

Kada čitamo pripovetku Živka Činga često imamo utisak da prisustvujemo usmenom pripovedanju. Ponesenost pripovedanja, intonacija rečenice, tok fabule, sve to kod Činga odjekuje akustikom kazivanja reči, očarava nas svojom govornom sintaksom. Kada bismo trebali da tražimo Čingove srodnike i pretke u makedonskoj literaturi, našli bismo ih svakako kod Marka Čepenkova, koji je tokom prošlog veka preporučivajući i sačinjavajući koliko narodne toliko i svoje priče ostavio za sobom i autentični zvuk narodnog i narodskog kazivanja, kao i kod onih desetak narodnih pripovedača, zabeleženih na magnetofonskoj traci a zatim prenesenih u pisanu reč i štampanih u knjizi *Tamna kazivanja*. Sledeći liniju tradicije, možda bismo čak za neke trenutke Čingovih pripovedača našli bliskosti u monaškim zapisima na marginaima monaških knjiga, u njihovoj mešavini fantasmagoričnog sfumata i magnezijunskog bleksa najsvurowije realnosti.

Ali, dok te niti koje povezuju Čingovu prozu za tradiciju pripovedanja u makedonskoj literaturi možemo tražiti u prošlim vekovima, književnost na temu sela pisanu u trenutku pojavljivanja prvih Čingovih pripovedača možemo uzeti samo kao nešto što je moglo ovom piscu da posluži kao dosticaj za negaciju. Jer, i pre Činga se u makedonskoj književnosti pisalo o selu, i to veoma obilno; selo je, u stvari, bilo velika slabost makedonske književnosti prvih deset godina njenog posleratnog postojanja. Ali, do Činga se o selu pisalo sa puno napora da se seoskom životu prida onakav mešavinski prirodni, romantični idili. Romantičarska pasivnost mešala se sa zabudama socijalističkog realizma: lažni patos odjekivao je prazno i šuplje sa stranicah tih činjiga punih dobrih namena.

Čingova proza u okvirima razvoja makedonske književnosti mogla bi se smatrati, u neku ruku, otporom protiv tog vida literature o selu; na trenutke čak i paradoksalno na nju. Čingo produžava da izdaje nekadašnje parole o preobražaju sela, jednodimenzionalno i bezbolno, ali on uspeva da gromoglasnost tih parola dovede do humornih situacija, do groteske. U konfrenicijski patos prvih posleratnih godina prati fina senka ironije, a poznate fraze dobijaju prizvuk nesporazuma i nespretnih gestova. Idiličnost prolećnih pejzaža, u kojima odjekuju zvonca romantičarske pastorale, i široki, veseli novopećanih bistrokrata koji od Revolucije prave svežarsku tiradu dobijaju nagle i neočekivane pandane u sportskoj momčadi AFŽE-a koja izlazi na teren seoskog igrališta u svetlim

gaćicama iz paketa UNRE. Veliki deo događaja u toj Čingovoj legendarnoj Paskveliji postavljen je pred konkvavno ogledalo u kome se deformacije pojavljuju u punoj pomenosti svojih zglobova i gde se pojavje koje žele da budu veoma ozbiljne ukazuju u humornom svetlu. Život koji se valja Čingovom Paskvelijom je život koji je srusio stare okvire ali kome su novi okviri tesni i nepodesni; to je život koji jednom izbačen iz svog ležišta na može da nađe ponovo svoj ustaljeni tok i koji veoma brzo prerasta sve oblike u koje ga stavljaju. Popući savosti tih zvaničnih oblika su veoma vidljivi u Čingovoj prozi: tu sve izlazi iz kanona, krši pravila, ne povinuje se unapred određenom redu. Sudari između beskrayne raznolikosti tog života koji buja, naglo oslobođen svih stega, i onih koji bi da taj život već stave u tek naučene propise i zakone, izbijaju kroz sve pripovedačke situacije Čingovih priča i oglašuju se tonom burleske u intonaciji njegovog pripovedanja.

