



Тијана Тројин

„НАЈВИШЕ ВОЛИМ ПРИЧЕ С ЉУДИМА КОЈИ ЈЕДУ ИЛИ КОЈЕ КУВАЈУ“

(Аглаја Ветерањи: *Зашто се дешава кува у њаленији*; превела с немачког Бојана Денић, Партизанска књига, Кикинда, 2020)

„Бог је кувар, живи у земљи и једе мртве. Својим великим зубима може да прегризе сандуке“, саопштава нам у једном тренутку приповедачица, увезујући у тој слици неколико лајтмотива прозе Аглаје Ветерањи. Али први и недвосмислени сигнал о томе шта нас чека добијамо већ у наслову. Почев од те евокативне фразе о детету које се кува у качамаку, овај кратки лирски роман позива читаоце да на њега реагују као на класичну трагедију: страхом и сажалењем. Богатство могућих смерова читања и различитих традиција у које се ова невелика књига може сврстати одражава богатство хибридних идентитета саме ауторке – одрасла на размеђи између румунске и швајцарске културе, између румунског, шпанског и немачког језика, она је била подељена и између глуме и писања и стварала под именом које је сама одабрала: Аглаја.

Прича о девојчици из породице циркуских артиста могла би се читати као типичан пример *misery lit*-а, што би се дало адекватно превести као књижевност патње или књижевност трауме – популарних (псеудо)аутобиографских наратива у којима се испишује повест нечије патње и трауме, често претрпљене у детињству и раној младости. Таква проза се углавном не издваја уметничким и језичким квалитетима; њена функција је првенствено емоционална, а не естетска. Међутим, роман Аглаје Ветерањи не уклапа се у тај шаблон. Издваја га, најпре, наглашена рашчлањеност структуре: изграђен је као низ изузетно кратких вињета које се постепено и готово невољно састављају у приказ мучног и тешког живота циркуских артиста. У таквој форми, трауматски моменти карактеристични за *misery lit* нижу се једни за другима: искуство емиграције и вечитог страха од румунске Секуритатее, на граници с паранојом; страх за родитеље (особито мајку) који без икаквих шавова прелази у страх од родитеља, њиховог наизменичног насиља и занемаривања; напуштеност и усамљеност коју јунакиња доживљава у интернату, одвојена од породице; и, коначно, период sazревања обележен траумом сексуалне иницијације која се своди на злоупотребу и искоришћавање, и неуспелим покушајем да се нађе стално место у *нормалном* друштву.

Ауторка ипак у овај аутофикционални текст уноси висок степен очуђења и ступа у осетљиву игру приповедања у којој „истинити“ догађаји, набијени емотивним и симболичким значењима, носе једнаку тежину као „фикционални“. Призори који се указују пред нама посредовани су кроз дечју свест нараторке и пренети болно једноставним, непосредним језиком у којем се претапају доживљено, испричано и измаштано

(овде треба похвалити жив и прецизан превод Бојане Денић). Тако слика мајке која виси под шатром, окачена за косу, делује као гротескно стилизовани симбол циркуског живота све док не сазнамо да је Јозефина Танаса, мајка Аглаје Ветерањи, заиста наступала на тај начин. Иста игра сакривања и откривања аутобиографског одражава се и у причи о добијању имена, изнетој у *Паленџи*: „А тетка ми је за средње име дала име филмске звезде како бих и ја постала славна. Не зовем се, међутим, као Софија Лорен.“ Неименована нараторка ту стаје: кад би наставила, сазнали бисмо да је њено средње име *Ђина*, према Ђини Лолобриђиди, и била би прекорачена граница идентификације ауторке и приповедачице, граница пред којом се сваки пут изнова застаје. Остајање „с оне стране“ је механизам одбране који у тексту понављају преношења идентитета на јунаке прича које јунакиња и њена сестра приповедају једна другој, а доцније на лутку Андуцу. Он омогућује и објашњава и хладан, дистанциран тон којим протагонисткиња у последњем делу књиге описује сексуално злостављање и искоришћавање коме је изложена.

