



## RUPA U STVARNOSTI, RUPA U JEZIKU

(Samanta Šveblin: *Ptice u ustima i druge priče*, izabrao i preveo sa španskog Branko Anđić, Agora, Zrenjanin, 2015)

„Ja nisam bio sklon nasilju, želim to da razjasnim“ – bio bi najkraći opis zbirke *Ptice u ustima* argentinske spisateljice Samante Šveblin. Ipak, ako brojni pripovedači u pričama i nisu skloni nasilju, jezik je latentno nasilan u svakoj od priča i spisateljica se neprestano poigrava čitaočevim saučesništvom u neumoljivoj represiji koju sprovodi svet dela, konstruisan na granici između nadrealnog i apsurdnog, nad likovima i onom stvarnošću koja je nekima od njih zajednička sa čitaocem.

Zaplet gotovo svake od sedamnaest priča u zbirci počiva na sukobu između lika koji simbolički predstavlja zakone realnog sveta i sveta dela koji je uređen prema drugačijim logičkim principima u odnosu na mitologiju („Čovek sirena“ u kojoj je sirena muškarac), fiziologiju („Konzerve“, u kojoj je trudnoća opisana reverzibilno), tradicionalno pripovedanje („U stepi“, gde se mistifikuje glavni motiv neimenovanjem pojma o kojem se govori) itd. Priča „Glave o asfalt“ mogla bi se, uz „Benavidesov teški kofer“, posmatrati i kao auto-poetički manifest spisateljice – naime, neobično ogoljenim jezikom, koji ukazuje na to da je pripovedač lišen empatije prema bilo kom drugom liku u priči i da njegov mersoovski solipsizam svet može da pojmi samo ukoliko svesno stekne kategorije u kojima će ga promišljati, prikazana su načela umetnosti (u priči je to slikarstvo) koja je jedina sposobna da sublimira nasilje tako što će ga ovaplotiti kroz svoj medijum. Stoga, pripovedač slika razmrskane glave da bi u sebi ugušio nagon za stvarnim razbijanjem glave ljudi u svojoj okolini, ali u samom pripovedačkom maniru ne postoji nastojanje da se romantizuje i osvesti psihoanalitički značaj sublimacije. Odabirom pripovedača koji je u ovolikoj meri indifereantan prema značaju svoje umetnosti i koji naposletku zaključuje da „kad se sve sabere i oduzme, nisu dobra vremena za osobito senzibilne ljude“, autorka postavlja pitanje o tome ko je onaj koji kupuje za *milione* slike nasilja i krvi, ko je onaj ko ih stvara i kakav prećutni dogovor omogućava tu razmenu.

„Benavidesov teški kofer“ daje jedan od mogućih odgovora, blizak Kortasarovoj priči „Menade“ u kojoj publika mahnjata nakon nastupa orkestra u izrazito nasilnoj ekstazi – Benavides, koji je ubio svoju ženu, spakovao je u kofer i odneo svom psihijatru, izbezumljen i u nadi da će ga neko probuditi iz pomerene stvarnosti u kojoj veruje da se našao, nailazi na oduševljenu *publiku pacijenata* koja njegovo delo slavi kao izraz totalne umetnosti koja je premostila jaz sa životom. Simbolički, svaki čovek postaje pacijent po Benavidesovom modelu i njegov sud o tome je li ovaj svet realan ili nije zavisi od procene psihijatra. Tako se i likovi Samante Šveblin ponašaju po modelu pacijenata koji ne mogu da odluče koja je priroda sveta u kojem se nalaze, a naposletku i čitalac zatiče sebe kako ne uspeva da dokuči

logiku same priče jer u njoj uvek ostaje *rupa* koja nije eksplicitna, već se otkriva između redova, kao pretnja koju ostvaruje sam jezik ne iskazujući sve što bi čitalac želeo da zna. *Rupa* u poetici spisateljice ima centralno mesto kao model podriivanja, zataškavanja i skrivanja, te mnoge priče upravo nju problematizuju. Takve su pre svega „Crne rupe“, koje opisuju ženu koja svom lekaru svakodnevno u pidžami priča kako se obrela u ordinaciji prošavši kroz crnu rupu koja je premešta na različite lokacije u gradu, uključujući i postelju brata. U ovoj priči, svaki lik želi da je *negde drugde*, i traga za rupom u svojoj stvarnosti kroz koju bi mogao da ostvari to nepoznato *Drugo*, sve dok i sam dr Otone ne propadne u crnu rupu koja ga premešta u ženinu postelju. Svedok ovih čudnih premeštanja je portir, koji figurira kao automat za ponavljanje istih rečenica, ali i kao onaj koji ima *ključeve*. Pored očiglednog poigravanja sa čitaočevim poimanjem stvarnog i nadstvarnog, ova priča nudi i autopoeitičko čitanje, gde zagonetni čuvar ključeva može predstavljati sveznajućeg pripovedača koji *čuva tajnu* o prirodni fenomena koji se odigrava u praznim bolničkim hodnicima, ali u pričama koje su često postavljene kao složene zagonetke.