Čingova Paskvelija — to je imaginarna, izmaštana oblast negde na jugu Makedonije, na domaku jezera, ali isto toliko i stvarna, postojeća oblast u kojoj bi se neka sela verovatno mogla prepoznati. I sve je to na granici između velikih legendi deinstva i prošlih vekova, i stvarnih događaja koji se u nekim svojim odcimima u ovoj prozi još uvek mogu raspoznati i identifikovati. U to južno selo Paskvel dolazi Revolucija, ali u njemu istovremeno još uvek žive predanja o strašnom sudu i čudima svetaca; uporedo se tu odvijaju

kolktivizacija i dolazi Potop; kao u nekim srednjevekovnim letopisima šire se počasti i odvijaju kataklizme dok narodni komesar Tačko deli novu pravdu i drži govore o slobodi. Mešaju se vremena, sadašnjost i prošlost, da bi pokazala da nije sve što je do juče trajalo u nama završeno i okončano preko noći.

U središtu Čingove pažnje upravo su ti rudimentni jučerašnje svesti, zablude i atavizmi koji su se držali vekovima i koji se u trenutku naglog prodiranja novih odnosa očajnički odupiru, ne popuštajući i ne predajući se. Središnji sukob u Čingovim pripovetkama veoma je često postavljen na liniji seoska primitivna — principi Revolucije. Čingo pokazuje podzeman vrenja tih sukoba i njihovo naglo izbijanje, cele erupcije strasti koje izbijaju u likovima u kojima se sukob sa plana društvenih preobražaja preneo na plan intimnih odnosa. Ali, Čingo nikada nije okrenut samo u jednom smeru: dok se u njegovoj prvoj knjizi, u *Paskveliji*, šema sukoba još može tako jednosmerno prikazati (karakteristične pripovetke: *Požar* i *Kći* nose u svojoj fabuli upravo ostru polarizaciju tih odnosa), u njegovoj drugoj knjizi, *Novi Paskveliji* (da ne bi bilo za buma, treba napomenuti da „Noiltovo“ izdanje sadrži izbor iz obe knjige) šema odnosa se pokazuje komplikovanijom. Stari sukob između primitivne seoske svesti i ideala Revolucije ostaje da bude prisutan i dalje, mada ne u tako čistom i ostru polarizovanom vidu, ali pojavljuje

se i novi: između starog, patrijarhalnog morala koji čuva svoje vrednosti i onih koji brzopletu žele da ih sruse ne donoseći na njihovo mesto ništa stalno i vredno. Pojavljuju se razlike između onih koji su (svesnim opredeljenjem ili sticajem okolnosti) na strani Revolucije: postoji narodni komesar Tačko koji sudi po svom ljudskom i urođenom instinktu, svataujući da život nikada nije do kraja moguće uklopiti u principe, i postoje novopećene birokrate koji principe Revolucije prilagođavaju sebi, postoje oni koji bi uzavrelo životu hteli da sasegnu preuske okvire. Zbog toga se druga knjiga Čingove proze razlikuje od prve: u prvoj je postojao neki poneseni optimizam, mada sa prizvukom ironije, sa namernim preterivanjem u tonu i stepenu zanosa; u drugoj postoje velike tamne oblasti, šire se pipci ljudskih tamnih strana. U drugoj knjizi Čingo tvrdi da postoje neki iračni porivi u čoveku, porivi koji izbijaju ne vodeći računa o tome u kome vremenu i u kakvom društvenom uređenju živi (taj čovek ima nekoliko stratišnih pripovedaka u ovoj drugoj Čingovoj knjizi: *Bozba protiv požara*, *Nešto o suncu* i *kljopama za vučove*, *Orden*). U svima njima pojavljuju se ljudi koji misle da čine pravde i dobre stvari, koji smatraju da su na strani dobrog i naprednog, a u stvari iskrivljuju ideale u ime kojih se bore, opovrgavaju ih sredstvima kojima se služe, ostvaruju jedno čudovisno dvojno: visokih ideala i niskih postupaka. Ontološki aspekt koji da prevladuje nad sociološkim: za događaje nisu krivi principi za koje se ljudi bore, već njihovi unutrašnji nagoni koji ih vode u postupke koji deformišu te principe.

