



NARATIVNE STRATEGIJE AUKSILIO LAKUTUR U AMAJLIJI

U razgovoru sa Norbertom Čarnijem 1985. godine Danilo Kiš je odredio ulogu književnosti kao korektiva Istorije: „[Š]ta znači šest miliona mrtvih(!) ako ne vidimo jednog jedinog čoveka i njegovo lice, njegovo telo, godine i njegovu ličnu povest.”¹ Odabir „svedočenja kao najboljeg dokumenta” približava Kišovu autopoetiku Bolanjevom lirskom romanu *Amajlija* (1999) koji postavlja slično pitanje: *kako se sećati kolektivnih traumatičnih događaja uz neprestanu svest da je svako pozivanje na prošlost samo (re)konstrukcija?* Kiš je u porodičnoj trilogiji (*Rani jadi, Bašta, pepeo i Peščanik*) krenuo od dečje perspektive da bi u *Peščaniku* pokušao u potpunosti da eliminiše glas pripovedača, dok Bolanjo svoj narativ o prošlosti prepušta naglašeno nepouzdanom glasu Auksilio Lakatur podsećajući čitaoca da je svaki pokušaj *autentičnog* svedočenja o prošlosti unapred osuđen na neuspeh. Stoga, za razliku od Kišovih romana, *Amajlija* nedostatke književnog diskursa upisuje u sam tekst, podsećajući čitaoca na to da je svaka istina konstrukcija.

Pripovedanje o napadu na studente meksičkog Fakulteta za filozofiju i književnost UNAM-a 1968. godine, neposredno pre masakra u Tlatelolku u kojem je 2. oktobra stradalo između 30 i 300 studenata koji su protestovali protiv diktatorskog režima Gustava Dijasa Ortasa, čitaočevom horizontu očekivanja nameće istorijski roman kao najpogodnije žanrovsko rešenje. Bolanjo se pak odlučuje za lirski roman kao hibridni žanr koji daje prednost ličnoj nad kolektivnom perspektivom, istovremeno relativizujući sve istorijske događaje posredstvom izrazite subjektivnosti. Početak *Amajlije* je u tom smislu posebno značajan jer Auksilio upozorava čitaoca da sledi priča u kojoj su *suština* i *forma* razjedinjene: „Ovo će biti priповest strave i užasa. Biće to jedan krimić, jedna detektivska i horor priča, mada neće tako izgledati. A neće tako izgledati zato što je ja pričam. Ja sam ta koja govori i zbog toga se ova priča neće činiti onakvom kakva u suštini jeste. Pa ipak, to je priča o strašnom zločinu.”² S obzirom na to da španski jezik, kao i srpski, gramatički ne zahteva prisustvo zamenice da bi se odredili lice i broj, opsesivno ponavljanje zamenice *ja* (*yo*) ukazuje na važnost perspektive iz koje se pripoveda. Sem što daje ritam rečenicama, Bolanjevo *ja* je i izazov prevodiocima u čijim jezicima glagolska vremena nisu nosioci lica – a ipak, srpski prevod u kojem bi se vrlo uspešno mogla oponašati Bolanjeva struktura rečenice, propušta da to prenese. Navešćemo jedan od brojnih primera:³ „*Y yo me iba. Yo hacía bromas y me iba. Yo trataba de quitarle hierro al asunto y me iba. Yo agachaba la cabeza y me iba. Yo les daba un beso en la mejilla y las gracias y me iba. Algunos maldicientes dicen que no me iba.*

¹ Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, Arhipelag, Beograd, 2012, str. 136.

² Roberto Bolanjo, *Amajlija*, L.O.M, Beograd, 2015, str. 9.

³ Kurziv u naredna dva citirana odlomka D. M.