Na tragu autopoeitičkog je i priča „Pod zemljom“, u kojoj nepoznati čovek pripoveda o masovnom nestanku dece u jednom selu, a sve to da bi mu gosti u restoranu platili piće, po principu *koliko para, toliko priče*. Rupa se u ovoj priči premešta u središte zemlje, ili *ishodište nereda*, kako je autorka u originalu i nazvala svoju prvu zbirku priča, iz kojeg se čuju glasovi dece i krici izbeumljenih roditelja koji bezuspešno pokušavaju da ih iskopaju. Na samom kraju priče, starac otkriva svoj identitet rečenicom: „Mi smo rudari“, delimično demistifikujući poreklo ovakvog urbanog mita, ali i odredivši ulogu pripovedača kao onoga koji *duboko kopa* da bi pronašao *žile* svoje priče.

Najbliže intimnom i ličnom pristupa se u priči „Kopač“ gde nepoznati čovek kopa rupu pred očima pripovedača, da bi na samom kraju, kad pripovedač ponudi pomoć umornom kopaču, on odgovorio: „Rupa je vaša, vi ne možete da kopate.“ Zagonetni identitet kopača i pitanje o svrsi rupe u velikoj meri nalikuju na DeLilovo čudno stvorenje neodređene starosti iz romana *Bodi artist* koje simbolički predstavlja unutrašnji rasep na antagonističke porive za stvaranjem i podriivanjem. Kopač bi se, stoga, mogao dvojako tumačiti: kao alter ego koji na intimnom nivou uvek implicitno podriva svaki napredak, kopajući rupu kroz koju će ego kad-tad propasti, ali i kao sam jezik koji kopa rupu za čitaoca – on ne može da dokuči svrhu rupe, ali vidi da ona postoji i oseća je kao pretnju. Ipak, junakinja DeLilovog romana razračunava se sa svojim alter egom i tugom zbog gubitka supruga, dok su likovi u pričama Samante Šveblin uvek pasivni i njihova pobuna, ako postoji, samo je imaginarna.

Priča po kojoj je i srpsko izdanje naslovljeno, „Ptice u ustima“, u vezi je sa prijemčivošću pojedinca da prihvati apsurdnu stvarnost kad je to prihvatanje predstavljeno kao nužno. Majka i otac drugačije reaguju na spoznaju da njihova ćerka živi od proždiranja ptica i ne može da jede ništa drugo sem njih – majka joj nabavlja ptice, ali u trenutku kad je pošalje kod oca, on ne želi da prihvati *abnormalnost* svog deteta. Od fizioloških reakcija, poput povraćanja, do nemogućnosti da razume kako je devojcica sve lepša i zdravija otkad jede žive ptice, otac prolazi razne faze nepristajanja na logiku sveta (dela) u kojem deca žive od gutanja kućnih ljubimaca, ali ono što je karakteristično za poetiku ovih priča, on nikada ne postavlja pitanje o uzroku ovakve neobične sklonosti. Nasilni dečji svet se ne nameće kao problem, već je centralna potreba da se prihvati i istovremeno zataška nastrana sklonost.

Shvativši da će devojčica umreti ukoliko joj ne donese ptića, otac svesno pristaje na (ne) logiku apsurda i donosi joj pticu koja krikne, ostavivši malo perja i krvi na usnama deteta. Taj tihi krik jedini je poziv na promenu i pobunu protiv stvarnosti u kojoj deca jedu ptice, ali na njega ne stiže nikakav odgovor.