Čingo nikada ne piše pripovetku samo da bi ispričao fabulu; skoro nikada ako nije ubeđen da se sadržaj pripovetke ne odnosi na veći krug pojava; reko ako nije siguran da se taj sadržaj odnosi upravo na neke akutne probleme savremenog sveta. Njegove pripovetke bi mogli tretirati kao neku vrstu savremenih alegorija. Tako bi (navedimo samo već spomenute tri pripovetke) *Orden* mogao biti alegorija o samokritici, *Bozba protiv požara* alegorija o birokratiji, *Nešto o suncu* i *kljopama za vučove* — alegorija o strahu od sopstvenog mišljenja. U malom krugu Paskvelije, u malom makedonskom selu koje se kovala u burnim danima posleratnog perioda Revolucije, odigravaju se sudari savremenog sveta: Čingo je još jedan pisac koji je pošao od lokalnog da bi našao neke zajedničke imenitelje ljudskog.

Viada Urošević

Stvari zavise od mesta gde se događaju, sve je u tome (Vladimir Stojšin: Slogvort)

Ne mislim da u ovom tekstu spominjem Pančovo, Novi Sad ili Vršac iako je roman pun indikacija konkretnog vremena, i ukazuje na sasvim određena mesta (spominjem imena gradova, ulica), iako je veoma eksplicitno rečeno da je to knjiga o Vojvodini, o jednoj propaloj vojvodanskoj porodici, ja ću to shvatiti kao spojnu, na neki način naknadnu nameru autora i poverovati onome što Stojšin takođe ispisuje na jednoj margini — „to zna gde, ko zna kad, ne misliš navremeno, zaboraviti datume, adrese“ i pokušaju da pravi sadržaj knjige tražim u njenoj imaginativnoj sadržini. Mesta gde se „stvari događaju“ Stojšin je stvorio sa osećanjem ambijenta kao da je oduvek imao taj ambijent u podvesti, bez obzira šta je od svega toga i realno postojalo, a šta se ispreplelo, recimo iz Don Kihota. (Ali neki ambijent i inače zavisi i od knjige koje čitamo, od toga kako su izgledale korice te knjige, ko joj je bio izdavač i koje godine je štampana, pa i od toga da li je kupljena u antikvarnici ili ne.) Knjige koje utiču na Stojšinov ambijent štivo njegovih ličnosti u prvi mah nam se može učiniti ponešto bizarno: predratni, magazini, stare novine, petparački romani, možda kakvi se mogu kupiti samo na buvljoj pijaci, Lombrozova Grafologija, Kraft Ebing, nemački leksikoni, knjige o hipnoz, knjiga izvesnog Dala Karmegija kako postići sreću u životu, Bergson, u izdanju S. B. Cvijanovića (knjiga kupljena u antikvarnici) i najzad Don Kihot (knjiga koju Stojšin voli da zamijlija u poveru od izgrizene magareće kože). Na mahove nam se učini da se tu knjige, uticale na stvaranje ambijenta, i na taj način što je Stojšin u njima, sa izvesnom ironijom, pronalazio crte svojih ličnosti, konture nekih događaja. Inače, on i ima naviku da upotrebljava poretnja: „kao iz petparačkog romana“, „kao sa fotografije iz petparačkog magazina“.

Ali, treba videti kakav je to ambijent Stojšin stvorio u svojoj knjizi. Za njega su najzanimljivija mesta stepenište neke dotrajale kućerice, bioskop ili bolje reći kinematograf, fotografski atelje, hipodrom, malo provincijsko pozorište, železnički park, pristanak... Sa tim rečima i prolazimo kroz bizarno poetičnu i crnomornu avanturu Stojšinove knjige. Volela bih da makar donekle uđem u bogatstvo asocijacija koje Stojšin vezuje za ovakve reči, produžujući reči im u najkreativnijem smislu zahvat i sadržaj.

Na primer, u više navrata se govori o nekom stepeništu, međutim, to je uvek isto stepenište, ne zato što Stojšin uvek govori o stepeništu u istoj zgradi, vezanom za sudbine istih ličnosti, nego zato što to stepenište postoji u stvaralačkom iskustvu ovoga pisca naprosto u njegovoj podvesti samo onako kakvo i izgleda u knjizi: poornelo, dotrajalo, sa iskrivljenom gvozdenom ogradom, zidovi su prijavili viš-