Mienten. Yo me iba apenas me lo decían";⁴ dok u srpskom prevodu ovaj odlomak glasi: „I ja bih otišla. Rekla bih nešto šaljivo i otišla bih. Nisam htela da od toga pravim drame i odlazila sam. Pognula bih glavu i otišla. Poljubila bih ih u obraz i zahvalila i otišla. Znam da izvesni pričaju kako nisam odlazila. Ali lažu. Ja sam odlazila čim bi se to od mene zatražilo”.⁵ Kritičarke Moira Alvares i Selina Manconi svoja tumačenja su zasnovale upravo na repetitivnom karakteru Auksilijinog glasa bliskom diskursu psihoze kao posledice traume nakon 13 dana skrivanja u toaletu fakulteta za vreme vojničke opsade, te ovakav sintaktički propust može umnogome suziti semantičko polje prevoda. Mešanjem meksičkog i argentinskog dijalekta ostvaruje se hibridni lingvistički identitet koji je zanimljiv i sa pojedinačnog i sa kolektivnog aspekta – promenljiva struktura Auksilijinog identiteta u tekstu istovremeno je metafora za kolektivni latinoamerički identitet koji se zasniva na mešavini različitih kulturnih i teritorijalnih obeležja. U tom ključu valja tumačiti poreklo naratorke: „Ime mi je Auksilio Lakatur i Urugvajka sam, rodod iz Montevidea, mada mi se ponekad u glavi svega nakupi i pukne me nostalgija, pa izjavim da sam Čaruanka, što je manje-više isto, premda ne sasvim, a to onda buni Meksikance i ostale Latinoamerikance.”⁶ S obzirom na to da je pre dolaska u Meksiko Auksilio živela u Buenos Ajresu, u njenom govoru se javlja mešavina lokalnih dijalekata i žargona kao posledica proterivanja i stalnih selidbi velikog broja latinoameričkih intelektualaca koji su živeli u zemljama totalitarnih režima. To je, uostalom, i Bolanjovo iskustvo koje on prenosi u lik Artura Belana, mladog čileanskog pesnika koji je učestvovao u borbi protiv svrgavanja Salvadora Aljendea sa vlasti i emigrirao u Meksiko. Auksilio je u svakom smislu marginalna figura u meksičkom kulturnom životu – radi honorarno na univerzitetu kao čistačica, starija je od svih studenata i pesnika s kojima se druži i pri tom je strankinja. Njeno pripovedanje pruža verziju meksičke istorije između 1965. i 1976. iz ugla nepriviligovanih i politički nepoželjnih, ali se, čak i kad istoriju nastoje da ispišu gubitnici, postavlja pitanje granice između fiktivnog i stvarnog.

Jezičkom Auksilio Lakatur dominira kondicional (u srpskom potencijal) kao gramatički oblik *mogućnosti, verovatnoće*, ali ne i izvesnosti: „Mogla bih da kažem: ja sam majka zefira koji već vekovima duva, ali bolje da to ne kažem. Mogla bih, na primer, i da kažem: upoznala sam mladog Artura Belana kad je imao sedamnaest godina i bio stidljiv momčić koji piše drame i poeziju i ne zna da pije, ali bi na neki način i to bilo suvišno, a mene su naučili (bičem i gvozdеном šipkom su me naučili) da se suvišnosti treba kloniti i da je sasvim dovoljno držati se zapleta.”⁷ U njenom načinu pripovedanja postoji svest o tome da je svaki narativ istovremeno i zasnivanje određene verzije događaja koja često može biti udaljena od stvarnosti, te se njen narativni identitet manifestuje kao pokušaj povezivanja brojnih verzija sopstva koje se mešaju, što je najeksplicitnije opisano u oniričkim slikama tokom skrivanja u kupatilu: „Godina '68. pretvorila se u godinu '64. i u '60. i u '56. I takođe se pretvorila u '70. i u '73. i u '75. i '76. Kao da sam umrla i da posmatram godine iz neke nepoznate perspektive. Hoću da kažem: počela sam da mislim o svojoj prošlosti kao da

⁴ Roberto Bolaño, *Amuleto*, Anagrama 1999, str. 41.

⁵ *Amalija*, str. 37–38.

⁶ *Ibid.*, str. 9–10.

⁷ *Ibid.*, str. 9.

mislim o svojoj sadašnjosti i budućnosti i prošlosti (...).⁸ Za roman koji nastoji da očuva sećanje na stradanje mladih intelektualaca, Auksilio je nekarakteristično sklona mešanju podataka iz sopstvene prošlosti, neprestano napominjući da nije sigurna u svoj govor: ne zna pouzdano čak ni kad je doputovala u Meksiko, da li 1962, 1965. ili 1967. godine. Poznato je da je Bolanju za lik Auksilio poslužila urbana legenda o mentalno oboleloj ženi koja se skrivala u fakultetskom kupatilu u vreme opsade, što dodatno ide u prilog tezi o psihotičnom diskursu ispunjenom snovima i vizijama. Ipak, problematična uloga autodijegetskog naratora poput Auksilio jeste što ona nije neposredno učestvovala u onome o čemu govori – njen vid otpora policiji i vojsci je pasivan i nimalo herojski (klozetska šolja), što je između ostalog iz stereotipne uloge latinoameričkih revolucionara poput Če Gevare i drugih. Uprkos tome što je samo posmatrač, Auksilio pokazuje jasne simptome traume poput gubitka zuba: „Čudno je bilo što sam razmišljala o zubima, jer s jedne strane uopšte nisam marila za četiri najvažnija zuba u vilici svake žene, a s druge zato što će njihov gubitak načiniti najljuću ranu u dubini moga bića, i ta će rana kasnije peći, istovremeno će biti nužna i izlišna, ta će rana biti apsurdna.”⁹ Krezuba vilica je utoliko značajnija jer se u njoj obrazuje tekst ovog dela – junakinja i u fizičkom aspektu gubi utemeljenje u prošlom ja koje nastoji da rekonstruiše, te se ponavljanje reči *yo* može razumeti kao (neuspešni) pokušaj integracije *sopstva* u tekstu, ali i u stvarnosti. Stoga preostaje pitanje: čiji je to zapravo glas?

