, pak, televizijama, šalje samo „blago stravične“ slike, jer je krajnji rezultat svakako isti: nema ga. Jedna od tih scena koja je dovela Aidu do ove odluke je snimak

mrtve žene koju nose četvorica muškaraca. [...] Šrapnel joj je otvorio lobanju. Parče kosti sa busenom kose visilo joj je o malo kože. [...] Videla se prazna krvava šupljina bez mozga. A onda je jedan od muškaraca zatvorio šupljinu [...] kao da stavlja poklopac. Učinio je to sa nekim suzdržanim poštovanjem, kao da joj pokriva golotinu (Hemon, 2011: 125).

Za čitanje svakodnevnog, u ovoj priči je važna i slika grada, koji postoji, kao što je već pomenuto, kao materijalni grad, sačinjen od kuća i ulica – „životni prostor“ za Aidu, i kao imaginarni grad za naratora koji ga je napustio. I, ako se tokom rata materijalni grad uništi, njegova ideja nastavlja da živi kao *forma mentis*, kao značenjsko mesto, „mjesto realiziranih sudbina, pohranjenih podataka, uspomena, dijeljenih sjećanja“<sup>19</sup> (Nemec, 2010: 27-28). Priča o gradu se bazira upravo na ovoj suprotnosti između uništenog materijalnog grada i mentalne forme koja se, čak i odbijanjem da se razrušeni grad prepozna, suprotstavlja destrukciji.

Aida živi metamorfozu materijalnog grada – za nju novi putevi između različitih tačaka A i B, pod budnim pogledom snajpera, kao i mnoge druge stvari, postale su svakodnevne slike. Nasuprot tome, narator ne prepoznaje više ono što je *bio* njegov grad, a sada je samo jedan „imaginarni“ prostor. Dok Aida na fotografiji stoji „na gomili ruševina nasred onoga što je nekad bilo Biblioteka [...] *visoka* [...] i *uspravna* [istakla O. Miok] kao da stoji na vrhu planine“ (Hemon, 2011: 124), za naratora su srušene zgrade u Sarajevu sve identične, „razneti prozori<sup>20</sup> – crne rupe, kao da su im izvađene oči [...] To na slikama nisu bile zgrade [...] te slike zabeležile su sami kraj procesa nestajanja, *ništavilo samo*“ (Hemon, 2011: 131, istakla O. Miok). Sarajevo na fotografijama nema ništa zajedničko sa slikom koju je narator poneo sa sobom na polasku. Za Aidu, pak, Sarajevo još znači život, iako bez ljubavi, gde se može voditi ljubav samo „grubo i krvnički, kao da se tučemo, jer moramo borbom da iscedimo radost i bljeske ljubavi iz naših izmrcvarenih tela“ (Hemon, 2011: 127). Ona se vraća u Sarajevo da se tamo rodi, i na taj način nastavi život, ali priča se završava slikom naratora koji u svom egzilu kupuje foto-aparat da bi snimio svoje sopstveno odsustvo – otuđenost života

<sup>19</sup> U nekim drugim Hemonovim knjigama, kao npr. u *The Book of My Lives*, pisac će se više baviti pokušajem da pamćenjem obnovi predmetni i kulturni sloj grada, kroz rekonstruisanje svakodnevice i atmosfere proživljenog i izgubljenog vremena.

<sup>20</sup> Prozori, staklo i stakleni zidovi su slike koje se javljaju i kod drugih pisaca sa prostora bivših jugoslovenskih republika. Jednom drugom prilikom Hemon opisuje povratak u stan u kojem je živeo pre rata. U stanu na prozorima umesto stakala su zalepljeni najloni sa natpisom UNHCR. Ako prozori generalno predstavljaju ono što odvajaju „unutra“ od „napolju“, i samim tim određenu sigurnost (činivši deo kuće), razbijeni prozori znače izbugljenu sigurnost, i u ovom konkretnom slučaju, sigurnost ponovo pronađenu samo zahvaljujući intervenciji spolja. Stan sa prozorima sa natpisom UNCHR više liči na izbeglički kamp nego na dom (UNHCR je Agencija za izbeglice Ujedinjenih nacija).



u izgnanstvu, gde se „čovjek nalazi na ničijoj zemlji (ili na teritoriji koju su već okupirali drugi)“<sup>21</sup> (prev. O. Miok).