Nemogućnost i odbijanje da se reaguje na eksplicitno nasilje je opsesivna tema Samante Šveblin, a najbrutalnija priča svakako je „Ubiti psa“, gde se opisuje neuspešna inicijacija u bandu koja podrazumeva test sposobnosti da se pas ubije lopatom bez oklevanja. S obzirom na to da je oklevao, glavni junak je ostavljen na nemilost uličnih pasa koji ga opkoljavaju osetivši krv ubijenog psa. Ne samo da se problematizuju uzroci koji od svakog čoveka stvaraju potencijalnog nasilnika i ubicu, već se i prikazuje odakle dolazi kazna za počinjen prestup. To je možda glavna karakteristika poetike ovih priča – ona uvek dolazi od žrtve. Simbolična Benavidesova pobuna u priči „Benavidesov teški kofer“, koja se ostvaruje vikanjem da je on samo ubica, a ne umetnik, dok publika očekuje reči novog svetskog umetničkog genija na otvaranju izložbe, istovremeno postavlja publiku u voajeristički položaj onih koji slave nasilje, ali su sami nesposobni da načine ovakav konačni spoj destrukcije i konstrukcije. Stoga, umetnik je istovremeno i nasilnik i žrtva – nasilnik je jer oblikuje *živo telo-jezik* koje postaje mrtvo jednom kad je oblikovano (savijeno da odgovara okvirima kofera koji umetnik može da podigne i ponese), ali i žrtva *čitaoca-publike* koji želi da razume i tumači. Stoga, čitalac mora biti bodlerovski licemer koji, da ga ne bi progutala rupa u jeziku, pasivno pristaje na nasilje po uzoru na likove.

Stilom, koji nastoji da jezik svede na imenice i glagole, sa upadljivim izbegavanjem prideva, autorka i eksplicitno pokazuje čitaocu da je ona ta koja kontroliše ili *čuva ključeve jezika* („Crne rupe“) time što namerno pojačava mesta neodređenosti do apsurda, koji kulminira u priči „U stepi“. Jedan par posećuje drugi par da bi videli *ono* koje su drugi ulovili, a prvi ne uspevaju. Čitav narativ izgrađen je na iščekivanju da se napokon razotkrije je li u pitanju nekakva životinja, natprirodno stvorenje ili čak i beba (što ne bi bilo neobično u svetu u kojem majke rađaju decu kroz usta, kao u priči „Konzerve“), ali čitalac ostaje iznervan i na kraju. Posebno je zanimljivo što je ova priča poslednja u zbirci, kao kulminacija lutanja za pričom koja će ukinuti jezik – ona svakako nije ukinula jezik, ali jeste uništila njegovu moć da imenuje stvarnost, i na taj način bi se moglo pretpostaviti i da je *ono* nešto potpuno novo što jezik još uvek nije stigao da kategorizuje.

Na tragu sistematskog nasilja je i priča koja otvara zbirku, „Prema veseloj prestoničkoj civilizaciji“, koja je očito u dijalogu sa „Vozom“ Rejmonda Karvera, a mnogi kritičari porede je sa kafkijanskim procesom. Naime, Gruner je izgubio kartu na stanici, ali nema sitan novac kojim bi kupio novu i ostaje danima zarobljen u kući prodavca karata, gde saznaje da postoji još ljudi koji rade za prodavca karata i ne mogu da napuste stanicu. Suptilno se kroji apsurdna logika koja Grunera dovodi do ubeđenja da i nije moguće drugačije, i da sve što se dešava i treba da se desi. Ipak, kada na samom kraju uspeju da pobegnu i uđu u voz koji prolazi, nastupa potpuno osećanje beznađa i svest da „kad stignu na cilj, više neće biti ničega“. Problematizuje se tzv. stoholmski sindrom, ali na metafizičkom planu – ukoliko nema *vođe*, naša slobodna volja seda u voz koji ponovo ne može da kontroliše, ali ovaj gubitak kontrole je neizvesnog kraja i zato uvek opasan.

Samanta Šveblin se identično odnosi prema jeziku – u strahu od gubitka kontrole ukoliko tekst optereti značenjem, ona ga svesno i frustrirajuće po čitaoca redukuje do stepena kad se apsurd jezika sam razotkriva. Najreprezentativnija priča kad je reč o apsurd svakako je priča „Konzerve“, u kojoj se opisuje tok trudnoće žene koja se oseća sve tužnije i, paradoksalno, *manje*. Čitalac je sve vreme opominjan da ta trudnoća nije kao sve druge, da u njoj postoji nešto začudno i nestandardno i zbuđenost traje sve do poslednje rečenice: „Onda mi Manuel primakne čašu sa konzervansom i, najzad, lagano, ispljunem je.“ Ponovo se nudi autopoetičko čitanje koje trudnoću izjednačava sa procesom nastanka priče – u toku sazrevanja, ona postaje sve manja da bi zadobila idealnu moguću formu i potom bila *konzervirana*, jer možemo pretpostaviti da je beba u konzervi *mrtvorodjenče* jezika, *veličine badema i krhko*, ali ono koje će opstati jednom kad je izbačeno iz *organizma* autorke. Na tragu fiziološkog je i priča „Olingiris“, u kojoj žene čupaju dlake na telu opruženom na krevetu i uredno ih ređaju u kese, ali razlog ovakvog neobičnog, ali dobro plaćenog posla nije poznat. U sveopštoj slici otuđenja, dve žene, asistentkinja i ona kojoj čupaju dlake, dodirrom ruke zamrzavaju pripovedački jezik koji, ne mogavši da se dalje pokrene, poput kadra u filmu, predočava u krupnom planu značaj ovakvog dodira dvaju izrazito introvertnih svetova.