Иако је, као што је већ споменуто, приповедање хронолошко, оно оставља утисак крајње фрагментарности и расутости. Тај ефекат постиже се у великој мери специфичном графичком организацијом текста: поједине реченице су наглашене верзалом и каткад издвојене из контекста, на засебним страницама. Њихова детиња непосредност и зачудност повремено подсећају на потресне дечје исказе које су Будимир Нешић и Весна Огњеновић скупили у *Поздрави некој*. „Кокошке током клања креште међународно, разумемо их свуда.“ Издвојене реченице функционишу као делови окоснице која пружа јединство роману, око њих се групишу дужи приповедни фрагменти. Друга, не тако видљива тактика структурисања текста јесте понављање и варирање одређених мотива. Најзначајнији је свакако насловни мотив *Ђаленџе* и детета које се у њој кува: та прича се понавља и мења више пута, одражавајући тренутно психичко стање јунакиње и њене актуелне бриге, док разлози због којих је дете доспело у кашу варирају од класичне упозоравајуће, односно застрашујуће приче о детету кажњеном због непажње, до одраза дисоцијативног стања у који је запала изолована и несрећна девојчица.

Мотив хране варира се и рекомбинује на најразличитије начине, од набрајања омиљених јела па до карактеризације ликова путем њиховог односа према храни и једењу, или необичних асоцијација – тако очев језик „звучи као сланина с паприком и павлаком“. Овде само још треба поменути важну симболичку улогу коју у роману игра *кољиво*, жито спремљено за мртве, у румунској верзији обликовано као колач од гриза украшен *смарџис* бомбонама. Девојчица га помиње као своје омиљено јело и нераскидиво га повезује с ликовима мајке и тетке. На мотиве народне религије надовезује се и једна особена, индивидуална концепција Бога. Бог, кога девојчица-приповедачица често замишља, није удаљен већ близак и није апстрактно биће већ изузетно конкретан, просторно омеђен („нешто мањи од неба“), може имати мирис, може огладнети и, у инверзији библијског стиха, створен је по слици и прилици људи. Оваква визија Бога као истовремено блиског и ужасног поклапа се с дететовим доживљајем родитеља: они су једини носиоци присности у туђем свету који се непрекидно мења, али истовремено су застрашујуће насилни и често одсутни.

Да није језика и богатих, надреалистички свежих и снажних слика, да се Аглаја Ветерањи зауставила на аутобиографској реконструкцији дечјег доживљаја света, крајњи резултат не би био овако уметнички упечатљив. Пресудно обележје њеног стваралаштва ипак је значењски бременит, згуснути језик, често на граници с песничким изразом. Приповедање које неретко прелази у набрајање и прављење спискова, фразе које се понављају упорно као рефрени, разрада метафора док не поприме сасвим ново значење, уз истовремено разбијање на све мање смисаоне целине – све то чини читање овог романа јединственим искуством. („Људи трагају за срећом као наша крв за срцем. Кад крв не стигне до срца, човек се сасуши, каже отац. Иностранство је срце. Ми смо крв.“)

Срђан Срдић у свом поговору помиње Аготу Криштоф и Јержија Косинског као писце најсродније Аглаји Ветерањи. Њима можемо придодати и једног неочекиваног духовног сродника у српској књижевности: мислим на збирку песама *Гарави сокак* Мирослава Антића. Антићево виђење демона Чохано, али и интензивне и зачудне слике везане за дечји доживљај смрти и рану, често трауматичну сексуалну иницијацију, лако би се уклопили међу прозне одломке Аглаје Ветерањи; рецимо, песма „Близанци“ („Ја сад не знам да л сам ово ја, / Или сам мој брат. / Можда ја то њему дођем на кревет / И дрхтим од зиме“) показује сличне дисоцијативне механизме одбране као *Зашићо се деће кува у ѿаленѿи*. Оно што је свакако заједничко свим набројаним ауторима јесте истинска емпатија са својим дечјим приповедачима и способност да се свет сагледа из дечје визуре као тајанствен, застрашујућ, суров и понекад диван. Стога Аглаја Ветерањи свој роман не завршава тренутком у коме њена јунакиња доживљава коначни пораз, већ (ма колико привидном) сликом радосног заједништва и последњег заједничког оброка с родитељима током којег, у последњем горком прекрету, њих троје једу управо паленту.