

КРИВЕ ВАРИЈАЦИЈЕ. ЕВОЛУЦИЈЕ
СТАЛНИХ МОТИВА У РОМАНИМА
ВЛАДИМИРА СТОЈШИНАИнститут за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: У овом раду анализираће се понављање књижевних мотива у делу Владимира Стојшина, које успоставља мање видљиве поетичке везе између различитих фаза његовог књижевног стваралаштва. Под тим се пре свега подразумева скривена сродност између његових романа за одрасле и оних намењених деци. Уз помоћ основа теорије интертекстуалности, и указивања на блискост његовог дела недовољно одређеном жанру аутофикције, показаћемо на који начин се стални мотиви мењају и преобликују у Стојшиновом делу.

Кључне речи: Владимир Стојшин, интертекстуалност, аутофикција

Владимир Стојшин данас је познат пре свега као аутор особених дела за децу које спајају аутобиографске елементе (успомене на ратно детињство у Панчеву) са специфичном гротескно-фантастичном стилизацијом у романима *Биоској у кућији шибци* и *Шампион кроз њорозор*. У овом веку, само је Мирјана Карановић писала о његовим старијим делима намењеним одраслим читаоцима (Карановић 2021), указујући на извесна мотивска преплитања између та два сегмента његовог стваралаштва. У свом промишљеном тексту који се први аналитички бави мотивским везама између Стојшинове књижевности за одрасле и оне намењене деци, она је пратила промене фигуре госпођице Богићевић, ситуирајући их у теоријски контекст *crossover* књижевности коју могу читати и деца или адолесценти и одрасли читаоци. Ипак, мотивска и тематска повезаност унутар Стојшиновог опуса заслужује опсежније истраживање, нарочито ако се има у виду да је књижевнотеоретска рецепција његових романа из прве етапе стваралаштва готово у потпуности замрла до тренутка кад је постигао позни успех с романима намењеним деци, и да готово уопште нису проучене успостављане поетичке аналогije (или дисконтинуитети) између његових раних и позних дела.

Наиме, прва етапа Стојшиновог књижевног стваралаштва, осим ране збирке песама *Тројански коњ* (1958), после које се више није враћао поезији, укључује збирку прича *Трафика у шесној улици* (1964), као и романе *Шлајворџ* (1965) и *Сћара усћа* (1969); ове три књиге показују изразиту стилску и тематску сродност. После дуже паузе, Стојшин је објавио роман *Кућлана* (1975), једини који није у

целости смештен у Панчево већ у београдску средину, и представља својеврсно место прелома у његовом опусу: после њега ће уследити *Биоској у кујнији шибица* (1978), *Шампион кроз ѝрозор* (1987) и недовршене *Свенјалијеве ѝанѝалоне* (2000), који такође показују језичко-стилску и мотивску уједначеност; што је још важније, они су, за разлику од ранијих романа, намењени дечјој читалачкој публици, иако често покривају исто тематско подручје. Управо то опсесивно враћање истим мотивима предмет је овог рада.¹

На самом почетку треба нагласити да је одређење методолошког оквира у овом случају тешко и незахвално. Док се на први поглед намеће употреба неке од више постојећих теорија интертекстуалности² од Јулије Кристеве надаље, или барем теорије цитатности како ју је одредила Дубравка Ораић Толић у истоименој монографији (1990), при ближем испитивању тај приступ убрзо се показује као неадекватан. Понављање мотива, фигура, догађаја и слика из ранијих у познијим делима код овог аутора није праћено имплицитним нити експлицитним дијалогским ставом према интертексту: он од свог читаоца нити захтева нити очекује препознавање већ виђеног. Таква мањак очекивања најприсутнији је свакако у романима за децу: дечји читаоци нису могли бити унапред упознати с ранијим Стојшиновим делима нити препознавати мотиве присутне, на пример, у *Сѝарим усѝима* или *Кулани*. Надаље, степен преображаја који ови мотиви доживљавају своди цитатност на ниво реминисценције, цитатног поступка сродног алузији и данас ретко коришћеног у строгом значењу. Приликом сагледавања интертекстуалних веза које повезују ове романе, постаје јасно да ће готово сасвим изостати приликом рецепције услед „невидљиве тачке приповедног контакта“ о којој пише Џесика Мејсон: „A vague narrative grouping can quickly be narrowed and filtered by a highly visible point of narrative contact whilst at the other end of the scale, an invisible point of narrative contact can render a specific reference to a particular narrative extremely vague“ (Mason 2019: 76).

Стојшинова употреба књижевних (лајт)мотива је блискија, заправо, преображају личног искуства у књижевно дело које се данас често назива аутофикцијом и у коме су границе између аутобиографског и фикционалног порозне и нејасне. Као што су више пута наглашавали и сам аутор и његови тумачи, Стојшин се увек враћао свом панчевачком ратном детињству и из њега црпео инспирацију.

1 Пошто су *Свенјалијеве ѝанѝалоне* објављене постхумно, без довољно назнака о томе колико би аутор још радио на тексту и да ли су расути фрагменти с довољно оправдања повезани у целину, овде су изостављене из анализе.

