



Весна Тријић

САБЛАЗАН

једно од могућих читања романа *Ваздушни људи* Соње Атанасијевић

Приповедање у првом лицу читаоцу увек налаже нарочиту пажњу и опрез. Будући да је тада јунак једини посредник ка догађајима који га се самог најличније тичу, његово сведочење је условно, јер се и не бави васпостављањем стварности, већ једног од могућих углова гледања на њу. Ако је нарација при том и ретроспективна, па се развија око радњи које су окончане и чији је исход приповедачу добро познат, то пресудно утиче на начин њихове интерпретације и усмерава семантику описа. Поверавање улоге наратора непосредном учеснику радње, пре свега осталог, води његовој карактеризацији: о чему год да приповеда, јунак нас увек враћа самоме себи и загонетки сопственог идентитета.

У *Ваздушним људима* (Просвета, 2013) Соње Атанасијевић ситуација је сложенија и од тога: приповедање јунакиње, наставнице клавира Ирине, мотивисано је њеном стрепњом да је психички оболела; уз повремене консултације с психијатром, она бележи сећања на људе и догађаје за које сумња да су јој могли зацртати судбину и довести је до таквог стања. Зато би се овај роман, условно речено, могао посматрати као криминалистички, али с психолошком непознатом: преживела жртва узима на себе улогу детектива са задатком да открије (заташкану, потиснуту) трауму, не би ли на тај начин себи помогла. Разумевање Ирине приче ће непосредно зависити од читаоачеве процене не само њене нарави, већ и душевног здравља.

Чињеница је да све те околности преоптерећују полазну приповедачку ситуацију: приморана да своје најдубље, по правилу прљаве и болне, тајне открива пред непознатима (пред психијатром, али и пред нама, читаоцима, чијег је присуства такође свесна), и то да би јој била успостављена дијагноза (што је за особу њених назора исто што и изрицање пресуде), јунакиња своју наративну свест претвара у поприште борбе између искрене потребе да се исповеди и нагона да се оправда, инстинктивно покушавајући да се (пред публиком) представи у што бољем светлу.

Уводно поглавље је у метафорама и симболима сажело главне одлике јунакињиног односа према прошлости, а самим тим и њеног приповедања; то је својеврсно шифровано упутство за читање романа. Оно нам Ирину психологију сећања открива кроз супротстављање Свановој: док за Прустовог протагонисту прошлост васкрсава у мирису мадлена спонтано, готово откривењски, за јунакињу овог романа мирис је облик нематеријалног присуства особа које јој нису у видокругу, али се на тај начин ипак доводе у семантички битну везу; то су њена мајка и ћерка. Поредићи топлу рерну с тишином у којој се речи готове као колачи, она имплицира да намерава да господари својим афективним животом, дакле да рационално управља нашим, али и сопственим

разумевањем успомена које испливавају на површину; истражујући своју прошлост, она је истовремено и конструише, претварајући је у причу, дајући јој прихватљив (сварљив!), ако не и привлачан облик.

То је главни разлог њеног пренаглашено рационалног приступа интимним проблемима који, с обзиром на чињеницу да никоме није дато да интелектуално разуме сопствену личност нити да бестрасно посматра догађаје који га се егзистенцијално тичу, делује извештачено и детињасто, понекад чак и карикатурално. Међутим, јунакињином самопоуздању је то неопходно, јер јој обезбеђује привид контроле и уздицања над узнемирујућом ситуацијом. Тренутке кризе, током којих јој не успева да разумски осветли парадоксе својих представа, јунакиња разрешава констатацијом да је људски ум недовољан и несавршен, а не да му се њени доживљаји (нелогично, нездраво) супротстављају или га мимоилазе.

Ирина открива нешто осећања са којима би се читалац могао поистоветити једино док објашњава свој однос према прикази абортираног детета, Марији, али је тај њен потез крајње двосмислен, јер њиме наводи читаоца да себе у њој препозна у тренуцима у којима је она заправо најближе душевној болести. Јунакиња је, дакле, манипулативан приповедач који увек има у виду не само шта би читалац могао да помисли, већ и оно што сама жели да постигне: полази јој, на пример, за руком да, једноставно и отворено говорећи о визуелним халуцинацијама које су је пратиле од детињства, симптоме душевне болести неосетно претвори у доказе раскоши сопствене маште, одузимајући им црте ненормалног и језивог, док у уводном поглављу, откривајући *Њовољан* исход приче пре него што ју је и започела, она унапред амортизује могуће реакције публике на оно што следи, њено подозрење, можда чак и презир.

