



OBJAVA BROJA 24

(Marija Pavlović: 24, Partizanska knjiga, Kikinda, 2018)

Ne znam da li je Marija Pavlović čitala „Savete mladom piscu“, ako je uopšte moguće zaobići taj kanonski tekst, ali nekanonske savete biće da jeste čitala. Uzgred, s razlogom saveti mladoj spisateljici nisu napisani na našem jeziku, verovatno po logici onog oveštalog da se zna gde je ženino mesto. A sa tog mesta ona je potpuno slobodna da zabrinuto bdi nad sudbinom naciona i moštima svetiteljki, da politički korektno i poželjno sentimentalizuje i oplakuje porodične sage ili da kao vrlo mačkica sa naslovnice bezobrazno raspiruje muške fantazme. One o lepotici i zveri, dakako. Marija Pavlović, međutim, spada u red neposlušnih učenica koje ne samo da su čitale, već i crvenom bojom podvlačile redove, poput ovih – „Piši tako da te ništa ne sputava, da te ništa ne zaustavi: ni muškarac, niti imbecilna kapitalistička mašinerija u kojoj izdavačke kuće predstavljaju lukave i grobarske posrednike imperativne ekonomije koja funkcioniše protiv nas i na našim leđima; ali ni *ti sama*.“ Roman 24 stoga predstavlja prilično nezgodnu (da ne kažem neprijatnu) stvar. Jer, ne samo da je miljama udaljena od *ženskog pera* (fragilne li poetičnosti), već je i miljama daleko od mai(l)ntstream generacijske i/ili (post)tranzicijske proze, pseudoistorijske fikcije, žanrovskih uradaka i sl. koji uporno prenebregavaju (i) naravoučenije *Grobnice za Borisa Davidoviča*.

Ako je nakon prve knjige Marije Pavlović *Horor priče svakodnevice* (2014) i bilo nedoumica, kakve uglavnom podstakne (i eventualno može da opravda) čitanje prve knjige jednog autora, sada ih više nema. Reč je o zreloj autorskoj poetici, posve samosvojnoj, poetici koja igrivo spaja vrcavu imaginaciju i erudiciju, rafinirane tekstualne (samo)svesti. Reč je o literaturi koja se posve nenametljivo, oslobođena sklonosti prema retoričkom patosu, pseudo-baroknoj metaforici ili pak onoj jezičkoj svedenosti koja prikrija pseudomisaonost, hvata ukoštac sa velikim temama naše savremenosti bez saputničke tendencioznosti, iskoračujući na poprište opštih civilizacijskih fantazmagorija i trauma, političkih (dis)utopijskih projekata koje istorizuje do njihove mitske srži, epistemoloških i inih kolapsa. Gradeći suštinu svog teksta na tekstualnosti, a ne referencijalnosti, autorka, u ničeanском duhu, lucidnije progovara o našem vremenu, prenebregavajući bilo kakvu sužavajuću optiku (nacionalnu, geopolitičku, rodnu). Umešne su i rečite i beline njenih tekstova, ironija koja ne uzmiče ni pred kim/čim i gorko-slatki humor (tog njenog začina čitaocu nikad dosta), žanrovski nabori i oneobičeni tropi kojima, počesto, saobražava kompozicionu shemu svoje proze. Za Mariju Pavlović se može kazati ono što je Pekić kazao za sebe – da je pisac ideja, ideja o stvarnosti, a ne pisac stvarnosti. Uostalom, proza Marije Pavlović se i jeste kalila na Pekićevoj književnosti čije poetičke magistrale se ocrtavaju i u njenim stvaralačkim postupcima.