Amajlija kao omaž izgubljenoj generaciji pesnika u dosluhu je sa Prustovim postupkom rekonstruisanja prošlosti kroz sećanje: i Auksilio nastoji da pruži širu sliku javnog života šezdesetih u Meksiko Sitiju, od univerziteta do kafana u kojima su se jednako okupljali i kriminalci i pesnici kao marginal(izova)ne društvene pojave. Ipak, kod Bolanja se na mestima koja Prust ispunjava fiktivnim, ali uverljivim ličnostima i događajima, nalaze snovi i fantastične vizije, ujedinjene u poslednjoj sceni povorke *dece-duhova* koje Auksilio ne može sprečiti da odu u smrt. Scene sna i jave koje se mešaju dok je zatvorena u klozetu na četvrtom spratu UNAM-a isprekidane su proročkim lamentom nad svim što će se desiti: „Zatim sam se probudila. I pomislila: ja sam sećanje. To sam pomislila. Zatim sam ponovo zaspala. Zatim sam se probudila i satima, možda i danima, plakala za izgubljenim vremenom, za detinjstvom u Montevideu, za licima koja me i dalje uznemiruju (danas više nego ikad ranije) i o kojima radije ne bih pričala.”¹⁰ *Prećutkivanje* je vid paradoksalnog bega od uspomena u romanu u kojem glavna junakinja nastoji da sačuva tragičan događaj od zaborava u svesti generacija koje dolaze, te se njeno *prepisivanje* događaja ispostavlja kao mehanizam odbrane od traume proživljene u klozetu bez hrane (i glasa). Ono što je tumačeno kao diskurzivna strategija svedočanstva, u Bolanjovom delu se pretvara u *materinski* glas koji ne uspeva da sačuva svoju decu od Istorije – u tom smislu, ako su rat i pobuna obeleženi muškim principom, *meksička književnost je ženskog roda*. Ako je u psihoanalitičkom tumačenju za ženu uvek vezan *gubitak*, onda je logično da meksička (ali i latinoamerička) književnost koje su rođene upravo iz poraza civilizacije oličenom u diktaturama, iz velikog Gubitka, budu decentrirane u odnosu na ratni (muški) poredak i imaju *ženski glas*. Arturo Belano koji je učestvovao u državnom udaru u Čileu nije sposoban da o tome govori: „[S]vi su

⁸ *Ibid.*, str. 31.

⁹ *Ibid.*, str. 31–32.

¹⁰ *Ibid.*, str. 137.

nekako čekali da otvori usta i počne da prepričava najnovije vesti iz Horora, ali on je samo ćutao, kao da je ono što su svi čekali mutiralo u reči nekog nerazumljivog jezika, ili kao da ga nije bilo briga.”¹¹ Stoga ona koju smo nazivali autodijegetskim pripovedačem (onim koji je bio deo događaja o kojima priča) samo je to prividno. Njeno ime je Auksilio, što u prevodu sa španskog znači *pomoć* – ona je traumatizovani *medij* za prenošenje kolektivnog stradanja i činjenica da nije neposredno bila deo onih koji su stradali trebalo je da je distancira od događaja, omogućivši joj *govor*.

Ipak, čak ni tridesetogodišnji razmak između Tlatelolka i vremena nastanka *Amajlije Bolanju* nije bio dovoljan da pruži *konačnu verziju* događaja. To objašnjava odabir lirskog romana sa ženskim pseudoautodijegetskim naratorom u kojem je, naposljetku, izvesno jedino stradanje. Nijedan model političkog, društvenog i književnog delovanja nije *pravi* kad se odmeri prema intenzitetu i posledicama koje je uništavanje cele jedne generacije mladih umetnika ostavilo na istoriju Meksika i latinoameričkih država. O tome koliko je snažno traumatično jezgro (masakr), svedoči Auksilijino izbegavanje da direktno pomene ubijanje studenata – ona neposredno govori samo o napadu na univerzitet. Kroz san o povorci simbolički prenesenoj na priču o ptici koja odleće sa grane i prestaje da peva, Auksilio (nazovimo je meksičkom poezijom) svojim krezubim ustima govori o *nesvesnom* koje progovara kroz sve one latinoameričke književnike koji su preživeli – Bolanju je jedan od njih.

¹¹ *Ibid.*, str. 64.