Иако уводи читаоца у своју интиму, нараторка с њим не успоставља везе блискости нити симпатије. Као што ни Марију није пустила дубље у своје мисли и као што је одбијала да с Дејаном подели музику, тако је и читаоцима ускратила очекивану могућност емотивног саучествовања у причи; она не жели да јој ико завири у душу; радије би да остане и одбојна, да ни посредно себе не прикаже као несрећну мајку скривене свестости, него да ризикује да је сами, без њеног *конструктивног* посредовања, прозремо. Зато имамо права да посумњамо да је оно што јунакиња крије претежније и озбиљније од онога што открива, као и да се, из неког разлога, она прибојава читаочевог суда, приписујући му моћ да јој одреди судбину.

То нас доводи до другог, скривеног мотива Ирининог приповедања: исповедајући своје грехе (при чему се абортус и прижељкивање Дејанове смрти показују тек као врх леденог брега), она жели да формулише званичну верзију сопствене прошлости, сертификовану од стране стручњака (психијатра) и посведочену од читалаца, што би јој обезбедило статус општеприхваћене истине, чињенице у коју се не сумња. Дотичући се теме идеолошких контроверзи након Другог светског рата које су биле судбоносне за чланове њене уже породице, а самим тим и за њен идентитет, она се изјашњава и о сопственом *случају*: променљива садашњост (друштвено-политички контекст) неизбежно мења слику минулих догађаја, због чега се ни за једну (како националну, тако ни личну) историју не може рећи да је поуздана (што су поруке и Сартрове *Мучнине*). Већ самим избором догађаја цензуришући садржаје прошлости, а начином

њихове интерпретације покушавајући да их смести у обрасце свакодневне логике, јунакиња чини исто што и њен вољени ујак, којег је представила као симбол страдања и отпора, а који је, мада свестан сопствене изиграности, тврдоглаво остао веран својој верзији истине о Стаљину, како му године голооточких мука не би изгледале промашене и потпуно бесмислене. Такво понашање јесте израз антидруштвености и нарцисоидности, али не као афективне последице егоизма, већ изабраног начина живота који је непрестана борба (против самога себе) и страдање.

У оваквом светлу сагледана, почетна приповедачка ситуација се неочекивано изокреће, сложена, напета и недоследна, наговештавајући праве размере конфликта који ју је мотивисао. Зато је читалац романа у обавези да уочава везе између онога што јунакиња говори и начина на који она то чини, да региструје модулације њених расположења и искрености, да покушава да проникне у разлоге због којих је појава неких личности, рецимо споменутог ујака или родитеља њене најбоље другарице Ирене, пренаглашена, док су друге, њен отац на пример, готово прећутане, да текст истовремено чита у свим правцима и да над *гејтџивком* Ирином буде детектив, ловећи трагове које ова настоји да прикрије. Када му се тако приступи, овај роман, који се иначе чита у даху, великодушно открива готово застрашујућу сложеност и деликатност своје структуре, баш као и смисла.

Иринино амбивалентно, изнутра разорено и отуђено биће једини је принцип јединства за сателитске делове романа који се, попут слика у слици, ређају линеарно, без изразитијих узрочно-последичних веза, производећи ефекте перспективе и дубине. Дајући темама више подлога и бочно их осветљавајући, она вишеструко рефлектује и људе и догађаје, али тако да све остаје подређено интересима њене личности; сав спољашњи свет бива увучен у јунакињину интимну драму, док се за ликове комотно може тврдити да су пре портрети њених најличнијих тема него објективних модела. Отуда и учесталост мотива мешања подсвести ликова, као и њиховог удвајања или међусобног претакања, због чега *сџварни* људи повремено делују утварније од *ваздушних*: јунакињина психа је њихов заједнички извор. То је, уједно, и Ирнин заобилазан начин да најосетљивије проблеме размотри, али да себе не доведе у непосредну, *компромишујућу* везу ни са једним од њих.