Elem, roman 24. Inspektor Viktor Stanković istražuje u Andaluziji nestanak Vide Erić. Nestalaj turistkinji pokušava da uđe u trag čitajući njen dnevnik. Tokom istrage se susreće

sa nizom bizarnih i začudnih situacija i ljudi. Misleći da se približava razrešenju slučaja, Viktor Stanković biva sve zapleteniji u misteriju nestanka, odnosno potrage. No, i sam pokušaj skiciranja sižea romana, koji nesporno poduzeh, izneverava njegovu osnovnu poetičku paradigmu utemeljenu na fantazijskom, parodijskom, mistifikujućem. Ako je išta stabilno u romanesknom svetu 24, onda su to kognitivna skepsa i ontološka fluidnost kao usud (ili dar?) savremenog čoveka koje se, međutim, nastoje (pre)osmisliti van logike binarnih opozicija koje se provociraju na različitim tekstualnim nivoima. Čitalac će se zasigurno naći u nedoumici zajedno sa detektivom: „Vida se poigravala sa stilovima, nije se više snalazio u tome šta je autobiografski deo, šta fikcija, šta zagonetka, šta parodija, a šta poruka njemu. Da li je tumačio pogrešne stvari, a zanemarivao prave? Da li umišlja da je ona ostavljala tragove i da su oni bezazlena igra ili smislene poruke?“ (86). Različiti romaneskni fragmenti, poput forme detektivske istrage, bizarne teorije zavere utemeljene na fosilizaciji, alternativne flamenko mreže ili političko-utopističke grupe sajber-gerilaca, arhitektonske zagonetke i istoriografske mistifikacije, prožeti brojnim referencama iz popularne kulture, konstantno se privlače i odbijaju, osporavaju i dopunjavaju.

Hermeneutički izazovi koji mogu, i poželjno je, da iskrnu u susretu sa romanom 24 upisani su u samu strukturu i predstavljaju težište jednog od dominantnih romanesknih narativa. Implicitni čitalac romana 24 jeste *čitalac u nastajanju*, detektiv Viktor Stanković koji čita *Diario de Vida*. Dva romaneskna toka, naracija o detektivovoj potrazi i tekst dnevnika nestale turistkinje, međutim, samo su prividno odeljena i međusobno se iziskuju u hermeneutičkom odgonetanju. Inventivna romaneskna hermeneutika čitanja/razumevanja/tumačenja teksta u jednom teorijski utemeljenom pristupu razmatrala bi se strategijama postklasične naratologije, ponajpre hermeneutike ergodičkih tekstova, čije matrice potraga za Vidom i priziva u svoje okružje. Čitalačke kompetencije detektiva Viktora Stankovića isprva nisu na zavidnom nivou, ali ih on stiže otvaranjem za ekstremna iskustva, pronaći u (a)logiku igre u koju je uvučen, a čije konture tvore žanrovsku slojevitost romana. Pravila igre, odnosno žanrovski kodovi tekstova kroz koje se Viktor Stanković kreće postaju prostor radikalne po-etičke subverzije. Otuda se i žanrovska (auto)poetika romana 24 može čitati na fonu revolucionarnih književnih praksi, i politika.

Autorka se, na primer, majstorski poigrala sa konvencijama recepcije ženske dnevničke (intimističke) proze. Viktor Stanković dobar deo istrage nastoji da Vidin dnevnik, mučeći se sa njenom „romantičnom retorikom“, čita u biografskom ključu, mimetičkom, kao ispovedni i samoogoljavajući tekst. Međutim, ideja o koherentnom autobiografskom sopstvu koje kao takvo postoji pre samopripovedanja ili ideja o mogućnosti njegovog ontološki celovitog pripovedanja, taj još uvek vitalan mit racionalne ideologije građanskog društva, ne dekonstruiše samo slučaj Vidinog dnevnika, već i slučaj samog detektiva Stankovića. Vidina dnevnička proza je mesto artikulacije nesvodivog, propustljivog, nekoherentnog identiteta koji se svojom procesualnošću suprotstavlja svim homogenizujućim politikama identiteta i teksta.