### Svakodnevno Drugog

„Stanovnici velikog urbanog centra se vraćaju u stanje divljaštva  
– odnosno izolacije.“  
(Pol Valeri)

Prisustvo svakodnevnog u trećoj priči, „Slepi Jozef Pronek i mrtve duše“, je možda očiglednije nego u prvim dvema. Budući da se radi o priči bosanskog imigranta u Sjedinjenim Američkim Državama, kao ključ za čitanje se nudi kroskulturalna perspektiva, u kojoj se dve kulture u međusobnom susretu postranjuju. Jozef Pronek, glavni lik, budući stranac, putnik pretvoren u prognanika (kao i sam Hemon), ubrzo po sletanju u SAD primećuje otuđenost, spektakularni karakter američkog života, njegov mehanički ritam, podelu rada koja se graniči sa apsurdom.

Početak interesovanja teoretičara za svakodnevno je usko vezan za razvoj industrijske proizvodnje, čija je posledica kvantitativni razvoj gradova, uz gubljenje na kvalitetu života. Ako je kroz istoriju grad imao značajnu ulogu kao centar znanja i političke akcije, već od Francuske revolucije cilj urbanizma postaje ukidanje ulice, jer se izolacija populacije pokazala kao efikasan način kontrole (Debord, 2012: 43-44).

Kao što ističe Moris Blanšo, „svakodnevica pripada pre svega gustoj prisutnosti velikih urbanih centara“<sup>22</sup> (prev. O. Miok), te je, dakle, za analizu svakodnevnog, i ovde, jedan od najvažnijih elemenata upravo slika grada.

U ovoj Hemonovoj priči naracija se razvija između dva velika američka grada, Vašingtona i Čikaga. Uprkos početnoj izjavi sveznajućeg naratora da Jozef Pronek, „kad je konačno prešao na [američku] stranu, nije se osećao nimalo drugačije“ (Hemon, 2011: 142), zapravo, od kada je stigao u Ameriku, u njemu se razvija sposobnost opažanja tipična za jednog *flâneur-a*, ili, pak, stranca koji primećuje ono što „izgleda da svi znaju bez da ga zaista vide“<sup>23</sup> (prev. O. Miok). Jozef Pronek nije turista (otišao je u Sjedinjene Američke Države jer je dobio stipendiju Američkog kutka za pisce, i tek naknadno odlučuje da tamo ostane, jer je u međuvremenu počeo rat u Bosni), te ne deli ništa od entuzijazma turiste. Umesto da traži „must sees“, Pronek luta bez cilja i hodajući „postvaruje“ prostor, birajući samo neke od mogućnosti koje nudi grad kao struktura, grad-*langue*. Dok neki prostori ostvaruju svoje postojanje zahvaljujući Proneku, drugi su osuđeni na inerciju i nestanak (De Certeau, 2002: 155-199). Dakle, grad koji čitamo je jedan konkretizovani grad ostvaren na osnovu Pronekovih izbora.

Pronek gleda grad kritičkim okom i komentariše gradsku organizaciju sa mnogo ironije, koja se očitava i u jeziku koji koristi, a koji je pun „oneobičavanja“,

<sup>21</sup> „Puts the human being in a no-man's land (or occupied by others).“ (Bou, 2012: 202)

<sup>22</sup> „Everydayness belongs first of all to the dense presence of great urban centres.“ (Blanchot, 1987: 17)

<sup>23</sup> „Everyone seems to know too well without ever truly seeing it.“ (Bou, 2012: 174)

zahvaljujući kojima američko svakodnevno postaje „otežano“ i vidljivo i samim Amerikancima.

Sletevši na aerodrom, Jozef ga zamišlja kao jedan veliki organizam, telo Džona Kenedija, čije ime nosi, u kojem se on i drugi putnici bez lica kreću „kroz Kenedijev probavni trakt, pliva[ju] u uskipljoj reci želudačne kiseline kao bakterij[e] i završava[ju] u njegovom klopotavnom bubregu-kupatilu“ (Hemon, 2011: 144). Kada ga, pak, vode u zvaničnu posetu, umesto da percipira Ameriku „the best country“ kao što to rade svi koje sreće, on primećuje od *srca veštački osmeh* službenika koji ga dočekuje, „nadrkanost“ orla sa američkog grba (Hemon, 2011: 151), stubove na zgradi koji mu liče „na džinovske *zatvorske rešetke* [istakla O. Miok]“ (Hemon, 2011: 150), itd.

