

Тијана Пижурица

## СТВАРНОСНИ ПОСТМОДЕРНИЗАМ

Predrag Crnković, *Beograd za pokojnike*,  
V. B. Z. d.o.o., Zagreb, 2008

Није важно шта већ како. Тако бих одговорила на можебитно негодовање које (привидна) тема књиге може да изазове: „Доста ми је што сам живео/ла те година па сад још и да читам о њима.” Да, заиста: деведесете су године пропадања, невеселе су и катастрофичне (ту су бар сагласни и патриоти и глобалисти, премда не и око узрока пропадања, невеселости и катастрофе). И: шта се ту још има рећи (а да није рат у питању!)?

Први део романа – под насловом *Постмодернизам* – заправо је бачени роман у роману. У курзивираној речи, вокативу „номиналисто”, крије се један од кључева за тумачење, филозофско-лингвистичка варијација потраге за изгубљеним временом; носталгија детињства, међутим, толико је осенчена сарказмом и самоиронијом, да од сентименталности нема ни трага а чак и Бора Ђосић (који се уосталом изреком помиње у том делу!) са *Улогом* његове *йородице у свейској револуцији* делује као „сентиш” Буњин. Тај први део сажима рано детињство путем текста у тексту – пастиш наводно изгубљеног рукописа у којем се свет сагледава из дечјег ракурса (као у Бориној *Улози...*) смењује се с јадима човека који по свом душевном здрављу, или боље рећи болести, личи на јунака Андрићеве приче „Знакови”... Ех, да, у том I делу има и једна „грејалица” (која је „хинт” да је описано рано детињство – „Пеђино”). Не губите је из вида. Ту грејалицу, то јест.

Други део књиге, под већини наших теоретичара књижевности милом и драгом синтагмом – *Стварносна проза* – далеко да је од онога што је Света Лукић некада тиме „жигосао”, пре отприлике четврт

столећа. Већина се критичара и дала завести тим (под)насловом, па су се критикујући књигу углавном бавили – стварношћу о којој књига и говори, па ево сâм писац вели, шта сад? Изгледа да јоште живи катехизам Јована Деретића, који овако вели о књижевности нашој:

„Писци следећег нараштаја доносе прозу новог типа. Они прихватају извесна поетичка решења својих претходника, али су доследно привржени конкретној стварности (у препознатљивости историјских и географских оквира приче). У том смислу оживљава интересовање за /.../ свет друштвене периферије и подземља, за ружно и ниско. Корене те ’стварносне прозе’ /.../ налазимо већ код неких писаца 50-их година /.../ Живојин Павловић (1933), познат не само као приповедач и романописац него и као један од најбољих југословенских синеаста, Слободан Селенић (1933) и Владимир Стојшин (1935), по годинама припадници претходног нараштаја, разликују се од својих вршњака тиме што одбацују сваку артифицијелност, настојећи да што верније изразе грубу стварност живота.”<sup>21</sup>

Но, ипак, о чему је реч у другом делу романа? Па да, има града Београда. Као што читаоци Мајадакових романа имају осећај да су упознали Загреб, или као што читаоци прозе Владе Урошевића осете летње мирисе Скопља или студен новембра у том граду на Вардару, као што у романима Сола Белоуа осетите кошаву града Чикага, тако и ако нисте Београђанин, ова књига вам даје утисак да сте град из наслова упознали. Али, има тога још, осим. Осим *новије историје*, зар не?

Формално се у сваком поглављу другог дела *Стварносна проза* може уочити следеће (а ово је само мањи део избора): а) главни лик доживљава неуспех, б) главни лик није свестан тог неуспеха, ц) пастиш појединог писца (дакле стила) или појединог књижевног дела или асоцијација на филм (литераризација сценарија, дословно), д) имена из књижевности, јавног живота или филма директни су „хинтови” за тумачење тих поглавља. Овде бих споменула рад Јасмине Лукић посвећен делу Дубравке Угрешић. Она, анализирајући *Позу за прозу*, овако вели:

„Показује се да приповедачица у приповетци ’Love Story’ све своје пројекте реализује искључиво литерарним средствима. /.../ користи се ефектним литерарним обратом – исто онако као што се и неугодној сусетки из небодера свети тако што је прво уводи у своју прозу, а потом је низом фантастичких метаморфоза претвара у нека чудна бића. Тиме се могући свет литературе показује као супериорнији над оним искуственим, доводећи у питање чврстину граница /.../ између литературе и збиље.”<sup>22</sup>

<sup>1</sup> Јован Деретић, *Крајка историја српске књижевности*, БИГЗ, Београд 1987.

<sup>2</sup> Јасмина Лукић, „Љубић као архетипски жанр, проза Дубравке Угрешић”, *Женске студије* 2/3 1995 с 213–222; касније објављено у књизи *Мешапроза: чишћење жанра*, Стубови културе, Београд 2001.

Црнковић на један други начин уводи стварност у нестварност, наиме он је, да тако кажем, уводи у своју „начитаност и нагледаност и наслушаност” (да парафразирам једну од површнијих критика књиге), чиме та стварност доиста – али, наравно, само донекле – доживљава метаморфозу. На пример, поглавље „Rio Bravo” се одломком сценарија контекстуализира у филм „Сањари”, чиме стварни догађај који се у поглављу помиње неутрално тумачи посредством интертекстуалне ироније (или интермедијалне, да будем прецизна). Или, ако упоредим то поглавље с причом „Хреновка у пециву” из збирке Дубравке Угрешић *Поза за њрозу*, по тумачењу једне ультрафеминистичке критичарке, у тој је причи на делу „метафора по сусједству у /.../ тексту”, при чему хреновка [...] „симболизира пимпек”, те се „конзумацијом хреновке” у причи заправо „читатељу презентира или орални секс или кастрациона акција”(!). Применивши ову радикалну методу тумачења, могло би се рећи да је стварни догађај из поглавља „Rio Bravo” – демонстрације испред савезне скупштине (иначе „стварносно” регистроване позивањем на ТВ вести) – будући да су „у сусједству” с цитатом који претходи поглављу (одломком сценарија за филм *Сањари*) заправо не само „прокоментарисане” поменути цитатом, већ је и приповедачева улога у том стварном догађају добила значење нераскидиво од семантичког спектра које шаље (с)поменути филм. Овакав метод тумачења би се могао применити за свако поглавље II дела романа.