Otvaranje za čitanje Vidinog dnevnika, i na njegovom tragu otvaranja novih epistemoloških perspektiva, i njegovo dešifrovanje i razumevanje postaje egzistencijalni čin *par excellence*. Jer, „kao da se realnost preselila u Vidin rukopis, a on sam i sve oko njega sada su samo emanacije njenih misli koje su se rojile i gnojile i prelazile iz jednog agregatnog

stanja i dugo, multiplicirale i bežale od linearnosti“ (49). Struktura Vidinog teksta počinje da oblikuje Viktorovu percepciju stvarnosti i dinamizuje je ritmom svojih rezova, elipsi, metonimija. Međutim, dok Vidini dnevnički zapisi postaju konzistentniji na formalnom planu (prelazak iz prvog u treće lice), zamagljujući je do krajnje neprozirnosti, Viktor doživljava obrnuti proces, nastajući putem teksta čiji je lajtmotiv smrt. Tragajući za Vidinim telom, Viktor iskušava sopstveno telo. Prototip detektiva Viktora Stankovića nećemo naći u žanrovskoj tradiciji, autorka ga ne gradi ni na konvenciji analitičnih sposobnosti niti mačoizma. Štaviše, telo detektiva je invertovano u romanu i odražava (patrijarhalno) arhetipizovane atribute tečnog stanja kao sinonima ženskosti – Viktor je telo koje se znoji, urinira, krvari, ejakulira, telo koje žudi za pegging-om. Diskurs tela/teksta polje je brojnih prekoračivanja u kojima se prepliću klasični motiv preobražaja i fantastički repertoar „ja-tema“ i matriks sajber-panka sa svojim socijalnim i antropološkim implikacijama. Poigravanje sa konvencijama muško-ženskog simbolizma u romanu očitava se na mnogim planovima. Eksplicitni plan teksta je rezervisan za pastiš (koji kulminira u Viktorovom uzimanju logesta kako bi iskusio Vidinu poziciju pisanja), a narativne transgresije sublimiraju pak radikalna čitanja rodnih, odnosno telesnih drugosti.

Viktorova potraga za Vidom prerasta, kao što implicira naslov njenog dnevnika, u potragu za sopstvenom autentičnom subjektivnošću, praćenu nedoumicom je li ona uopšte moguća u savremenom svetu *hipertrešrealizma*. Hipertrešrealizam postaje dijagnoza stanja savremenog čoveka i preovlađujući je učinak konzumentske, postideološke kulture simulakruma, hipertrofije isprazne medijski posredovane i oblikovane stvarnosti, kulture potpune vrednosne raslojenosti. Međutim, da bi se čovek oslobodio represivnih učinaka društva hipertrešrealizma, odnosno njegovog totalitarnog obilja i neproduktivnog tehnofetišizma, koje ga u krajnjem ishodu paralizuju i umrtvljuju, potreban je novi oblik (samo)svesti. Tu (samo)svest oličava groteskna, parodijska, a opet ranjivo bolna figura Fragmentora.

Osvešćujući antropološke implikacije mita o subverzivnim potencijalima digitalne revolucije i tehnokratske vladavine, koja se ispostavlja kao sredstvo održavanja političko-ekonomskog *statusa quo*, Viktor konačno odlučuje da načini novi evolutivni korak kako bi iz analognog prešao u digitalni *modus vivendi*. Raseca sebi čelo i ugrađuje čip, otelotvorujući zapis na koricama Vidinog dnevnika *I will li'e again*, ispisujući Meri Šeli, kojoj autorka može biti upućuje suptilni mig imenom glavnog lika, u novom epohalnom kontekstu, onako kako je Dona Haravej učinila u *Manifestu kiborga*. Dodala bih još i u Linčovoj režiji.

Međutim, možemo se zapitati nije li narativ o Fragmentoru još jedan savremeni mit sa kojim se autorka poigrava. Možda je *I will li'e again* odgovor na poznatu repliku u holivudskom Frankenštajnu iz 1931, uskrснуće još jednog beznadnog čudovišta prometejskog fantazma. Je li izlaz iz hipertrešrealizma i izlaz iz sopstvenog solipsizma? Da li bi, u stvari, trebalo da sledimo natrone mita o androginiji (na planu narativnih postupaka se oseća dijalog sa Virdžinijom Vulf)? Je li ključ (post)ljudske prakse mogućnost fluidne promene perspektiva? Narativna transgresija, subverzivan i redak postupak u domaćoj (ženskoj) književnosti, prvorazredna je feministička jezička (etička) intervencija kojom se razgrađuje dominantan (herojsko-epski, patrijarhalni, heteronormativni) koncept maskuliniteta. Iskustvo Viktora Stankovića ponajbliže je iskustvu maskuliniteta u prozi Slobodana Tišme, jerećkog, performativnog i zazornog. „Da bi neko zaista bio voljen, potrebno je da podnese

