

## КЕРОЛОВСКИ ЗЕЦ ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈЕ И ЈЕЗИКА

Владимир Табашевић, *Па као*, Лагуна, Београд 2016

Пол Рикер је говорио да ништа у животу нема вредност наративног почетка, да се сећања на рано детињство губе, а да о својој смрти не можемо ништа знати. Нови роман Владимира Табашевића (1986) *Па као* своје место је нашао, како свесни приповедач на почетку истиче, негде у „паузама између немогућих почетака и крајева”. Након прозног првенца *Тихо њече Мисисипи* (2015), српска књижевна рецепција, на челу са НИН-овим жиријем, још једном има слуха да препозна важност Табашевићевог приповедачког гласа, који непредвидивом и брзом синтаксом, у алогичком, асоцијативном низању поетских слика, поставља оквир за нови српски роман транзитивне стварности.

Пад са коња симулације историје Денијевог оца Романа и његова смрт – како критичар Бојан Васић лепо примећује – „омогућава трауматично развијање Денијеве личности у роман о одрастању”, а такође представља и симболичку смрт романа, који да би наставио да постоји мора живети у том паду кроз керовловску рупу, у опирању мрежама језика. У роману *Па као* приповедач својом психоаналитичком неумољивошћу наставља да трага за дијагнозом личног и колективног „ја”, у пределима несвесног, уверавајући нас да „ништа никад не говоримо другачије осим из најинтимнијих траума”.

Наратор последњег Табашевићевог романа, уједно и протагониста приче Емил, од самог почетка заузима аутоироничну позицију из које приповеда о извесном Фројду, пуковнику у позним годинама, оболелом од Паркинсонове болести, који је спреман да му повери писање животне приче за „релативно пристојну новчану надокнаду”. У пуковниковом стану налази се још и млада неговатељица Ана, која ишчекује пуковникову смрт како би добила стан, а чије присуство је један од разлога због којег талентовани писац прихвата задатак. Роман охрабрује различита читања, те смо у позицији да постављамо херменеутичке кругове око различитих релација: односа мушког и женског писма, класне неједнакости и идеологије, историје и језика.

Иако му приступамо посредством ликова, *Па као* није роман ликова већ роман идеја и, пре свега, роман „у” и „о” језику. Приповедач уводи типске јунаке на сцену, симболично их именује, особености сопствене приче спремно приписује већ много пута испричаним фабулама, те провоцира читаоца нудећи причу која је чудном унутрашњом логиком од почетка детерминисана. „Наравно да је пуковник Фројд био сам и наравно да је имао новца, као што се то обично и деси пензионисаним пуковницима – остану сами и имају новца. Наравно да је такав био бескомпромисно нежан и бескомпромисно цедај. Наравно да би му било драже да је другачији дочекао другачију старост...”

Понављање речце „наравно” приликом низања слика наставља се и саопштава нам да све што је испричано јесте производ нужности и понављања. Одричући се високопарних мудрости и реченица укроћених претензијом на поуку, Табашевић себе види као „фактографа једне друштвене ситуације”, као онога који је ту да осветли механизам због кога се све „наравно” дешава, по истој схеми, у циклусима понављања.

Ако је Дени, јунак ауторовог првенца *Тихо љече Мисисипи*, био само рушевина друштвеног разарања тешке транзиције – главни јунак Емил је одрасли Дени, још увек млад али неостварен и истрошен, чије су инфантилне перспективе једног историјског превирања заменили цинизам и презир над улогом која му је дата у животу. „Знам да је овај живот неко пре мене проживео тако слатко а мени оставио мрвице и опипљке неке наде, али и те мрвице су појеле оне мртве птице, док у мени само паранојеви постоје.”

Мотив птица и „птичања” везивно је ткиво романа, углавном праћено негативним опаскама приповедача. Емилов однос према птицама одређен је епизодом из детињства у којој је очух отворио вратанца кавеза и пустио његовог Свету да одлети. То је кључна тачка у јунаковом сазревању и дефинише његов песимистички поглед на свет у коме нема места за надања и снове, пројекције будућег себе и идеологије, већ само за „паранојеви”. „Склон сам томе да верујем да сви људи мисле у птичицама. Ако било ко пожели да задржи ту мисао, она ће му црћи у рукама.”