SMRT BEZ SLAGVORTA ILI ROPOTARNICA VLADE STOJŠINA

ni, vazduh je mlač i ustajao; to je stepenište oronule dvospratnice „koja liči na provincijski hotel iz petparačkih romana u kome neko može da dođe na pomisao da izvrši samoubistvo“, i u kojoj kažu da je pre rata bio kupieraj. Mutno stepenište kuće je pojam koji ima Stojšin uspeo da stvori jedino ispuštajući svih tih stranica svoje knjige. Stepenište u romanu ima toliko značenja koliko ima raznih stanara zgradine koji njime prolaze. O njima se može najviše doznati upravo osluškujući šta se događa na stepeništu; Ladaraki danima osluškuje iz svoje sobe glasove iz hodnika, spletarenje, svade, kuknjavu, plač; stepenište je cela prijava i tužna svakodnevnica kuće. Ali, pored tog pakla naseljene samote u tu reč zahvataju i drugi, takođe bitni sadržaji knjige. Na primer, evropski kompleks: dok se poljski penje u svoju sobu na mansardi, Ladaraki posmatra njene noge i njihanje njene stražnjice; uz to stepenište penje se Ladarakom njegova ljubavnica glumica Tanja. Pritajući o stepeništu, u stvari opet tom istom, jer postoji samo jedan jedini pojam za svako stepenište u ovoj knjizi, bez obzira o kojem gradu, o kojem vremenu i o kojem Ladarakom je reč, Stojšin nam kaže i sve o Bubi Bogičević — to da su se stepeništem za celo vreme rata peli k njoj nemački oficiri, vojnici, šoferi, studenti i da je to na mirni način mučilo jednog zaljubljenog gimnazijalca Ladarakog, toliko, da je noćima umazio se pe penje k toj ženi u sobu, toliko, da je često pod njenim stepeništem i spavao. Bogičevića je jedina žena u knjizi koja nema „prazno lice“ i koja je, čini mi se, „ona ista“ bilo o kojoj ljubavi Ladarakih da se u knjizi govori. Kao što su svi Ladaraki samo različiti govori jedne iste ličnosti, samo sa raspoloženim kompleksima, a tako u svim ženskim ličnostima treba tražiti nešto od te propale ženske. Reč stepenište kao kakav podsvestni, magnetski motiv ulazi i u, za autora, najbitniji kompleks značenja knjige — u temu apsurdne smrti. Tako je starac Pavkin, fjakierist, i jedan od najuspešijih „don Kihota“ u galeriji Stojšinovih ličnosti sa licem „kao ostareli pas“, „kao razvaljeni šlep“, umro zapravo na stepeništu. „Od presudne važnosti je bilo mesto gde je starac umro, — nekakvo zadnje stepenište“ kaže Stojšin: „Možda se njegova duhovnost sa stajala baš u tome što je izabrao tako besmisleno mesto za svoj kraj, za svoju smrt koja

je isti takav besmisao kao staro stepenište“. Pošto znamo koliko je Stojšin, važno mesto „gde se stvari događaju“ treba možda navesti i ove pojedinosti u introdukciji romana rečeno je i sledeće: „Ladaraki, vi se valjda niste stepenište, nad čijom ogradom vis, sablasno lice sa ubudalom kosom itd.“ taj kompleks survanjavanja niz stepenice javlja se i u momentu kada na jednom mestu Ladaraki strahuje da će ga „grof“ gurnuti niz stepenište, a pošto ta tema postoji veoma snažno u knjizi, nije slučajno ni što se jedan od Bogičevićinih ljubavnika okliznuo niz stepenište, udario se u gvozdenu ogradu i ostao mrtav. Glumac Raša zaživsava život na „stepeništu male prijava frizerzanat“ a na nekoliko mesta se javlja motiv povlačenja nekog leša uz stepenište. Svaki put kad Stojšin spomeno nekakvo stepenište ta reč se zaodava značenjem kakvo za nas dobija u kontekstu cele knjige.

Reči kao što su bioskop ili kinematograf, fotografska radnja, hipodrom, fjakier, frizerica u provincijskom mestu sa namalano firmom, provincijski hotel, sve označavaju mesta koja Stojšin takođe smatra interesantima: sve te reči asociiraju vreme od pre prvog svetskog rata, kada je fotografija bila novina, a kinematograf bio čudo tehnike i vašaški spektakl. Te reči „mirišu na Austrougarsku“ i otkrivaju čar onih stvari „koje, kada osiromaše, dobiju jednu drugu vrednost“. U Stojšinovom odnosu prema tom svetu provincijskih kinematografa, frizeričkih radnji, fjakiera, šklopocija i krtinja od automobila i rasklamanih tramvaja ima i simpatije i ironije. A taj isti odnos pisac ima i prema celoj galeriji svojih ličnosti koje spadaju po svemu mdelu te islužene i izlišene, osiromašile stvari: fjakieristi, antikvare, petparačisti, trafikanti, propali provincijski glumci, propali daci i studenti, džokeji, štampari, besmisleni, jer se ne ostvaruju u životu i zato su zapravo nepostojeći. Sve te ličnosti besmislene su kao Don Kihot ili kako to kaže Stojšin kao Džek Trbošek.

