



PUKOVNIKU IMA KO DA PIŠE

(Vladimir Tabašević: *Pa kao*, Laguna, Beograd, 2016)

Vladimir Tabašević je u jednom intervjuu, na pitanje kako je pesnička faza u njegovom stvaralaštvu dovela do dva uslovno rečeno romana, *Tiho teče Misisipi* (2015) i *Pa kao* (2016), odgovorio: *Mislim da je pesnik u meni umro i da ta njegova smrt škripi u svakoj mojoj rečenici*. Nakon četiri pesničke zbirke, Tabašević je u relativno kratkom periodu od godinu dana uspeo da od samizdata debitantskog romana dospe do reklame za *Pa kao* na svim nacionalnim televizijama, što nije uobičajen način da se na neko delo skrene pažnja i nameće logično pitanje: po čemu *Pa kao*, najbliži lirskom romanu koji svakako nije žanr komercijalne literature, zavređuje pažnju šireg kruga čitalaca, i još bitnije – ko je idealni čitalac romana promovisanog na ovakav način?

Radnja romana svedena je na posete mladog pisca Emila pukovniku koji želi da svoj život pretoči u roman, ali Emilov glavni motiv za odlaske ubrzo postaje ljubav prema mladoj negovateljici Ani – ovaj jednostavan narativ ispunjen je hronološkim pomeranjima i reminiscencijama iz prošlosti junaka, ali Tabaševićeva sklonost ka eksperimentu nije u vezi sa inovativnosti sadržaja već forme. *Pa kao* već naslovom ukazuje na tendenciju stvaranja *privatnog jezika*, prisutnu tokom čitavog romana – upravo one verzije privatnog koju je Vitgenštajn problematizovao kao odnos pojedinačnog doživljaja i društveno normirane forme njegovog opisivanja. Glavni junak Emil, koji je pripovedač u najvećem delu romana, ima naglašenu sklonost ka stvaranju ličnih jezičkih kodova na temelju već postojećih – svoje strahove naziva *paranojevima*, Frojda naziva *svastičarem* (u smislu *čoveka koji spava sa svojom svastikom*) itd., a sve to, premda naizgled u službi razaranja, preispitivanja i poigravanja sa jezikom, vodi ka ekstremnom obliku solipsizma koji je i organizacioni princip fabule ovog romana. Opsesivni pokušaj da se jezik *posvoji* postaje uzrok nerazumevanja sa jezički neprestano restrukturiranom Anom, koja je na početku veze *žena zvana ljubav prema bolu, kopito od žene* (42), a na kraju postaje Ana koju je *pa kao ubio* (152). Lajtmotivsko variranje između *pakla* i *pa kao* funkcioniše kao naizmenično približavanje i udaljavanje označenog i označitelja, te i naslov upućuje na višestruko semantičko poigravanje koje izmešta čitaoca iz sigurnosti jedinstvene perspektive, čak i u okviru jednog pripovednog glasa. Ovim postupkom mapiranja stvarnosti privatnim jezičkim kodom Tabašević je još u prethodnom romanu *Tiho teče Misisipi* nagovestio obrise svog pripovedačkog projekta – *Pa kao* je izrastao u konglomerat sličnog sižea, ali sada sa razvijenijim i smelijim jezičkim zamkama.

Početak romana je, u strukturnom smislu, identičan početku Andrićeve *Gospođice* – tamo gde Andrić nastoji da razlikuje novinski i književni diskurs opaskom da potonji jedini ima pravo na *autentičnost* i moć da stvori *pravu sliku jedne sudbine*, ma kakva ona bila, Tabašević postavlja pitanje: gde počinje jedna književna sudbina, a gde se završava? Naizgled

jednostavno, ovo je pitanje na koje čitav roman nastoji da odgovori, dok i na mikro- (rečenica) i na makro-planu svaki pokušaj *zatvaranja, dovršavanja narativa* završava neobuzdanim prodorom slobodnih asocijacija koje bi se mogle nizati unedogled. Stiče se utisak da Tabašević nastoji da jednu metaforu iscrpi do kraja, da je iscedi od svih mogućih značenja, svestan uzaludnosti takvog pokušaja: *Tako se otvaraju jaja, redom pucaju. Tako im pucka ljuskica. Onda se misao u kojoj pucaju poremeti iznutra, krene da se giba i ništa ne bude isto, i ne postoji tok, postoje samo skokovi, i jedan paranoj protrči, živ i ugazi sve, uzme maha, razmaše se krilima i istera rečenicu vani, tu malu kokošku koja bi htela da poleti i koja nakratko uspeva u toj želji, a onda padne, ostajući, ipak, samo bedna kokoš, nikako ne noj* (29). Rečenica koja se survava i ne uspeva da leti jer je *bedna kokoš*, metaforična je zamena za propast svake Emilove želje za jezičkim doseganjem Drugog, u ovom slučaju pukovnika nazvanog Frojd i Ane. Stoga, kada pristaje da napiše knjigu o penzionisanom pukovniku, tj. da je napiše u njegovo ime, Emil je primoran da paralelno stvara i tekst i podtekst: tekst je zbirka pesama *Pakao*, sentimentalna i banalna, podtekst je tok njegove borbe i alternativna verzija *Pakla* koju piše za Anu. Tabašević nas odabirom imena (Ana, Frojd, Emil) namerno gura i korak dalje u psihoanalizu i Emilova borba postaje sukob između *ja* za druge i *ja* za sebe.