Узимајући за мото романа цитат из *Анџи-Едија* Делеза и Гатарија, Табашевић нам појашњава свој став о хијерархијама, односима моћи, као и то каква је веза монструма и „будне и инсомничне рационалности”. Приповедач за свог јунака, обележеног етикетом „монструма”, говори: „Не постоји разлика између Фројдове главе и његовог љубавног живота”. Како Радомир Константиновић примећује у *Философији љаланке*, „преображавање доживљаја у догађај јесте преображавање ирационалности у рационалне форме”. Одсуство трагедије и немогућност трагедије јунака који „рационално осећају” смешта нас у поље ослобођено и од субјекта. Фројд није субјект, Ана није субјект, као ни остали Табашевићеви јунаци – они су еманација једног система, структуре детерминисане логиком историје.

Цинизам и презир *ја* приповедача и јунака Емила уједно су и борба са паланачким духом, а та борба се одвија дубоко у језику, опирајући се свакој стандардизацији и граматичком нормативизму. Емил се подсмева Фројдовом покушају да језичком инвенцијом негира свој паланачки дух, а разлог његовог неприхватања пуковничког „свећања” крије се у препознавању узрока те изненадне жеље за креативношћу. Пуковничко „свећање”, дакле, не настаје из сублимације енергије потентног човека, већ као завршни чин једне немоћи која спас тражи у језику, у жељи да „фалсификује историју”.

Према Хајдегеру, захваљујући језику човек има могућност да егзистира на историјски начин, а на том трагу сви Табашевићеви јунаци имају снажан однос према језику и историји: пуковник Фројд у роману верује да „његове појмове једино историја може исправно разумети”, Анин отац, доктор Бубуљ, је велики историчар који трага за истинитим пореклом народа на овом простору „о коме се ћутало и које се крило”, док је Емилова мајка читала да би „тати рекла ’ћао’ на једном новом језику, лишеном угља и дубине.” Емил је једини који историју осећа као страшан баласт. „Осетим се као да јашем на шибици чија главица је најистуренија тачка историје.”

Реторика пуковника Фројда је, очекивано, *мушко њисмо*, демонстрација моћи, фаличка представа сексуалности која по дефиницији не укључује узајамност већ насилност и борбу за моћ – фаличку хегемонију. Како приповедач на једном месту каже: „Говор о љубави коју је хтео да измисли превише је, ипак, био говор о њему самом”. Пуковничков живот је усмерен ка скупљању трофеја и задовољењу сексуалних потреба и амбиција, а о његовим „љубавним” успесима сазнајемо из Аниних читања писама остављених жена.

Најинтимнији посед пуковника Фројда су управо та писма, која он чува у Марксовом *Кашћалу*. Немогуће је не осврнути се на овај симболички чин који нас од психолошке тачке води до оне економске и оставља пред вратима историјског материјализма. Писмо жене која извршава самоубиство због неузвраћене љубави за пуковника Фројда је материјални доказ да је бољи у тој фаличкој игри од Роберта Петровића, пријатеља који је говорио да су жене „тек плен, месо које треба самлети”. Табашевићев роман љубав своди на социјални капитал, пријатељства на такмичарска надметања и саучесништво, женско тело претвара у плен и робу, уметност девалвира и одриче јој аутономност, док идеологије представља као „лек” за личне трауме.

Одлазак у рат, пуштање браде и убијање је у фалоцентричном свету логичан следећи корак. Освајање и остављање жена само су увертира за прави испит демонстрације моћи који подразумева да Фројд и Роберт „за собом оставе и понеки леш”. „Некада су свршавали, сад је дошло доба да пуцају у чела.” Рат је препознатљиви декор и позадина Табашевићеве

поезије и прозе, позорница која и након привидног спуштања завесе не допушта глумцима да забораве своје улоге.

Неговатељица Ана, избеглица као и Денијева Дарија у првом роману, у почетку је представљена као репрезентант *женског њисма*. Приповедач минуциозно описује Анин сусрет са преписком Фројда и остављених жена на начин сексуалне екстазе. Ана чита и самозадовољава се, терајући себе да мисли на укупан бол свих потлачених жена „у чије име жели да сврши”. Однос према жени као другом иде пак дубље од њене жеље да се Фројду „освети за то *заувек* на које су жене приморане, због ког жене морају да буду жене, лишене себе”. Презир је присутан и код Фројдове жене, која своју ћерку шиша као дечака и користи „за битке које сама није успела да добије”. Док Фројд види добијање женског детета као усуд, јер „вагиница његове кћери прождире његову моћ”, његова жена рођење детета види као „хладан пиштољ освете.” Над читавим односом према женском лебди мисао из првог дела романа: „Кћер је тежак облик постојања...”