U vezi sa filmskom umetnošću, važno je napomenuti da je Samanta Šveblin završila kinematografsku školu u Buenos Ajresu i da dijalozi, vrlo ogoljeni, neretko podsećaju na filmske (posebno u „Očajnim ženama“, priči o borbi polova i ostavljenim suprugama). Najbliže filmu autorka će prići u priči „Moj brat Valter“, koja donekle ironizuje porodična okupljanja i sećanja na njih podsećaju na video-trake koje će generacije potomaka posle gledati, ali koje su, kao i ove priče, brižljivo režirane. Na svakoj srećnoj porodičnoj slici u pozadini je tiha pretnja Valterove depresije, koja unosi blagu jezu u narativ, jer onda kad se čini da jezik može da obuhvati svakog junaka ove priče, on zastaje pred potpuno zatvorenim svetom nepomičnog Valtera čija uloga je svedena na prosto postojanje u prostoru i vremenu. Stoga, kada na kraju ove vrlo kratke i jezgrovite priče, Valter podiže traku i pruža je pripovedačevom sinu, kadar se zamrzava i ništavilo potpuno prodire u pripovedača koji na tren oseti „da bismo svi mogli da umremo, svi, zbog nečega, i ne mogu da se okanem misli o onome što se Valteru događa, šta bi to moglo biti tako užasno“.

Nakon što je osvojila brojne književne nagrade, među kojima i prestižnu *Casa de las Americas*, književna kritika je Samantu Šveblin nastojala da što pre smesti u tradiciju pisanja kratkih priča koje su na granici fantastike, povezujući je sa Kafkom, Beketom, Kamijem, i najviše Karverom, za kojeg i sama autorka ističe da joj je najveći uzor. Ipak, ono što upadljivo razlikuje njene priče od Karverovih jesu završeci koji su uvek nagli, i uvek izazivaju šok jer su neočekivani, kao kad u priči „Irman“ dva čoveka ostave blago retardiranog vlasnika restorana sa mrtvom suprugom koja je pala na pod i ubila se, i pri tom još žele i da ga prebiju jer nije doneo sve naručeno. Karverove priče gotovo uvek predstavljaju samo fragmente svakodnevnice koja, premda začudna, dosledno poštuje logiku sveta priče i ne donosi nadrealne obrte. Vezujući je za Kamija i Beketa, kritika je svakako nastojala da ukaže na sveprisutan apsurd, posebno kad je reč o nemogućnosti komunikacije koja, premda nalikuje na dijalog, zapravo je monolog, kao u pomenutoj priči „Irman“. Upadljivo je to što je nikad ne smeštaju u argentinsku tradiciju kratkih priča jer naglašeno naginje ka realističkom tipu

pripovedanja i izmiče borhesovskim postmodernističkim modelima pripovedanja. Ipak, nemoguće je ne uočiti naglašeno oslanjanje na kratke priče Hulija Kortasara, koji u svojoj poetici insistira upravo na *pukotinama u stvarnosti* kroz koje prodiere apsurd, začudno i ono preteće čiji je medijum uvek jezik. Postoji izražena bliskost u temama, od kojih je svakako najznačajnije kod oba pisca pitanje o prirodi pisanja i stvaranja gde se status umetnika ispostavlja kao ambivalentan, između onog koji kontroliše i onog koji je kontrolisan.

Sve priče Samante Šveblin predstavljaju pervertiranu stvarnost, ali iznad svega čovekovu sposobnost da, kad je nužno, prihvati zakone bilo kog sveta da bi u njemu opstao. Čitalac je pak ostavljen na (ne)milost jezika u kojem je rupa uvek – beskonačna.