S druge strane, Čikago pod snegom mu liči na „ploču sa kompjuterskim čipovima pokrivenu mrazom“, vozila u pokretu na bajtove „koji putuju sa jednog čipa na drugi“, dok obris grada u daljini liči „na kvadratiće iz Tetrisa“ (Hemon, 2011: 157, 159). Autoput je „odvodni kanal“, kojim se kola slivaju u gužvu centra, a na Veličanstvenog milji<sup>24</sup> ne nalazi ništa veličanstveno: „zgrade kao *mrtvačnice* [istakla O. Miok] i žalosne radnje koje prodaju raznorazne radosti“ (Hemon, 2011: 168). Ove slike, reflektujući automatizam svakodnevnih radnji, pokazuju da su „pod uticajem moderniteta imaginativne i kreativne ljudske aktivnosti pretvorene u rutinske i robne forme“<sup>25</sup> (prev. O. Miok) i da se ljudski život čini malo važnim i gotovo nevidljivim u funkcionisanju celokupnog sistema, kao što Jofez, govoreći o poziciji pešaka naspram gigantskih zgrada koje je ga okružuju, primećuje „ovako bubašvabe vide nameštaj u stanovima“ (Hemon, 2011: 160).

Istovremeno, grad u svojoj celosti se predstavlja Proneku kao heterotopija, pojam koji, po Fukou, opisuje *mesta bez mesta*, groblja, zatvore, kasarne, mesta u kojima se dovodi u pitanje normalni društveni poredak, ili u koja se ulazi samo pristajući na obrede prolaza, a po cenu gubljenja građanskog statusa (Bou, 2012: 89) ili njegovog limitiranja. Upravo ovo Pronek treba da prihvati i preživi – „(pro) čišćenje“ od svog identiteta donešenog iz Bosne, inicijaciju u američki stil života, da bi tek potom mogao da koristi grad u njegovoj profanoj punoći, koja je pak na drugim mestima, kao što je npr. Andrejina izjava „ovo su devedesete. [...] Ljudi smeju da se dodiruju samo ako nose gumene rukavice“ (Hemon, 2011: 163), dovedena u pitanje. Iz ovog razloga, umesto da se oseća slodobnim, jer je sloboda jedan od najčešćih atributa Amerike, Jozef se oseća kao u zatvoru, već od hotelske sobe u kojoj se iza zavese nalazi veliki prozor sa kojeg „puca pogled na beskrajni zid“ (Hemon, 2011: 149), izolovan i suvišan.

Osećaj izolovanosti i otuđenosti se preslikava i na međuljudske odnose. Pronekov cimer, Karvin, inače dečko Pronekove buduće devojke Andree, u trenutku kada se Pronek useljava u stan, na prvi pogled, sa svojom neurednom kosom „koja

<sup>24</sup> Prestižni deo Michigan Avenue u kojem se nalaze luksuzni restorani i prodavnice, sedišta novina i medija, itd.

<sup>25</sup> „Under modernity imaginative and creative human activity is transformed into routinized and commodified forms.“ (Lefebvre, citirano prema: Gardiner, 2000: 77)

je slala jasne poruke o cinizmu i pobuni“ (Hemon, 2011: 164) i sa svojim prihvatanjem krajnje nekonvencionalne situacije u kojoj živi sa Andreom i Jozefom, pokazuje određenu dozu pasivnog otpora malograđanskom modelu života i ritmovima kapitalističke kulture, no, u stvarnosti, upravo on je oličenje konzumera koji, kada ne radi, gleda „The Dukes of Hazzard“<sup>26</sup> ili igra virtuelni fudbal sa svojim prijateljem Čadom, kompenzujući na taj način odsustvo realnog života<sup>27</sup>. Karvin je, zapravo, metafora potpune otupelosti – prihvata sve što mu televizija servira, bez ikakvog kritičkog otklona (jer se spektakl predstavlja kao neupitna istina) i na mehanički način ponavlja fraze poput: ono što se dešava u Bosni rezultat je „hiljadugodišnje mržnje“.