У роману *Па као* под ауторовом лупом су *идеолошки државни апарати*, са посебним задржавањем на породици. Табашевић алтисеровски проницљиво описује процесе конституисања субјеката путем дискретног или мање дискретног насиља које спроводи породица. Родитељи у деци виде могућност да упишу себе у друго биће и на тај начин продуже своје постојање, а најбоља илустрација су речи пуковникове жене о сопственој кћери: „Од првог дана тај мозак је требало пунити и исправљати историју тим пуњењем.”

Емил терет порекла и породице осећа снажно још у сопственом именовању, од кога се брани мржњом и порицањем. „Један Емил, ја, мрзео сам своју матер. Хтео сам да јој кажем да није сва истина у *Жерминалу*.” Између „ја” и имена „Емил” постоји извесна дистанца, удаљеност коју приповедач често наглашава. Такође, доста дуго он не открива своје име, преносећи нам једино Фројдову одлуку да га дозива именом Леополд, према јунаку Џојсовог *Уликса*.

Упркос томе што се човек понаша као да је он творац и господар језика, у Табашевићевом писању и односу према језику снажно се осећа већ поменута хајдегеријанска мисао по којој, заправо, *језик ѓосјодари над човеком*. Приповедач у роману тврди да „сваки свет престаје онда када се помиримо са тим како се зовемо”, свестан да је језички израз оно што конституише истину, а тиме и наш свет.

Емил и Ана су обележени детињством, заробљени у свету који им је од почетка био наметнут. Емил мрзи мајку због одгоја који је био праћен пролетерским истинама да „на овом свету постоје само класе”, као и да „нема, и никад није било, дубине ка горе, увек само ка доле”. Због тога јунак прихвата своје „паранојеве” а презире све друге птице и „птичања” која лажно пркосе гравитацији и наддетерминизму класне динамике.

Одсуство оца је траума из детињства која Емила сједињује са Аном, али у исто време и одваја након спознаје да она није у стању да се ослободи очевог дискурса у себи. Обележена очевим напуштањем и немогућношћу да тај недостатак оца језички (са светом) или знаковно (са глувонемом мајком) артикулише, Ани је „лакше мислити о богу него о оцу, иако су обојица недостајали на сличан начин”. Она масира старије мушкарце само како би на њиховим избораним леђима исцртавала прстима реч „тата”. Реч „отац” је у њеном свету *иразан значајтељ* те јој, као и Емилу, Фројд постаје супституција оца на путу ка конституисању себе као субјекта. Емил примећује извесну „шкрипу” у Анином свету. „Људима који су одрасли без родитеља, свет је исти, али нешто у том свету шкрипи. Ја чујем како Анин свет шкрипи изнутра иако она о томе ћути а прича оно што њен отац прича, и то је то шкрипање, у ствари.”

Због те „шкрипе” Емил не верује Аниној привржености Богу – који је дошао на место одбеглог оца – нити касније прихвата идеале Русије и брака – који, повратком истог тог оца, преузимају хегемонију над њеним идеолошким хоризонтом. Емилово *ја* се поништава и губи, што се приповедачки огледа у мешању првог и трећег лица. У тренуцима када треба да саопшти Анином оцу да му је ћерка на дну Дунава, „као камевица, на дну историје”, његово грло је суво, а „мисли и реченице су тако стопљене да се не могу изговорити”.

Емил престаје да верује да га је Ана икад волела у епизоди на мосту са кога се бацио и његов отац, на мосту „где нема граматике”, правописа, где се не чују птице и „влада тишина”. У тој ослобађајућој тишини схвата да је Ана изгубљена у борби са владајућим дискурсима. Приповедач током целог романа бира лудистички приступ језику, изневерава синтаксу, пркоси окамењености речника, а главни чин његовог пркоса крије се у наслову романа. Пуковник Фројд отвара роман изражавајући жељу да његова биографија носи наслов „Пакао”, сматрајући живот на земљи мучним и неподношљивим. На последњим страницама романа слично именовање живота добијамо и од Емиловог оца, који верује у Сартрову максиму „Пакао су други”. Символичко убиство „оба оца” Емил управо врши интервенцијом у језику, остављајући у наслову приповести размак, дајући празнини моћ да иронијом нагриза један дискурс.

Роман *Па као* је истинско освежење на савременој литерарној сцени, а иза њега стоји писац који упорно одбија строгу послушност разуму и логици, тражећи керовског зеца у игри са матерњим језиком.

Иван ИСАИЛОВИЋ