Kakvo je zapravo značenje reči bioskop u kontekstu Stojšinovog romana? „O bioskopima bi se mogla napisati knjiga“ kaže on na jednom mestu. U stvari jedan deo te moguće knjige je već i napisan. Bioskopi su opet uvek isti; pričaju o bilo kom bioskopu, Stajšin samo obogaćuje za nas imaginativni doaz toga poma: to je uvek predratni, tesni, niski provin-

cijski kinematograf, aparat zvriji, kožne fotoleje su iskrzane („petparački bioskop“, „mrak kao slepi miš“, „bioskop je mračna lampa“). Bioskop koji se zove Luskor ili Apolo. (Stojšin voli da kaže kako je Ladaraki imao jednu ljubavnicu koja je bila razvodnica u bioskopu, ili kako je jedan Ladaraki sam bio razvodnik u bioskopu). Bioskop je opet jedno od interesantnih mesta za Stojšina, gde neko može da umre, a da ta smrt deluje besmislena. Zato antikvar Andrejević, besno na svom donkihotskom zanimanju, bismisleno zaljubljenosti u studentkinju Danijelu, umre, nagruvši se „u jednoj od naslonjača jedanaestog reda nekog, sasuenog kinematografa“ i to još za vreme predstave.

Tu bih htela da ukazem na postupak koji Stojšin primenjuje uvek kada govori o smrti svojih junaka: njegove ličnosti redovno umiru na besmislenim mestima i time se postiče utisak apsurdne smrti, kao iz bulevarskih novina. Takvo mesto može biti i hipodrom (Danijelinog oca je na hipodromu neki tip udario plivskom flašom) ili fjakier, (Starac Pavkin je u svom fjakieru pronašao advokata Duda Petronijevića Kisičkog, prezezanog grkljana). Svaka smrt kod Stojšina je apsurdna, i ima ironični-crnomornji smisao: glumac Raša, svoje predstave na kojoj je igrao dvorsku budalu, umire, i to ne na pozorištu, kao što bi neki glumac mogao eventualno želeti, nego na ulici, iz pozorišta. Stojšin je dosledan da sve ličnosti birao smrt bez slagvorta. Donkihotske ličnosti umiru u okolnostima koje ni malo ne uzdižu njihovom smrt iznad njihovog života; te okolnosti uništavaju i samo „dostojanstvo“ smrti. Stojšinove ličnosti umiru kao što bi uguonio pas. Na tom poređenju se, u ostalom na nekoliko mesta u romanu insistira: „Čini mi se, čovekov kraj se može isprišati isto kao i kraj nekog psa“, kaže Stojšin i ne samo da kaže nego na trci ili četiri mesta potpuno istim stilom, potpuno istim rečima, dakle sa doslednim paralelizmom opisuje smrt čoveka i psa.

Za Stojšina često jedini način da nam dočara svoje ličnosti jeste da ih uporedi sa starim fotografijama; „Katarina u potpunosti odgovara fotografijama starih frajli, kakve se mogu naći u svim beogradskim listovima i magazinima iz 1930. Žene fotografisane na fjakierima, u pletenim stolicama sa pudicom, sa sunčobranom“, Stojšinov interes za vlastite ličnosti se po svemu može uporediti za njegovim interesom za stare fotografije ili za stare novine. „Mislim da bi odustvo žute duvanske boje na tim fotografijama uništilo moj interes za njih“.

U Stojšinovoj knjizi, ličnosti su kao na kakvoj rasprodaji neverdnina, kao u kakvoj prajnovaj ropotarnici, kao na kakvoj buvljoj pijaci. Ako imamo sklonosti za vrstu ironije i u isti mah melanholije koju u nama bude takva mesta, takvi muzeji starih, uumećemo da se zainteresujemo i za Stojšinov svet.

Jasna MELVINGER