



## ПРОЗНА ПОЕМА О АНЂЕЛИКИ И СЕРГЕЈУ

(Фрања Петриновић: *Грамаџика њоремећаја*,  
Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2013)

Пишући о *Трауми* Фрање Петриновића, тој књизи „стечајних легенди“, по свему судећи збирци прича, назвао сам је романом, јер сам видео у њој тринаест поглавља заједничке повести. Опет сам пред сличном дилемом: како означити нову књигу овог писца? У поднаслову *Грамаџике њоремећаја* стоји: „баладе с почетка века“. Познато је да су баладе постојале у сва три жанра (лирика, еп, драма). Тек од средњег века оне добијају чврсту лирску структуру, коју је усавршио Франсоа Вијон. Шпанци користе назив „романса“. У Скандинавији то су „саре“. Немци баладу, у XVIII веку, подижу на уметнички ниво. Под утицајем Гетеа и Шилера, она је популарна међу словенским романтичарима: од Адама Мицкјевича, преко Пушкина, до Лазе Костића. Петриновићеве „баладе с почетка века“ (да ли се мисли на овај, XXI век, када су, претпостављам оне и написане? Или се односе на претходни, XX век, у коме су „рођени“ ако не стварни јунаци, онда јунаци ове прозе, баш као и њихов творац?), имају за мото стихове Бертолда Брехта. Брехтова балада је социјална, ангажована приповедна песма, коју су, поред њега, писали и други немачки песници XX века. Од ових стихова полази и Владимир Гвозден, пишући поговор Петриновићевој књизи, „Књига питања, слика пораза“. Индикативан је и његов поднаслов: „белешка о новом горком стилу“. Питања која поставља Брехт, у својој социјалној балади, односно питања која поставља његов „Радник који чита“, заиста су бројна и остају без одговора. А горчина о којој пише Гвозден, остаје после читања ових Петриновићевих „балада с почетка века“.

Почетком XX века баладичност су у своју прозу унели модерни писци, попут Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф. Дорит Кон издваја поглавље „Пенелопа“, из Џојсовог *Уликса*, као пример „аутономне фикционалне форме“, у којој потом уочава „аутономни монолог“, који доводи у везу са драмским монологом и са песмом у прози. А Вирџинија Вулф је свој роман *Таласи* означила као драму-песму (*play/poem*), она то пише спојено: *грамајесма* (*playpoem*). И у другој половини XX века за овим поступцима посежу поједини писци, са којима би Петриновића могли довести у везу. Тако је, рецимо, Бохумил Храбал неке своје приповетке означио као баладе (рецимо *Мачку*). Док је Данило Киш свој први роман *Мансарга* назвао – „сатиричном поемом“.

Поменути аутори и њихови „прозни солилоквији“, како би то закључила Дорит Кон, „имају једну грамаичку особину која их, чак и када говоре о најпрозаичнијим стварима, уздиже до поезије“. Није случајно средишњи циклус (или поглавље) у својој књизи, „Посвете, уосталом“, Петриновић и формално сложио као стихове. Ови, формални, разлози, нису једини због којих би се према Петриновићевим текстовима

ваљало односити као према поетским. Наравно, не желим да одведем читаоце ове књиге у погрешном правцу, она јесте, несумњиво, прозна књига и њен аутор је прозни писац који свесно посеже за појединим поетским поступцима, како би нагласио емоционалност својих јунака, али и изградио упечатљив стил.

Нема рефрена, који су карактеристични за класичне баладе, али зато има понављања, којима постиже ритмичност, али и заокруженост појединих делова унутар целине. Најчешће се понавља једна реч или речца, попут прилога „заиста“ („Заиста. Није знао шта да ради, није знао како да живи. Заиста.“) и „добро“ („Добро, ако се добро уопште да и наслутити“; „Добро, ево, ја сам Пепељуга“; „Добро, јасно као јасан дан, постоји пут који полази од књижевности и који отвара могућности да реалне радње буду опонашање фикција“), или речце: „зар“ („Зар није прошла година, зар нису прошле две, зар нису прохујале три, зар не прогалопираше четири године како си без циља, откако си престао да радиш, да се бавиш смисленим стварима. Зар само година, две, три, или четири? Зар ниси још уморнији, још утученији, сваког божијег новог пролећа све изгубљенији у мрачној шуми самосажаљења и самопрезира“), „међутим“ („Међутим, не бих рекао да их баш не познајем“; „Међутим, Анђелија, црнокоса Анђа, никада није била у тој шуми“; „Међутим, прича збори и ромори, читава прича каже, гласно говори да Серјоџицин живот и не постоји“; „Међутим, ако је прошло, ако све пролази, схватиће“), „ипак“ („Ипак, некако је морало да почне“; „Ипак сваки боговетни дан не пропушта прилику да пребаца себи: мораш да је заштитиш како знаш и умеш“) и „можда“ („Можда је зато, у духу филозофије ваљаног комшијског живота, сасвим у реду да се Сергеј запита...“; „Можда све то и није важно за сам речни ток догађања. Можда“).