Pronek se iskreno trudi da se Amerikancima predstavi na odgovarajući način i da prihvati američki način života, koji za njega nije više od obične *predstave* života. Ipak, ni posle bolne metamorfoze, kada je odlučio da ostane u Americi, koju su pratile nedelje groznice i halucinacija, tipične za obrede prolaza, i koja je trebalo da ga učini „comfortably numb“, kao lik u filmu *The Wall* Rodžera Votera (Roger Water) i Alana Parkera (Alan Parker) prinuđen da se liši emocija jer „Show must go on“, Jozef ne uspeva da prihvati da, dok u Sarajevu se svakog dana gine, neko može da se buni jer mu je poslužena rimska umesto „ledene“ salate. Banalnost problema „prvog sveta“, lažnost američkog načina života, njegov spektakularni karakter, činjenica da nije bitno „biti“, pa čak ni „imati“ koliko „izgledati“, odnosno „predstavljati“ sebe i svoj život, gubeći svaku suštinu zarad ideje lepote<sup>28</sup> i zdravlja(!?), diktiranih kapitalističkim sistemom, uverljivo je ilustrovana u opisu jela koja su servirana Jozefu tokom ručka kod Andrejinih roditelja „niz Proneku nepoznatih jelâ koja su imala ukus i teksturu mlevenog kartona“, „nemasni čizkejk od kupina sa zamrznutim jogurtom sa niskim sadržajem masti i francuskom kafom bez kofeina sa ukusom lešnika i vanile“ (Hemon, 2011: 178-179). Takođe, sličnu funkciju ima i nabranje kozmetičkih preparata<sup>29</sup>: „Natural Care, Head and Sholders, Happy, Antartica, Morning Mist, Mud Miracle (Swiss formula)“ itd., koji se svi nalaze na istoj polici, i u spisku knjiga: *Sedam duhovnih zakona uspeha*, *Investiranje danas*, *Šta ima unutra – vodič kroz dušu*, u jednom nasumično odabranom stanu više klase u Americi.

Konačno, Hemon ispituje i jednakost mogućnosti, američki san i problem podele rada u kapitalističkom sistemu, gde osobe postaju funkcije, npr. „osoba za sendviče“. Iako je uvreženo verovanje da je Amerika zemlja jednakih mogućnosti, Jozef, koji tu stiže kao pisac koji se zalaže za slobodu, postaje onaj koji čisti kupatila, odnosno „dečko za govna“.

<sup>26</sup> Američka serija i istoimeni film sa ocenom na IMDB 5/10.

<sup>27</sup> O sportu kao zanemu za „realni život“ govori Anri Lefevr u eseju „Work and Leisure in Everyday Life“.

<sup>28</sup> „Our society is characterized by cancerous growth of vision, measuring everything by its ability to show or to be shown“, piše Mišel de Serto.

<sup>29</sup> O funkcijama zasićenja teksta nabranjem robnih marki videti: Kolanović, M. (2011): „Tranzicija: napetosti, osporavanja i potrošnje“, u: Kolanović, M. (2011): *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Zagreb: Ljevak.

## ZAKLJUČCI

Bugarski pisac Georgi Gospodinov piše da se u prosečnosti svakodnevnog očitava ono što je tragično i uzvišeno (Gospodinov, 2013: 42). Hemon, upravo zahvaljujući svojoj sposobnosti da učini svakodnevno „prozirnim“ za tragičnost života, ali i za njegovu lepotu i nepredvidljivost, od strane kritike je okarakteristan kao „pisac suštine“ koji izaziva „ovaj ograničavajući svet“<sup>30</sup> (*Observer*), dok je njegova prva knjiga *Pitanje Bruna* opisana kao „uzbudljiva“<sup>31</sup>.

Zahvaljujući dvostrukoj perspektivi – udaljenosti od zemlje iz koje dolazi i poziciji stranca u Americi – Hemon uspeva da uvede određeni diskontinuitet između „znaka“ i navike (Bou, 2012). Ovaj diskontinuitet, po Žoržu Pereku (Georges Perec), neophodan je da bi se učinilo vidljivim anonimno *endotično*, koje je suprotnost egzotičnom, i koje obično ostaje van naše percepcije, jer su naše oči „uslovljene da uočavaju na horizontu našeg habitata samo ono što je neobično“<sup>32</sup> (prev. O. Miok). Koristeći formu „otežanu“ različitim postmodernim igarama i jezikom okarakterisanim kao „nepogrešivi tenor kvaliteta“ (Gilles Foden, *Condé Nast Traveller*), Hemon uspeva da izazove u čitaocu opažanje objekata i događaja *ex novo* umesto njihovog površnog i sterilnog prepoznavanja.