Јунакиња, дакле, ништа не прећуткује, али о ономе о чему јој је било најтеже да говори, изјашњава се посредно, претходно га разбијајући у парампарчад (симбола и алузија) коју расипа по тексту: као што је њен однос према оцу поступно откриван кроз све мушке ликове у роману, од ујака, преко Дејана и Живана, до супруга наставнице клавира Велинке, тако се и њена осећања према мајци дају сагледати тек кроз везе између портрета Мире, Радмиле и Ирене; њој самој у тој слици припада место злостављаног, на предмет сведеног, беспомоћног детета, Доце или Уне.

Једно од јунакињиних главних разумских *џомајала* у истрази сопствених психолошко-емоционалних дубина јесте Јунгов појам архетипа; она се на њега позива у стресним ситуацијама, када је под снажним притиском или док оклева, покушавајући да рационализује или, пре, да ублажи оно што би требало да каже.

Упорност с којом у њеној причи усамљено одзвања Јунгово презиме неизбежно подсећа на друго које, с обзиром да се сама, лаички, латила психоанализе, упадљиво

недостаје; то је, наравно, Фројд. Међу могућим разлозима за такво опредељење (јер је о опредељењу реч, о свесно учињеном избору, а не о превиду), претеже онај који се по аутоматизму везује за психоаналитичку теорију – да би се избегло спомињање потиснутих облика сексуалности, нарочито између оца и ћерке, што би за јунакињу било неподношљиво понижење и срамота.

Позивајући се, с друге стране, на архетипске структуре свести које су биолошки наследне, јунакиња лична несавршенства објашњава снажним деловањем гена и средине, дакле, не као последицу сопствених погрешних одлука, већ егзистенцијалне задатости, немања избора нити власти над сопственим животом. Имплицирајући, даље, да су мисли и осећања која је море до помућења ума пројаве колективно несвесног, што би значило да су их *сви* искусили, да у њима нема ничег необичног и да су *нормалне*, она посредно тврди да је *њена* прича у ствари и *наша*; стање које јој такво настројење обезбеђује, јунакиња назива *Јунјовом радом*.

Уземо ли у обзир да је јунакињи васпитањем уграђена обавеза да се разликује и узвисује над другима, да буде изванредна, ово њено позивање на архетип, као својеврсно изговарање просеком и заклањање за масу, може да се тумачи као спознаја трагичног животног биланса и мирење с поразом. Међутим, како Ирина није у супстанцијалном јединству ни са једним колективом чије би искуство својом исповешћу посредовала, то је њено бављење Јунгом мотивисано потребом да се оправда, да изгради апотеозу сопственог греха, али и заобилазан начин позивања на општељудско заједништво, невешта и крута молба да не буде одбачена.

Као што јој се исповест креће од потресног, али у суштини лаког признања друштвено прихваћеног и озаконеног злочина (абортуса) ка тешком и поступном, алузивном говорењу о ономе који је табуисан (родоскврн), тако се и њен однос према исприповеданом колеба између самопосматрања и самооправдавања, између самопрезира и уживања у самој себи. Тамо где нам је дато да наслутимо њен најдубљи, аутентичан идентитет назире се вечито прерушено, сложено и контрадикторно, подвојено и у суштини потпуно ирационално биће, без пола и без година.

Експлицитно се гадећи тела као *бугуће* *измеђа гуше*, јунакиња имплицира да тело није само по себи одвратно, већ да такво постаје, јер се мења и пропада; занимљиво је да она то није повезала с процесом старења, већ с болешћу и труљењем као чулним појавама иначе невидљивог, али у свему и свима присутног зла. Иринини покушаји да тело *осмисли* и да га на тај начин *сјасе*, учинивши га непропадљивим и непролазним, дугују музици: морбидна идеја да би балсамоване лешеве требало излагати у великим, достојанственим гробницама приближава нас њеном поимању музике као неуништиве форме чији је садржај нематеријалан и неизрецив, недоступан речима, као и људска душа. То неочекивано повезивање уметности са смрћу и то у њеном најбруталнијем виду, показује да је музика јунакињи заиста неопходна, али не из естетских, већ из егзистенцијалних разлога; без ње, она би, како и сама каже, сишла с ума или умрла. Попут Свановог двојника Шарлиса, Ирина је идолопоклоник који не може да се вине до стваралаштва, јер не уме да се одлепи од равни свакодневице нити да се препусти заносу, слободном општењу са собом и светом, односно *јавном сједињењу с музиком*; потреба за самоконтролом у њој је увек јача од стваралачког ероса.