Често започиње глаголима, попут „мислити“ („Мислим, да ли их заиста познајем? Мислим, да ли неко неког уопште успе да упозна?“ „Мислила је на свог оца“), „хтети“ („Хтео би, по сваку цену, да је заштити“, „Хоћеш ли се смирити...“), „знати“ („Зна Сергеј, и те како...“; „Зна Сергеј, кад хоће да зна...“) и „моћи“ („Могоао би све то да поновиш“; „Може да мисли колико је погрешила“; „Могоао је да потражи мајку...“). Многе реченице започињу са афирмацијом: „Да“, „Свакако“, „Наравно“, „Тако“, па и „Ваљда“, понекад и са негацијом: „Не“, „Не верујем“, „Никако“, „Не знам“, „Немој“, „Није“, „Нисам“... Врло честе су и упитне реченице са: „Шта“, „Зашто“, „Када“, „Ко“, „Како“, „Какав“... А има понављања и целих фраза, као својеврсних рефрена: „Све до сада“ (два пута на стр. 10, па два пута на стр. 11); „Свакако да је знао“ (два пута на стр. 12); „У сваком случају“ (три пута на стр. 17, па поново на стр. 23); или појединих речи: „Уз све недаће, још и тај зид. Какав црни зид, помишљао је на оца који заједно са камарадима испија пиво и готово претеће понавља како ствари стоје, никако не обећавајући ништа добро. На добро изаћи неће. Кусаћемо чорбу до краја наших живота. И то смо дозволили“ (стр. 52), у наставку, на стр. 53: „Зид. Добро, Берлински зид. Шта он зна о зидовима...“

Иследничка питања, попут оних у Кишовом *Пешчанику*: „Шта памти? Шта памти још несвршени ђак...“; „Шта још, шта још продире из тих времена...“; „У тим околностима, у тим ненадано згуснутим околностима, шта још?“ „Петриновићева књига почиње питањима и она до краја остаје књига питања која се бави условима, околностима и могућностима света који је наш свет“ (Гвозден).

Иако сам навео бројне примере како се Петриновић поиграва речником и грама- тиком, није то било у смислу придржавања или познавања правописних и грама- тичких правила, односно њиховог намерног кршења, тј. непоштовања. Аутор је сместио саму реч „Грамматика“ на повлашћено место – у наслов, да би је већ другим делом наслова оспорио – додаје јој именицу „поремећај“, као супротност, готово парадокс, јер „граматика“ значи ред, уређеност, усложњеност, правила, правилност, норму, а „поремећај“ (без обзира да ли је у питању генитив јединице или множине) значи неред, неуређеност, кварење слоге, сложености, одступање од правила и правилности.

И у наслову, као и у целој књизи, Петриновић употребљава стилске фигуре и то је поступак који је карактеристичан за поезију. Овде су најчешће фигуре тзв. адјекциј- ског типа, које се граде додавањем, а састоје се у томе да се постојећем елементу додаје други елемент. У директној су вези са макрологијом (великоречивост), тј. додавањем елемената који се понављају, који су сувишни, плеонастични. Следе их фигуре које су детракцијског типа, које се граде одузимањем, и у вези су са брахиологијом (кратко- речивошћу), тј. поступцима везаним за тежњу ка максималној краткоћи, згуснутости, лаконском исказу и слично. Прве дају реторичност, причљивост текстовима, док дру- ге теже поетској језгровитости и метафоричности.