Emil pukovniku daje nadimak *Frojd* jer je *svastičar* – bio je u braku sa jednom, a u vezi sa drugom sestrom, i time Tabašević detaljem iz Frojdovog privatnog života, senzacionalističkim tračem o njegovoj vezi sa sestrom Marte Frojd, pokreće niz paralela između pukovnika i Frojda. Pukovnik svake subote Emilu priča svoj život u procesu ekvivalentnom Frojdovoj teoriji slobodnih asocijacija, u romanu nazvanoj *svećanje: Kada bi nama, običnim smrtnicima, neko dao da se zamislimo nad tom rečju, mi bismo, najverovatnije, prvo pomislili da je to nekakav asocijativni spoj, nešto između sećanja i svetlosti sveće, nešto o tome kako sećanje bljesne poput sveće i onda osvetli unutrašnje prostore u kojima stoji nešto što je mrak zaborava pojeo* (13). U Frojdovoj psihoterapeutskoj praksi, izdvaja se njegovo svedočanstvo o Brojerovom lečenju čuvene Ane O. (Berte Papenhajm), te se čini da nije slučajno što je u romanu u kojem Emil piše pukovnikovu priču junakinja koja posreduje između njih dvojice nazvana upravo Ana. Najpreciznije određenje Tabaševićevog preispitivanja Frojda (pukovnika i psihoanalitičara) daje sam Emil: *Ipak ću pisati o Frojdu, umesto za Frojda* (31) – višesmislenost ovog iskaza posebno je funkcionalna u narativu u kojem glavni lik neprestano ima napade *paranojeva*. Emil je prenaplašeno nepouzdan pripovedač, i autor nam nikad ne dopušta da to ispustimo iz vida, te i kada govori o pukovniku, Ani, njenim i svojim roditeljima, paradoks između opisanog događaja i njegove interpretacije stvara jaz nalik onom u Sabatovom *Tunelu*: da li ga je Ana prevarila ili odbacila jednako je problematično kao Marijina prevara Kastela. Upadljiva je sličnost raspleta ovih dvaju romana: obojica ubijaju partnerku, Kastel nožem, a Emil je, premda je to mistifikovano, Anu gurnuo u Dunav, *poslao je u očevinu* (152), odnosno na mesto očevog samoubistva.

U vezi sa tim su i delovi romana koji se bave odnosom pukovnikove supruge i ćerke, kao i Ane i Emila sa svojim roditeljima. Da bi kompenzovala sve što je osećala da joj nedostaje i osvetila se pukovniku, njegova često prebijena supruga nastoji da od ćerke koja je *težak oblik postojanja* (63) stvori Markana, mušku verziju žene koja će uspeti, biti lekar, vojnik i najbolji sin. Teror nad ćerkom koja treba da postane bolja verzija majke, sem što je neiscrpna psihoanalitička tema, umnogome podseća na odnos Erike Kohut i majke opsed-