najveću žrtvu – da nestane“, napisao je Tišma na jednom mestu. Na tom mestu se okončava roman 24, odnosno započinje njegov *Post-mortem*, Vidin i Viktorov susret. Susret čija je utopija mogućnost utelovljenja mnogostrukosti, različitih identiteta i heterogenih perspektiva.

Hipertrešrealizam je izuzetno potentan koncept. Reč je ne samo o konceptu koji sabira promišljanje „užasa“ savremenog doba, već je i književno-poetički znak. Jer, taj isti hipertrešrealizam ima i svoje radnike u kulturi. Otuda se suprotstavljanje hipertrešrealizmu na genološkoj mapi romana očitava i kao stari spor između *romance* i *novel* koji je poetička dominantna na našoj književnoj sceni. Poetički topisi romanse, poput želje i erotizma, prijemčivost za fantastiku, narativ o potrazi i inicijaciji, sklonost ka amoralnom i trivijalnom, premrežavaju 24 (u tom smislu se i toponimi romana mogu čitati kao omaž utemeljujućem modernom *antiroman*esknom tekstu). Roman aktuelizuje žanrovske kodove različitih otisaka romanse u tradiciji evropskog romana, od pikarskih, gotskih, nadrealističkih do sajberpanka (naročito ovu temu, među mnogima, nisam otvorila, iako zavređuje punu pozornost jer me je opominjala predviđena dužina teksta), parodirajući istovremeno forme „kidnapovanja romanse“ u trivijalnim ostvarenjima koji podupiru simulakrume populističkog postideološkog društva. I kao što su devetnaestovekovne i avangardne reaktuelizacije žanra romanse, u sprezi sa popularnim i revolucionarnim diskursima, računali na transestetske, antropološke i sociokulturne implikacije alternativnih političkih praksi koje osporavaju revolucionarno-prosvetiteljsku paradigmu, tako se romanom 24 osvedočavamo u kreativni potencijal ovog postupka u novonastaloj epohalnoj situaciji. Roman 24 Marije Pavlović, dakle (nanovo), potvrđuje stav Fredrika Džejmsona da se u kontekstu postepenog opredmećenja realizma u kasnom kapitalizmu romantika opet počinje osećati kao prostor pripovedne raznovrsnosti i slobode od onog principa realnosti kojem robuje realističko predstavljanje, sada i samo gušilačko, te da romantika sada kao da opet pruža mogućnost osećanja drukčijih istorijskih ritmova i demonskih ili utopijskih preobražaja realnog.

Završavam tekst u nedoumici da li je naslov možda nepravedan, iako mi je previše drag da bih ga zamenila nekim drugim. Ne neadekvatan ili neprecizan (nipošto pretenciozan), već baš nepravedan. Jer, opasnost koju nosi u sebi jeste izvesno recepcijsko pojednostavljanje ili, nešto preciznije kazano, njegovo poetičko svodenje; čak, ukoliko bi se sa nešto više malicioznosti čitao, može se pomisliti da je reč o pokušaju da se uspelost i vrednost romana crpe iz poetičke tradicije u koju se nedvosmisleno upisuje. Roman 24 ocene te vrste ni u kom slučaju ne zavređuje. Naprotiv. Naslovna sintagma me je, međutim, privukla ne samo zbog poetičkih doticaja jer prevashodno na umu imam značenje imenice objava koje se, unekoliko, pomera iz pinčonovskog konteksta. Jednostavno kazano, roman 24 je objava odlične književnosti i zbog toga me je naslovna sintagma ponajpre privukla i u tome leži njena draž za mene.