Петриновић посеже и за фигурама мисли, попут парадокса, ироније, пародије... И за палимпсестом, палимпсестом сећања. „Сећање је свакако палимпсест утолико што се схвата као саткан од ‘слојева’ који су наслагани један за другим, и ‘балсамовани’ оним што се назива заборавом, у наслагама које ни један од њих ‘не сахрањује’, јер те наслаге спречавају транспарентност успомена у нагомиланом времену“, како је то приметио Жерар Женет, у својим *Фиџурама*.

Из свега претходног очигледно је да сам Петриновићевој новој књизи приступио најпре као према тексту, одређеније – приповедном тексту. „Под *џекси*ом се подразумева једна, структурално гледано, завршена целина језичких знакова. *Пријоведни џекси* је онај текст у којем једна инстанца прича причу. *Прича* је на један одређени начин презентована фабула. *Фабула* је серија логично и хронолошки међусобно повезаних догађаја. *Догађај* је прелаз из једног стања у друго“, како је то запазила Мике Бал у књизи *Наративологија – џеорија приче и пријоведња*. Настојао сам да препознам и одредим текстуална обележја, дакле, оно што је „објективно и стално присутно у тексту“, како бих могао да их опишем, да видим како је текст склопљен и како функционише. Тако долазимо до „наративног система“, односно до уочавања три нивоа: текста, приче и фабуле. При том, ваља имати у виду да су ова три нивоа теоријска претпоставка.

Ко прича причу и коју? „Серјожа и Анђелика треба да испричају своју причу“, налаже Петриновић. И они су тога свесни: „[М]и још увек јесмо и можемо да будемо прича“, каже Анђелика. Прича о чему? „О клаустрофобији, одступању, ишчекивању, о немоћи и евентуалном помирењу“ (стр. 15). А пре тога: „Свакако о финансијским неприликама, одсутству перспективе, клаустрофобији, идеолошкој нетрпељивости, нетолеранцији, дивљем капитализму, присутном насиљу, трауматичном искуству, транзицијској вртешци, благоприсутној депресији, једноличности, непостојању животне перспективе, немогућности проналажења посла, колапсу здравствених услуга, кору-

мпираном банкарском систему, организованим малолетничким бандама, разулареним навијачким групама, конфузији образовног система, контаминираниости песковитог земљишта, кварењу климе, пропадању средње класе, исцрпљености природних ресурса“ (стр. 9-10). Као да читамо новински текст, нимало оптимистички политички извештај. То још увек није прича, може да буде приповедни, литерарни текст. Тек када постане фабула, када се поменути догађаји издвоје и представе на одређени начин, тј. коришћењем језичких средстава, постају интересантни за читање и анализу. Уз контекстуално одређење: да је реч о Новом Саду, о „миленијумском међупростору“. И даље: да се све догађа на прелазу између два века.

Главни актери ове приче имају увек иста имена, Анђелика и Сергеј (повремено као надимци: Анђа, Анђелија – Серјожа, Серјожица), али нису увек исти. Гвозден запажа да Петриновића занимају сложени идентитети. Тако, на пример, у причи „Успаванка“, они проводе свој „овдашњи, свакидањи и засушни живот“. У причи „Хранитељ голубова“ Сергеј је у заносу, жели да мења свет, док је Анђа „трезвена“ и „рационална“. У „Речи упозорења“, сви пате од депресије, осим Анђе, која је „бесна, немилосрдна, осветољубива“. У причи „Лимански револуционар“ Сергеј поново има „чисте идеалистичке илузије“, али и „практичност животног сналажења“. И ту је налик на свог оца, Милана Вукелића, „професионалног поправљача револуционарних искривљавања“ и „самоуправних девијација“. Анђа је овде само украс телеске баште. Иако су из два различита света, они су га трансформисали „у један заједнички пејзаж, духовни и тржишни“. У причи „Лик и ликуша“ Анђа је „самоуверена и сигурна. Налик црнокосој, горопадној ђаволици. Зато и кажу, нема та длаке на језику“, Сергеј је „помало одсутан и изгубљен“. У суштини, ово је прича срца или љубавна прича. Уз причу „Томбола“, најобимнија прича у књизи. На њу се, тематски, надовезује прича „Љубавни разговор“. У причи „Прековремено читање Змаја“ видимо их као „сувишне“, „готово невидљивим ланцима везани једни за друго, сам себи довољни“. У причи „Томбола“ већ су џангризави, „помало рањиви“, нарочито Сергеј.