Ипак, та граница између литературе и збиље, није укинута у неком романтичарском смислу који може да утеши: јасно је да „Пеђа” из романа пропада упркос свом том „интелектуалном племству”. Ефекат психотичног искакања из себе у поглављу „Њам њам брди брди”, несналажење пред новинарским микрофоном у поглављу „Господин човек”, неочекивана „корпа” у љубавној вези у поглављу „Цералдина” поручују да је лоша бесконачност јача, да Пеђа није свестан сопствене пропалости; а, уосталом, то је и „трагички образац”.

„Постмодерна проза показује једну меру интровертности /.../, она се стално самосвесно окреће некој форми писања о себи самој” – цитира Јасмина Лукић Линду Хачион. Црнковић се експлицитно питању питања окреће у трећем делу под насловом „Постмодернизам или стварносна проза”, али се цитирана реченица може применити на II део књиге у већ објашњеном смислу: стварност се непрестано *филматизује, укњижује, углазбљује*. То је на једном нивоу бег од стварности и конвенција урбаног романа у коме не можемо побећи ни од цитата ни од „филмске монтаже текста”, али на другом нивоу то је довођење стварности и артифицијелног света у дијалог на разне начине: *циџиашима* (Rio Bravo), *циџиашиношћу* (Њам њам брди брди) или *мимикри-*

јама одређених писаца (Дуго, топло лето) или *пастичишима одређених дела* (Репрезентација)... или мешавином горе наведених поступака. Тако се књига бави (и) том стварношћу али најмање на начин стварносне прозе. Највећа мимикрија је на нивоу II дела посматраног као целине – имитира се стварносна проза док је на делу „најцрњи постмодернизам”! Или: текст се бави стварношћу, али *иштек након ишћо* се позабавио другим текстовима, филмовима, музиком итд.! Гледано у том смислу, наслов II дела „Стварносна проза” упућује на грандиозну пародију таквог писања.

„Пародија је савршена постмодерна форма, у извесном смислу, јер она, парадоксално, истовремено инкорпорира и доводи у питање оно што пародира”, опет Јасмина Лукић цитира Линду Хачион<sup>3</sup> анализирајући дела Дубравке Угрешић, и усудила бих се рећи да је управо о пародији реч у III и IV делу романа. У III, наиме, делу, Црнковић није покушао да пародира есеј (као жанр!, има и таквих тумачења, али то је за неку обимнију расправу) већ Дубравку Угрешић, то јест њене *квазиесеје* којима је, да употребим израз Игора Мандића, „усендвичила” бар три своја романа. Шта је то што се у овом случају истовремено и доводи у питање и инкорпорира? С једне стране, епизодична структура и композиција квазидневника – наиме и *Форсирање романа реке и Београд за њокојнике* се играју датумима (Угрешићева данима, Црнковић годинама), с друге стране, *Министарство боли и Београд за њокојнике* деле бруталну самоанализу без самосажалења, али свеједно, код Црнковића је и то предмет пародије, а с треће пак стране, пародира се аутобиографичност као „једини прави извор сваке проживљене литературе”.

Сада цитирам Андреу Златар: „Аутобиографском дискурсу у цјелини Угрешићка замјера неизбежни нарцизам; она се с тим нарцизмом успјешно бори управо захваљујући арсеналу књижевних поступака пародије, ироније, хумора, од којих не одустаје ни у темама које би ’саме по себи’ вукле према модусу трагичног или патетичног.”<sup>4</sup>

Позивање на Пола Остера (који се уосталом призива на завршетку поглавља „Глад” из дела романа под називом *Стварносна проза*, чиме се од привида документаризма вртоглаво скреће у „најцрњи постмодернизам”) и луцидно тумачење трећег дела *Њујоршке трилогије* има вишеструку симболику (приватни детектив који тражећи другог губи самог себе, или писац који је већ измишљао биографије а има проблема да састави „праву” итд., само су неке асоцијације). Четврти део је пародија негативне утопије у којој се „као с Марса” пружа

<sup>3</sup> Линда Хачион, *Поешика постмодернизма: историја, теорија, фикција* (прев. В. Гвозден и Љ. Станковић), Светови, Нови Сад, 1996.

<sup>4</sup> Прузето из: „Претворбе женског гласа у савременој хрватској прози”, Филозофски Факултет, Загреб; Књижница одсјека за компаративну књижевност.

жа једно *ошкачено* објашњење „онога што нам се догодило”. И ту се, опет, појављује „грејалица”, у добу глобалног загревања оксиморнски непотребна, као што је, рекла бих, и стварност непотребна „литератури о литератури” коју смо заправо читали у II делу романа, а што је – зна се – предмет сваке праве књижевности.

Рад представља извод из дужег текста: *Меташекстиуалности, интертекстуалности и интермедијалности у савременој екс-југословенској прози* (реч је о докторату на Катедри за женске студије Централноевропског универзитета у Будимпешти).