Ne čudi činjenica da mnogi kritičari ističu upravo ovaj kvalitet Hemonovog pisanja – sposobnost da učini da „svakodnevno izgleda neobično“<sup>33</sup> (*Arena*), da vidi i objasni „svet nanovo“ (*Waterstone's Book Quarterly*), što je upravo ono što je Šklovski definisao kao cilj umetnosti – vratiti smisao životu.

Hemon, iako koristi mnoge postmodernističke postupke, između ostalih, sveprisutnu ironiju, koja je po Lindi Hačion (Linda Hutcheon) osnovni element postmodernizma, i koja je tipična za onog koji gleda svet sa udaljenosti „ničije zemlje“, ipak, izaziva koncept postmodernizma, uvodeći jednu beskrajno ljudsku dimenziju. Zahvaljujući upravo ovom elementu, tipičnom za tako jednostavnu temu kao što je svakodnevno, „anksioznošću mučeni, rogati Balkan je dubinski human, potpuno neodoljiv i često strašno smešan“<sup>34</sup> (*San Francisco Chronicle*), a svakodnevni život postaje vidljiv njegovim (novim).

## IZVORI

Hemon, A. (2002). *Nowhere Man*, New York: Nan A. Talese.

Hemon, A. (2011). *Pitanje Bruna*, Beograd: Rende.

Hemon, A. (2012). *The Question of Bruno*, Picador, electronic edition.

<sup>30</sup> „The essential writer“, „this narrowing world“

<sup>31</sup> Sve navedeno preuzeto sa korica knjige: *Nowhere man*, izdanje Nan A. Talese, 2002.

<sup>32</sup> „are conditioned to scan the horizon of our habitat only for the unusual.“ (Bou, 2012: 224)

<sup>33</sup> „the everyday seem strange“

<sup>34</sup> „Angst-ridden, horny Balkan is deeply human, totally irresistible and often hilarious“

## LITERATURA

- Benjamin, W. (1982). *Charles Baudelaire: Un Poète Lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris: Payot.
- Blanchot, M. (1987). Everyday Speech, *Yale French Studies*, 73, str. 12-20.
- Bojmić, S. (2005). *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopoetika.
- Bou, E. (2012) *Invention of Space. City, Travel and Literature*, Madrid: Iberoamericano, Vervuert.
- Debor, G. (2012), Društvo spektakla, prev.: A. Golijan, Beograd: Porodična biblioteka, br.4, dostupno i na: <http://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla> poslednji put videno: 28.11.2014.
- Certeau De, M. (2002). *Invencija svakodnevnice*, Zagreb: Naklada MD.
- Enard, M. (2003). *La perfection du tir*, Paris: Actes Sud.
- Gardiner, M. (2000). *Critiques of Everyday Life*, London: Routledge.
- Gospodinov, G. (2013). La fisica della malinconia, Roma: Voland.
- Gospodinov, G. (2008), After the Silence: The Non-Eventfulness of Bulgaria's Communism and its Personal Stories, *The Review of Contemporary Fiction*, dostupno na: <http://www.thefreelibrary.com/After+the+silence%3A+The+non-eventfulness+of+Bulgaria%27s+communism,+and...-a0190462838> poslednji put videno: 27.11.2014.
- Highmore, B. (Ur.) (2002). *The Everyday Life Reader*, London, Routledge.
- Hutcheon, L. (1998). „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“, University of Toronto English Library, dostupno na: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> poslednji put videno: 01.08.2014.
- Kolanović, M. (2011). *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Zagreb: Ljevak.
- Nemec, K. (2010). *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Šklovski, V. (1917). „Umetnost kao postupak“, u: Petrov, A. (Ur.) (1970). *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta.
- Todorova, M. (Ur.) (2010a). *Remembering Communism: Genres of Representation*, New York: Social Science Research Council.
- Todorova, M. (2010b). „Introduction: From Propaganda to Utopia and Back“, u: Todorova, M., Gille, Z. (Ur.) (2010): *Post-communist Nostalgia*, New York, Oxford: Berghahn Books, str. 1-16.

