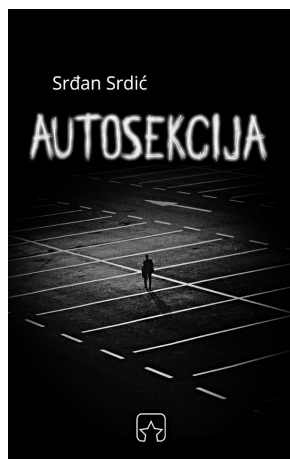


Жарка Свирчев

„ИЗ СВЕГ КРВОТОКА, ИЗ СВИХ КЊИГА“

(Срђан Срдић: *Аутосекција*, Партизанска књига, Кикинда, 2023)

„Морам на цигарету”, пресећи ће на једном месту приповедач укуцавање текста. Та места у *Аутосекцији*, резони који одељују текстуалне блокове које је приповедач ставио себи у задатак да испише до двеста хиљада карактера с размацама како би и сумом карактера докучио роман (ево, уједно, и могуће формулације сижеа романа), дакле, та места јесу особени приповедни поступци. Премда циркулишу текстом довољно често да привуку пажњу, те је евидентно да структуришу динамику уобличавања текста, може деловати да су лишена семантичког набоја. Више се чине као отклони, паузе, тек покоји рефлексивни просев што пригушује потреба предаха. Међутим, она сабирају једну од магистралних линија Срдићеве *Аутосекције* и представљају кохезивна наративна језгра. Места су на којима се преклапају

различите не/фикционалне равни: стварност романа у настајању, стварност приповедача/писца романа у настајању, али и извантекстовна стварност, која узурпира нашу читалачку илузију измештености, стално нас преведећи преко ових равни. Чак и кад се за љубав фикцији наслађујемо скривањима аутобиографских чињеница које откривају емпиријску грађу и читамо их као (упорне) гестове фикционализације, напослетку нас паратекст (*Микро-насеље*, 22. 10. 2023 – 17. 11. 2023), који упућује на преклапање фикционалног и емпиријског времена, наново опомиње да се наративна динамика *Аутосекције* и гради на тензичном суодносу фикционалног и нефикционалног. Или пак да је *Аутосекција* особен „час анатомије” фикције (ево још једне могуће формулације сижеа романа), а притом имам на уму и полемички набој којим је бременита ова насловна синтагма у овдашњој култури.

Јер, и кад приповедач раби материјал који бисмо могли да припишемо Срђану Срдићу, оном Срђану Срдићу чију фотографију налазимо на клапни романа (рецимо, књижевнокритички дискурс о његовим књигама или референце на његов претходни рад, роман *Љубавна њесма*, есеј „Снови: Бретонов синовац”, грчко издање *Сајоревања* или пишчев фикционални алтер его пумпација Срђан Срдић, па и референце које ће уследити након објављивања овог романа), он је посредован текстовима. Могао је то присвојити и неко ко није Срђан Срдић (онај Срђан Срдић чије биографске податке читамо испод споменуте фотографије) и не прокоцкати истину текста

Ауџосекције. Мада, читајући *Ауџосекцију* и препознајући аутобиографске елементе, лако ће нас завести приповедачево објашњење (и то изречено као утук на коментаре о недовољној прозирности његових претходних романа), а још нас и насловом убада у око – „шта сад није јасно кад је све о мени”. Али то *мени*, то *ја* и јесте најпозније место *Ауџосекције*. И управо једно од чворишта (па и замешатељство) *Ауџосекције* јесте поетика и политика самооткривања *ја* које је увек, у коначници, фикционалне природе, исход језичког рада. И у тексту и ван текста.

Укрштање различитих (онтолошких) перспектива *ја* води нас ка жанровском памћењу *Ауџосекције*, односно ка жанровским одређењима и порицањима, оним иманентнопоетичким и оним које диктира логика издавачко-тржишних механизма. Јер, опет нам приповедач објашњава, а иронија је саморазумљива сваком ко је прочитао иједан Срдихев редак, реч је о роману где се као доминантна појава унутар парафикционалног света инсталира он собом самим, усвајајући тако један трендовски назор (77). Или и није (само)иронија с обзиром на то да овај поступак налазимо већ у *Мршвом њољу*, и пре него што је започет трендовски назор. Тек да буде казано. Међутим, није аутофикција полемичка мета приповедачевих интервенција, бар не она доминантна. Оно на шта нас подсећа приповедач, а и роман својом поетиком, јесте да је реч искључиво о појму новијег датума, али не и о поступку. Насловљавањем романа појмом који јесте језгро аутофикцијских текстова, Срдих истовремено исписује археологију аутосекцијске димензије књижевности, њених аутобиографских утемељења (дивне ли гогољевске епизоде са Братом који, враћајући се с посла, зове приповедача како би и сам тај позив ушао у роман, тврдећи да је све то грађа без које се не може). Међутим, роман пре свега реферише на књижевну *ситуацију* или ситуацију у којој данас књижевност има да обитава. Узгред речено, и сам роман настаје из једне ситуације, заострене како би рекао приповедач, настојећи да објасни зашто није могао да напише роман који је планирао да напише (и још једна могућа формулација сижеа).