Јунакињин приступ музици је, зато, остао *закржљан*, потпуно аматерски: повезујући најтеже тренутке у животу с одређеним композицијама, не би ли умирила савест и кризе учинила смисленим, она је та која *користи* уметност, а не извођач који би да јој покорно служи; Ирина музику своди на себе, на свој емотивни доживљај, употребљавајући је у разради личних унутрашњих сукоба, бркајући живот с уметношћу, а себе с протагонистом неког сценског уметничког дела.

У уводним реченицама романа, јунакињу затичемо на тераси: *Сћојим на штераси, налакћена на мешалну оџрагу, док ми ѿоћед лућа [...] ѿоћом се мало воза кровом шрамваја који се ућраво заусћавља на сћаници. Враћа се оћварају и излазе људи, као на ѿзорници*. На тај начин, она себе представља као дистанцираног и пасивног посматрача живота, не више, дакле, као његовог активног учесника. Међутим, просторна издигнутост терасе и ширина одатле доступног видика чине такав положај *ѿосмашрачице* суштински повлашћеним. Ирина је, истовремено, доведена у аналогију с флорентинским јунакињама: попут Марије из *Новембра*, она је заточен егоистични дух који је споља непокретан, али је изнутра ношен снажним струјама и који, попут Еме Бовари, самерава живот уметничким делима, што је поређење које свакодневица не може да издржи; широки видци њој доступни су, у ствари, они унутрашњи.

Али, када је снажније узнемирана или јој пажња попусти, јунакиња открива да је током боравка на тераси свесна да би могла бити изложена погледима непознатих и њој самој невидљивих, безличних гледалаца. Родитељи су је у детињству приморавали да наступа, хвалећи се њеним (музичким) вештинама, несвесни да је муче, ломе јој кичму и свде на лутку, али је то на крају ипак постала њена друга природа, саставни ако не и неопходни део живота; чак и сада, док је сама, она наступа и глуми, изводећи своју улогу пред имагинарним гледалиштем (у које се могу сврстати и читаоци романа).

Сваки јунакињин боравак на тераси представља једну од неуралгичних тачки њеног приповедања; то су светли тренуци без дешавања, моменти предаха, у којима њена перспектива постаје панорамска, а представа света уређена и прегледна: *Тако шреба да изћледа живоћ [...] уредни људи, умивени, мушкарци свеже избријани [...], сви скромни, слично одевени [...]. Знају шачно свој расћоред. Своју улоју. Сведене мисли, сведен живоћ, али чист, извесћан и сићуран*. Семантички су им супротстављени јунакињини погледи ка затвореним прозорима (у Доциној соби, на пример, Мириној вештичијој *лабораторији* или у фиктивној сцени Дејанове прељубе), који наговештавају драматична подземна струјања у њеној души; прозор је отворен само једном, у соби њене нераздвојне другарице Ирене, и јунакиња ће тада, као скривени гледалац, присуствовати сцени породичног насиља која ће њој, невиној, изгледати као игра заљубљених супружника, Ирениних родитеља, Живана и Радмиле.

Описујући свој први сусрет са смрћу, што касније постаје њена морбидна опсесија, приповедача каже: *Добро би дошао неко сћарији да нам нешћо каже у шом часу, било шћа, ... али нема никоја на улици од ограслих*. Остали догађаји из детињства које је изабрала да опише, нарочито бушење ушију и санкање, аналогни су обредима иницијације, искушавања и потврђивања полне зрелости и симболично упућују на конкретне догађаје прераног и у сваком случају неадекватног упознавања с путеношћу.