nute kontrolom u *Pijanistkinji* Elfride Jelinek, ali je kod Tabaševića pre u funkciji stereotipnog banalizovanja odnosa majka–ćerka u porodičnoj strukturi u kojoj otac ne ispunjava tradicionalnu ulogu zaštitnika porodice. U tom ključu je moguće čitati i tri oca u ovom romanu: pukovnika kao neuspelog oca koji sve vreme provodi sa drugim ženama; Aninog oca, mentalno poremećenog istoričara koji često ne razlikuje stvarnost od istorije, oca sanjara i Emilovog oca koji je majku Zaticu napustio kada je bila trudna. Oni predstavljaju tri modela *odsutnog oca* koji predodređuju sudbinu svoje dece: pukovnikova ćerka umreće od raka daleko od porodice, Ana će, postavši pukovnikova negovateljica, pronaći surogat očinske figure, dok će se Emil, razračunavajući se sa Frojdom, zapravo sve vreme boriti sa psihoanalitičkim nasleđem simbolično akumuliranim u ocu Ivanu i pukovniku. Ivan, onaj koji je sam sebe izbrisao iz postojanja skočivši u Dunav, uporno prodire u Emilov narativ kroz slike i asocijacije, i što se Emil više opire definisanju odnosa prema njemu, on sve više potiskuje Frojdiv *pakao* i zahteva *pa kao* – Tabašević simbolično ukazuje na položaj modernog pisca koji, da bi pisao, nužno mora da se odredi prema psihoanalitičkoj tradiciji u književnosti 20. i 21. veka. On to čini obrtanjem uloga – Frojd je onaj koji sedi i analizira svoj život sa Emilom, na zakazanim subotnjim sastancima nalik na psihoterapeutske sesije. Zanimljivo književno rešenje je odabir magnetofonskih traka za skupljanje podataka o životu koji će uskoro nestati (Frojd uskoro umire) – Albahari je u *Mamcu* istim ovim detaljem motivisao svoje pripovedanje, kao i Beket u *Poslednjoj Krapovoj traci*. I Albahari i Beket dopuštaju čitaocu da *čuje glas* sa trake (majka, Krap), dok Tabašević sugerise da trake postoje kao autentično svedočanstvo o jednom životu, ali ta autentičnost nije dostupna, i ona do čitaoca, da bi bila *istinska sudbina* s početka pripovedanja dolazi, ironično, kroz Emilovu problematičnu perspektivu.

Emil, dobivši ime prema autoru *Žerminala*, od rođenja je obeležen književnim nasleđem. Njegova majka Zatica potiče iz rudarske porodice i prenaplašena seksualnost koju Zola pripisuje siromašnim slojevima društva najupečatljivije će se odraziti kroz Emilovo poimanje seksualne želje kao agresivne potrebe za posedovanjem Ane. Svi pojavni oblici Želje kod čoveka kao društvene jedinke (materijalna dobra, religija itd.) i kod Zolinih junaka i kod Emila izostaju, i seksualnost preuzima funkciju jedinog oblika želje koja je kod Emila nasilna, i kulminira u ubistvu Ane: ona umire na istom mestu na kojem se i otac Ivan ubio, i time Tabašević *ubija* dva psihoanalitička opšta mesta, oca i objekat želje.

Poliperspektivnost i monološki segmenti Emilovih roditelja, sem što Tabaševića žanrovski još više približavaju tradiciji lirskog romana (npr. izmena glasova u *Talasima* Virdžinije Vulf, *Medeji* Kriste Volf), dovode u pitanje ujednačenost kvaliteta pojedinih delova romana. Poslednje poglavlje romana je Ivanov tok svesti pred samoubistvo (i u *Tiho teče Misisipi* smrt oca glavnog junaka je na kraju romana) i Emilov jezik, prepun kalambura i metafora, smenjuje patos poput ovog u poslednjim rečenicama: *Ja neću biti tu i polako počinjem da nedostajem samom sebi, a tako se, ipak, jedino osećam istinski živim. Na sreću, nikad nisam završio to oproštajno pismo, jer svaki put kad bih počeo da pišem, živelo mi se sve više i sve silnije. Nikad ne bih zaplivaio Dunavom poslednji put da sam imao način i snagu da napišem oproštajno pismo kojim bih bio zadovoljan* (189). Iako funkcionalno opravdan u narativu, ovaj monolog smešten na sam kraj romana snižava kvalitet celine, ostavljajući utisak nekoherentnosti, gotovo kao da pripada nekom drugom, nenapisanom romanu u kojem

bi Ivan bio glavni junak. Takođe, ovakvim rešenjem se sužava polje značenja, i do tada vrlo uspešan napad na psihoanalitičke kategorije biva banalizovan Ivanovim obrazloženjem samoubistva kao želje da se nekome nedostaje. Čini se da, odabirom sličnog završetka u oba romana, Tabašević još uvek ne nalazi odgovor na pitanje s početka o tome gde se priča završava.

Ono što *Pa kao* čini vrednim i potencijalno čak i komercijalno popularnim romanom jeste spajanje relativno obične, već videne priče i inovativnog, živog i neobuzdanog stila koji bi i od najbanalnije građe mogao stvoriti interesantno štivo. Ipak, Tabaševićeva proza je, upravo zbog toga što za ciljnu grupu ima veoma različite grupe čitalaca, u opasnosti od nesrazmere između kvaliteta sadržaja i forme. *Pa kao* je, stoga, prelomna tačka posle koje se čini da će, ukoliko ne želi da i po treći put ispiše istu priču, Tabašević morati da se odluči: Frojd ili Ana?