Ситуацију немогућности писања планираног романа приповедач објашњава и излажући мини-типологију писаца на савременој културној сцени (одрадивши поштено посао социолозима књижевности) и ми видимо све типове који нашој, да како читалачкој пажњи постављају свакојаке мамце – од фигуре патиниране социјалистичком стармалашћу, преко писаца од популистичког ангажмана „опште праксе” и гуруа/лајфкоучева/аутофикционара, па до оних нуспојава које стратешку комуникацију с аудиторијумом заснивају на беспризорном рабљењу властите приватности у недостатку ичега другог, нарочито комодификацији онога што би требало да буде породична интима. У основи ових појава јесте културолошки модел(и) ком аутофикцијски текстови дугују своју популарност, који их *форсирају* (а Дух времена који се острвљује на приповедача може бити и једна од инкарнација визионара Флагуса) – нарцисоидна тржишна култура сопства позног капитализма. Она се у роман укључује преко полемички постављене интердискурзивности (укрштањем, рецимо, медицинског, маркетиншког, књижевнокритичког, селф-хелп и дискурса позитивне психологије) преко које постају видљиве праксе и конструкти који одређују актуелну политику књижевности. То је, чини ми се, доминантна мета приповедача *Ауџосекције*. Јер, мимо књижевног контекста, приповедач се рве

и с еквивалентним говорним жанровима којима је засићена наша свакодневица, а које огољава у бравурозној епизоди, назовимо је, „Молим те ме саслушај”, а тим би се „насловом архетипом”, како рече приповедач, могла назвати свака књига, па и ова његова.

И доиста би се и могла, и приповедач нас и позива да „причамо о мени у романчићу без сижејних линија, онаквом какав сам и ја” (64). И прича нам о себи с реторичком експлозивношћу, језичким *burnout*-ом (ипак је приповедач носилац *burnout* споменице), водећи нас кроз своје ритмичке ролеркостере, изведене мајсторском језичком прегнантношћу. У ритам романа, а ритам је по правилу и непогрешиво у Срдићевој књижевности семантизован, укуцава се ритам приповедачевих двадесет и нешто дана колико је наднет над текстом у настајању, уритмљује се време (опет велика тема Срдићеве књижевности), ритмови историјског времена којем сведочимо посредно и непосредно, и ритам биолошког времена приповедача. Време се, понајвише, парцијализује, од ритма „штурог времена” (уп. *Љубавна њесма*) које капа у мимоходу укуцаних блокова текста до времена које прелази преко приповедачевих плећа, силовитог убрзања које је пропорционално сразмерно економији језичког рада, и ритам текста прати приповедачев кардиограм, и његов ЕЕГ. Време се материјализује, и ишчитавамо га из самог тела текста, али га приповедач ишчитава из сопственог тела. То тело, и невоље са телом, и јесте једна од одређујућих *ситуација* романа у настајању. Може се *Аушосекција* читати и као портрет уметника пред старошћу (премда би сам приповедач рекао у старости), или, ако се ослонимо на интертекстуалне мрвице, попут *Алисе у земљи чуда*, Срдићеву *Аушосекцију* можемо назвати и *coming-of-age* роман – роман, како рече приповедач на једном месту, о „спознаји о мени какав сам, био и остао, иако више нисам исти” (моја најдража формулација сижеа).