Везивање идеје сексуалности за старије мушкарце, потпуно испољено у еротском доживљају уснулог ујака, као и жеља да се допадне оцу или инфантилна љубомора усмерена против мајке, уобичајени су елементи комплекса Електре и Ирини су такође остали нерасветљени; из примедбе да се родитељи пред њом нису љубили чита се не само породична атмосфера у којој је сексуалност табуисана, већ и тескоба с којом незрела девојчица спознаје живот иза затворених врата који се, повезан са сликом њеног првог сусрета са смрћу, чује (*јалами!*), а не види. Подстицана да се у школи истиче и да буде амбициозна, али остајући ускраћена за савете о љубави и смрти, девојчица израста у особу с *појрешним богом у шќању бића*, фрустрирану предосећањем *да је негде осћала ѓразнина, да нешћо није објашњено, нешћо ућраво сушћинско*. Савест која јој не да мира када се родитељи њоме хвале и поносе, знак је почетка удвајања јунакињине личности: доживљавајући себе као кривца, преступника или преваранта, она развија уверење да обмањује јавност, а да је Ирина њен лажни, фалсификовани идентитет.

Све време варирајући пиранделовску тему света као позорнице, приповедачица открива како је текао процес њеног отуђивања од саме себе: на једној страни је Ирина, родитељским амбицијама и васпитањем обликована маска крхке принцезе за коју је живот до детаља осмишљена (предвидива) представа, пасивно-агресивна улога увежбана за извођење пред публиком чијим је укусима и назорима до краја прилагођена; на другој страни је њен скривени идентитет, права садржина те укрупњене форме, сва од осећања и нагона, хаотична и изранављена, напрасита и просечна, безоблична; њено би име могло да буде Ирена.

Нараторка на разне начине сугерише да би Ирина и Ирена могле да буду два лица, јавно и приватно, исте, њене личности; због велике пажње коју посвећује Иренином оцу Живану, док њени родитељи, безимени и дводимензионални, фигурирају само као сенке у сну, алузије на фантастичне размере блискости другарица, од истоветних реакција до чињенице да Иренина ћерка има лице Иренине *ваздушне* Марије, јасно је, не могу да буду до краја објашњене временом које су као девојчице провеле заједно; Ирину ће мајка, у тренутку у којем је изгубила стрпљење, назвати Иреном, а Живан ће их обе ословљавати са *синко*.

Драматични описи Иренине блискости са Дејаном и њиховог прељубничког сношаја, овој семантичкој могућности такође иду у прилог. Интерпретирани као нараторкина слутња или параноична фикција, они само одвлаче пажњу наговештајима постојања љубавног троугла. Права *новосћ* коју доносе јесте Иринин снажан еротски доживљај Иренине путености: *Усћа, њена велика меснаћа усћа, Живанова, оћварају се и она ћлази језик који се цакли на сунцу*. Хомосексуални набој сцене био би фројдовски довољна потврда нарцисоидности њене нарави, огледања и уживања у себи самој, као и доказ да је у Ирени заправо садржано унутрашње начело Иренине личности; посредна Живанова појава у таквој сцени најречитије открива табуисане психосексуалне трендове који се ваљају дуж границе јунакињине свести и подсвести.

Иако нараторка настоји да представи борбу између својих интимних осећања и друштвене улоге, између ида и алтер-ега, уосталом, као сукоб између мрака и светлости, хаоса и космоса, права ситуација се не да сместити у оквире тог малограђанског

дуалистичког обрасца. Притиснута моралним формализмом који јој је усадила мајка, јунакиња идеју о *ујознавању живоџа иза ѓрашњаве черје* и прекорачења дозвољених граница погрешно повезује с идејом слободе; зато је избор између Ирине и Ирене за њу прерастао у избор између ропства и неспутаности, али само као реторско, лажно питање: од најранијег детињства, јунакиња је научена да се боји слободе (искрености, спонтаности) као принципа који је у сукобу с друштвено пожељним понашањем, што је за њу једини *еџички* оријентир.