Прича „Само један дан живота“, започиње идиличном сликом града под снегом, да би се претворила у своју супротност: Сергеј је „попио такве батине за који многе тврде да се, ако ништа друго, памте читав живот“. Једна таква, негативна епизода, свакако је она са рођаком са Детелинаре, Емом или Емилијом, која је „огромна, огромна девојка која се ширила у све три за њу доступне димензије“.

Последњи циклус у књизи, „Ситуације, наравно“, има две целине, а свака од њих више посебних делова, као прича у причи. Прва од њих, „Приче пуног месеца“ је условно *мушка прича*, прича „опуштењачине“, „гордог срца“. То је прича о пролазности, али и о непролазној љубави. Друга, „Дневник о Пепељуги“ је опет условно *женска прича*, коју прича мушкарац, свесно преузимајући на себе улогу Пепељуге, неиспричане бајке, коју је могао себи да приушти а није, тако да његова прича нема срећан завршетак. Зато престаје да води дневник, свестан да су лажи „најбоља фикција најбољег живота“, јер „ја нисам ја, ја нисам ни Пепељуга, мене су само околности, ситуације и поремећаји овог тричавог света одредили да будем Пепељуга“. Не именују се јунаци. Ипак можемо да им припишемо имена с којима смо се сусретали у претходним причама.

Оваквим поступцима, како то примећује Гвозден, „Петриновић остварује типично постмодерни ефекат, јер до краја остаје нејасно да ли су сви ови људи уопште у причи. И ако јесу, да ли су сви они у истој причи?“ Уочава и један парадокс: у овој књизи све је фиктивно и ништа није фиктивно, истовремено. „Премда Петриновићева рефлексивна креативна свест избегава сваку представу о метастварности, он добро показује колика је потреба критике и фикције за референцијалношћу и за ‘принципом стварности’ како би се сместило имагинарно“ (Гвозден). Ова интерпретација, будући да је прва, наметнула је и намеће неке увиде који су релевантни за књигу *Грамаџика ѿоремећаја*, Фрање Петриновића, коју Гвозден означава као роман. Означава је и као квазиаутобиографску прозу. То су претпоставке које се могу проверити или се прихватити као чињенице и даље преносити. Ја их нисам узео као полазиште сопствене интерпретације. Иако је, делимично, моја интерпретација формирана на основу личних реакција, оне су биле, како би то подвукла Мике Бал, „на сталној интеракцији између текста и сопствених реакција“. Заснован на наратологији (Женет, Бал, Кон), пре свега, а потом и на пажљивом читању приповедног текста, презентовао сам интерпретацију која је само предлог читања, значи тек једна од могућности читања ове књиге, да је *Грамаџика ѿоремећаја* Фрање Петриновића, прозна поема о Анђелики и Сергеју, налик на прозне солилоквије модерних писаца XX века (Џ. Џојс, В. Вулф, Б. Храбал, Д. Киш), јер уместо дијалога (или квазидијалога), њима је примеренији „лирски презент“. Зато и симултано казивање Петриновићевих наратора (од приповедача, преко јунака, назад до писца, као главног приповедача, и овде прихватам Гвозденову одредницу да је реч о биографији, па и о лажној биографији), не доживљавам као хронику времена и града, па макар и псеудо, већ као „темпоралну аномалију“, која има, или тежи да има „безвремену димензију“, како „доживљавамо радње у песми“ (Дорит Кон).

Постоји и може се описати, наративни систем *Грамаџике ѿоремећаја*, писац жели да створи илузију да су његови јунаци и догађаји стварни. Али како постоји тзв. песничка слобода, а мени се чини да су ове прозне странице пре свега производи те и такве песничке слободе, оне се не могу „схватити као реалистичке репродукције менталног идиома неког јунака“ (Кон). Парафразирајући даље ову теоретичарку, закључићу: та песничка слобода односи се на глаголе перцепције (истакао сам их на почетку овог текста), који се понављају и тако остављају утисак „антиреалистичких интенција“. Без обзира на повремена одступања, целокупан текст „треба разумети као поезију коју уобличава једна једина стваралачка свест“ (Кон). У сваком случају, ова књига је изазов за интерпретацију, али и за обичне читаоце.