А та спознаја нам се аутосецира с *оне стране оћедала*, с места где обитавају тривије свакодневице (о приповедачевој столици ваља писати посебан есеј), са свим не/условима стваралачког рада, а о предусловима и условима је све време реч у *Аушосекцији*. За њих су подједнако релевантни и хемороиди и притисак околине (а само/наметнути императив успеха и напредовања, та мантра нашег времена, све време нас вреба на ободима нарације), и емотивно стање (које, по свему судећи, и јесте зачкољица приповедачеве *заошћрене ситуације*) што напипавамо и опажамо у тексту до момента кад нам га, након откуцаних 147.121 карактера и сам приповедач баци у лице, емотивно стање „трајног и непрекидног беса, разочарања, дезилузионисаности, неповерења, фрустрације, септичке мрзовоље, те надимајуће свеједности” (97). И умор, и болест, и старење. И обрачунавање са сопственом таштином, и остављеност и свакојаке немогућности и осујећења, и расправе с трговцима и познаницима, и недостатак времена, и немање простора (итд., итд., итд.) – све оно што би могло да испуни двадесет и седам насумично изабраних дана наших живота.

Премда се приповедно сопство распростире текстом, *Аушосекција* је, у коначници, исписивање/уписивање посвете другом, „неодустајно присутнима”, како вели приповедач на једном месту. То је најрадикалнији поступак одклона од савремене его-књижевности и окружја које је *форсира*. „Неодустајно присутни” постају повлашћене фигуре приповедачевих формативних и интимних искустава. Једна од њих

је Црни Дача у којој препознајемо Давида Албахарија. *Ауџосекција* меморише једно пријатељство, пријатељство Црног Даче и приповедача, односно Давида Албахарија и Срђана Срдиха (читамо у истом овом часопису у претходном броју Срдихев есеј „Поговор“). Црни Дача је у *Ауџосекцији* и битност приповедачаевог приватног света, али и узорна књижевна фигура, фигура посвећености књижевности, књигама и (млађим) колегама, разговорима о књижевности, писању „из свег крвотока, из свих књига“. И то је једна од повезница између два писца јер је писање за приповедача „жалосни пикник на напуштеној плажи, али ипак пикник, и будеш жив, помераш, штимујеш, надмено шпарташ речником синонима, везујеш, одвезујеш, повезујеш, будеш сам и на миру“ (70). Стога читав индекс имена писаца у роману и њихове ритуале (рецимо, Свифт, Волас, Банвил, а чини ми се да се на једном месту појављује и Филип Давид) треба понајпре разумети не у контексту поетичких блискости већ у контексту односа према раду и стварању. Црни Дача је, дакле, фигура присности, људске и професионалне. Сусрети Црног Даче и приповедача јесу места блискости, однос повезивања, однос уважавања другог у његовој несводивој другости. О томе је, пре свега, реч у *Ауџосекцији*. О томе да можеш да вапиш *саслушај ме*, о томе да можеш да испоручујеш себе другоме, да га заспеш и обаспеш собом докле год у твом хоризонту постоји други у својој несводивости, а не само као протетика нарцисоидних аутопројекција. *Ауџосекција* је роман-разговор јер проистиче из приповедачеве намере да „објасни себе другоме“. Тако све почиње. Објаснити зашто није написан планирани роман, зашто није испуњено обећање, а та неопходност објашњавања себе осведочава потребу за другим.

Инстанца те друге фигуре присности наративизована је у *Ауџосекцији* приповедањем у другом лицу и апострофом. Том перформативном фигуром лирике у роману се тропизује оријентација ка размени, односно комуникативна ситуација. И управо се њоме можда и најрадикалније дестабилизује однос фикцијског и нефикцијског јер се симулира говорни чин. Скрећући пажњу на ситуацију размене наративном апострофом, приповедач истовремено њоме проговара о својој жељи за одсутним/одсутном *џи*, упућујући том *џи* садржај, роман у настајању. Приповедачево *саслушај ме* постаје место блискости и жеље са *неодусџајним џрисусџивом* тог *џи*. То је, уједно, испрена провокација читалачких претензија (а рецепцијски механизми готово по правилу су иманентнопоетички уписани у све Срдихеве романе), оних претензија које се заснивају на потреби за идентификацијом или неком другом врстом самеравања себе у огледалу другог, али увек привилеговањем свог *ја*. Далеко је Срдихева књижевност од тога. У *Ауџосекцији* је реч о повезивању, о битности другог, о томе да другог (Давида Албахарија) остане што више на овом свету. И о потреби за другим, о малим интимним разменама, о „партнерској побуди и чежњи да се *догађамо* још малкице“. То догађање овај роман јесте. Као, уосталом, и књижевност када је врхунска. То сам, пре свега, па и понајвише желела да кажем поводом Срдихеве *Ауџосекције*.