Отуда потичу и разлози њеног раскида с Дејаном: када јој се љубавник довољно приближио да је могао да открије Ирину у њој, запретивши да ће је, успавану и потиснуту, пробудити и вратити у живот, Ирина је морала да се затвори, да постане одбојна и да га напусти; за њу би било недопустиво и скандалозно да се осећа и живи као Ирена. Међутим, ситуација је заоштренија и од тога: описујући гађење које је осећала према њему док су заједно свирали, Ирина каже да јој је *личио на великој дечака* којег она учи вођењу љубави и да се, док је он уживао, она осећала *ѓрљавом*. Ова алузија на њено богатије сексуално искуство касније се укршта с правим разлогом њене жеље да Дејан настрада: *Ирина, нишџа ниси свирала ових дана, знао је да каже Дејан, као да је мој џаџа. Мрзела сам џон којим ми се обраџио...У свом љубавнику, дакле, Ирина препознаје и мрзи (тон) сопственог оца.*

Сцена драматичног пробијања Ирене из Иринеиног сабраног лика дешава се у расплету романа, пред огледалом, док се јунакиња шминка: *На џренуџак, умесџо свој лица уілегах њено. Шџрецних се и склоних џоілед ка џрозору. Најола сџушџена ролеџна џодрхџава џоо ударима веџра. Као да је заробљена и џокушава да изађе огаџле*. Није без значаја ни што се споменути догађај дешава на дан (Иринеи) породичне славе, који ритуално подсећа на духовно јединство предака и потомака; од *ваздушних људи*, јунакињу те вечери походи једино Живан: *Неуједначеним корацима, мало џосрџући, хода блаџњави џар џумених црних ојанака... Мој џрозор сџење. Закључујем да је Живан нејде у близини*. Сабирајући у овој сцени симболе и алузије који су, расути по тексту, стварали мрежу семантички значајних подударности, приповедачица ствара утисак да је све што јој је претходило било само припрема за њу и да се управо на том месту њена прича разрешава: *Нејде даље, иза џреџраге начињене од свеја шџо је досџујно обичном виду, е, џу се шуња џај Живан*.

Најчуднији исказ у том, 97. поглављу, на први поглед је само дескриптиван: *Снеј, веџар, сумрак, временски услови су џоџџуно исџи, и доба дана*. Из тога она закључује: *Сиџурно је у близини*, мислећи на Живана. Важно је уочити да тај исказ садржи посредно поређење са временским приликама које су пратиле неки други, конкретан догађај који се збио у прошлости, о којем се иначе не говори, а у којем је девојчица набасала на пијаног Живана; у роману се још само једном описује зимско вече, оно у којем је, потиштена због везаног петла у учионици с клавиром, Ирина одлучила да не сврати у посластичарницу: *Присећам се како с ранцем џуним ноџа, [...] џролазим џлавном улицом џоред рега ниских зџрага, џродавница и [...] џокоје кафане [...] Тада, још је све било моџуће, живоџ је мојао кренуџи у безброј џраваца*. Ту се јунакиња највише приближила ономе што не може ни да изговори, али ни да прећути, саблазни која јој је одредила живот.

У биографијама мушких ликова у овом роману има много сличности, а у њиховом пресеку се налази прича о паланачком наставнику подвојене личности, склоном насиљу, одевеном у џемпере које му је исплела мајка, а коју он, међутим, никада није посећивао; наговештено је да се није слагао са супругом, као и да га је она, због нечега, прогнала у село где је живот окончао пијан и сам. Стожер тог лика свакако представља Живанов портрет који, иако је грађен кроз Иринино пренаглашено позивање на *причуљке* и *причине*, открива њен снажан емотиван однос према његовој физичкој појави (која се у скоку примиче ћерки, *лушци Шашиној*) и према околностима његовог скончања: *Једној дана сељаци су ја нашли мршвој у њејовој кући, у селу. Пијаној и мршвој [...] Не знам зашто ме онда пројашао, након своје смрти. У тој једној запетој, којом ће чињеницу да ју је прогањао, са задршком и оклевајући, везати за период након његове смрти, наговештена је озбиљност драме која се води у јунакињиној души. Она је Живана за себе везала и визуелним симболима маховине (коју ужива да скида с дрвета због чега је другарица назива штеточином, а која њу подсећа на боју Живанових чарапа) и петла (с којим се обоје поистовећују, Ирина да би описала своју беспомоћност, а Живан мужевност и потенцију, али у ужасном контексту: привремено се, након развода, пресељавајући на горњи спрат где се, раније је речено, налазила и Иринина соба, Живан цинично каже да би сваки петао учинио исто). С обзиром да онога којег назива својим татом у причи готово да и не спомиње, могуће је и да га је, умивеног и савршено неутралног, потпуно измислила, у супротности са стварношћу у којој јој је отац био управо *шај Живан*.*

Ако у овом роману заиста постоји љубавни троугао, онда ће то бити онај у чијој је основи све што у јунакињином животу везано за Живана: телесни воњ, безумље и насиље, сексуалност у свом деструктивном, болесном облику. Поредити властити живот са судбином везаног петла одређеног за клање, Ирина ће рећи: *Како ли је био испрау-миран шај њејашао? Најпре одвођење на њаца, трубе, али њознаше руке сељака, дошадашњеј љазде, сџискају ја око шела љурајући ја ка љару белих шака, није важно што су нове шаке нежне и њеоване, несрећном њејлу сиурно су деловале језиво; у томе је одговор и на питање зашто је њој самој сексуалност и уз Дејана остала страшна или забрањена.*

Међутим, Ирина за све највише криви мајку; о природи њене одговорности, јунакиња расправља индиректно, кроз разликовање кривице наручилаца и непосредних извршилаца како абортуса, тако и стаљинистичких злочина. Управо зато што је *имала власи из сенке* и била разборита и сабрана, а изабала је да све заташка, без загледања и испитивања (*Тише, чуће ње комшилук или Е, Ирена, немој да фанџазираш*), мајка ће у Ирининим очима постати саучесник злочина, гори од његовог конкретног починиоца. Експлицитно признајући само да је мајка нервира, а користећи Иренину *разузда-носџи* да је окриви за сопствену неуротичност (*Рекла је да сам одврајна и да ће мајка од мене најравнише неуротика болесном њеданџеријом*), Ирина на имплицитан начин, у ужасној причи о комшији који мртвој мајци пали табане *јоворећи да је била вешџица и да је за све њихове несреће она крива*, открива страховиту дубину породичног конфликта, као и сопствене повређености.

Иринин лик је изграђен по аналогiji с типом принцезе из бајке: (националним) пореклом, социјалним статусом (наставничког детета), физичким изгледом (светлом

косом и осетљивом пути) и интелектуалним стремљењима, она је представљена као натпросечна и узвишена представница (провинцијског) племства, што је потенцирано и византијским обликом њеног имена. Мотивом капи црвене крви која одудара од белине снега, она се повезала са Снежаном, што би посредно значило да је улогу своје мајке поистоветила с улогом зле маћехе која, уместо да заштити пасторку (садржаје личности уобличене у Ирени), ову шаље у сан сличан смрти (на шта се своди Иренин начин живота).

Повлачење *ваздушних људи* се не поклапа само с одласком утварног детета Марије, већ и с јунакињиним коначним избором између два пола своје неуравнотежене личности и коначним разлазом од Ирени; изабрала је да постане инкарнација своје омражене мајке, јер је то био *чврсти* део њене природе, једини способан да (формално) преживи трауму.

У већ споменутој епизоди посвећеној балсамовању лешева, јунакиња формулише идеју о истинском општењу с прецима: *Уколико је њојник био склон бесу... Ожалошћени, сада, његајући у Облик, усјева да њрогре у сушину бића њокојеної... И њајано, креће да из Облика чија њраве, а за живоја зацрпјане особине. Ејо мојћности да се сада чак и заволи омражен њредак.* Јунакињино *оздрављење*, дакле, долази с потребом да опрости својим родитељима, као што је, кроз Марију, пронашла начин да себи опрости грех који је, као родитељ, сама починила. У таквом међусобном огледању и укрштању наративних токова нашло се психолошко разрешење читавог романа.

Коришћење бајковног архетипа обрачуна у породици посредан је начин говорења о слабењу патријархалне традиције, не дакле обавезно фројдовски знак конкретне родоскврне, већ јунговски симбол духовне и моралне оронулости једног, социјализмом инспирисаног и подупртог начина живота. Обе могућности тумачења овог романа, иако се међусобно искључују су, баш као Ирина и Ирена, или бугарска и српска варијанта истих историјских догађаја, напоредне и, свака на свој начин, истините, у зависности од тога из које се перспективе посматрају, да ли с терасе или кроз прозор.