2 Да наведемо само један пример у коме теорија интертекстуалности представља аналитички оквир за приступ књижевном делу намењеном деци: Сања Голијанин Елез у свом раду о *Књизи о Марку* Светлане Велмар-Јанковић закључује да је у питању „теоријски недовољно дефинисан модел“ (2010: 367), указујући на бројне и међусобно коренито различите приступе интертекстуалности.

Ипак, ниједно његово дело не може се назвати аутобиографским сем у најширем могућем смислу; сви Стојшинови романи и његове приповетке у тренутку објављивања доживљавани су, приказивани и анализирани искључиво као уметничке прозне творевине. Ни појам аутофикције не може се применити на његово дело будући да једино *Шампион кроз њороз* испуњава основни захтев аутофикције – да протагониста носи име аутора и отворено се поистовећује с њим.³ Евентуални аутобиографски садржај тесно се повезује с идентитетом који се ствара у току писања и самим чином писања, као што каже Клаудија Гронеман:

(...) autofiction has afforded many writers a means to deal with the self in a way that straddles the genres of classic literature and goes beyond its culturally determined norms. Autofiction reveals existential motives for writing, raising them to the status of components in the autobiographical debate. Writing becomes an integral part of existence, a never-ending process of producing subjectivity through language. The referential self conceives of itself – in the fabric of the text – as part of a fiction, because no author can claim to know the real meaning of his or her own story (Gronemann 2019: 245)

На почетку рада поменуто је да се Стојшиново прозно⁴ стваралаштво може одвојити у две оштро одељене етапе или фазе, док роман *Кулана*, смештен између њих, представља атипичан покушај да се искорачи из миљеа Панчева, овде уздигнутог до оличења учмале паланке, попут митског Дрохобица Бруна Шулца. Осим по највидљивијој промени – преласку из књижевности намењене одраслима на терен књижевности за децу – уочљиво је и да се из области сразмерно реалистичног приповедања прелази у фантастични модус с наглашеним гротескним и комичним набојем. Зачудност такве прозе, нарочито спојене с приповедањем о ратном детињству, учинила је да и у очима критике и код публике познији романи готово сасвим засене раније, што се види и по броју текстова који су им посвећени, али и по броју издања (романи и збирке прве стваралачке фазе, које бисмо могли назвати циклусом о Лађарским, без изузетка су остали на једном издању).

Форма у којој се Стојшин враћа истим мотивима и ликовима је крајње неуобичајена, и одбија уобичајено повезивање засебних дела у романескни циклус или серијал. Наиме. овај аутор се из књиге у књигу враћа истим збивањима и личностима, али их варира, мења

3 Више о одређењима аутофикције видети у Душанић 2012.

4 У *Тројанском коњу*, осим данка модернистичкој поетици, на махове се препознаје аутентично осећање и наговештавају будући мотиви, пре свега у насловној песми у којој се сусрећемо с карактеристичном фразом „риђа брада умрљана сувом пљувачком“ која ће за Стојшина и касније представљати интимну шифру не само за физичку запуштеност већ и за духовну оронутост и тромост. Исто тако се као „далека драга“ кроз више песама провлачи име Грета, које ће се појавити и у првој Стојшиновој збирци прича, шест година касније.

имена, испушта или додаје детаље, помера фокус збивања. Историјат те својеврсне еволуције до сада није детаљно исписан, а свакако би пружио драгоцен увид у Стојшиново стваралаштво. Овде се можемо усредсредити на неколико различитих, најкарактеристичнијих мотива, који у *Биоскоју...* и *Шампиону...* достижу свој пуни израз.

Најпре треба истаћи да се поједине позније књиге „најављују“ у ранијим испутним појављивањем мотива који ће у каснијем делу бити детаљно разрађен. Једини непосредни поступак монтаже постојећих текстова у нову целину затичемо у *Шлајворџу*: велики делови Стојшинове прве објављене прозне књиге, збирке прича *Трафице у џесној улици*, интегрисани су у *Шлајворџ*, местимично готово без измена или с проширењима уметнутим између делова текста. То доводи до планиране, систематске конфузије у којој се стапају различита времена, места, па и приповедачи – постаје нејасно који од бројних Лађарских тренутно говори. Надаље је најављивање будућих књига било мање механичког карактера: тако се у *Шлајворџу* девето поглавље, с насловом датим у заградама, „(Данијела има много времена)“ (Стојшин 1965: 209) одиграва у старом биоскопу и око њега, а биоскоп ће касније заузети централно место у *Биоскоју* у *кућији шидица*, али и у *Шампиону кроз њрозор*. У *Кулани* се узгред помиње „Ђира Максимов, звани 'Шампион кроз прозор'“ (Стојшин 1975: 142) који ће у последњем Стојшиновом роману објављеном за живота постати централна личност.

Сталне фигуре које искрсавају у Стојшиновим делима често се могу дефинисати преко професија: фотограф, пекар, трафикант, фијакериста, адвокат. Понављају се и презимена (што су критичари запазили),⁵ али, као што констатује Мирјана Карановић, имена могу носити различити ликови у различитим књигама, односно презимена и надимци путују од једног до другог носиоца одређене професије, појављујући се у све новијим конфигурацијама.

На пример, лик фотографа појављује се више пута у изузетно разнородним варијантама, од Мандрина (који се у првој итерацији у *Трафици* појављује као цимбалиста, да би у *Старим усџима* постао фотограф) преко фото-Ике с којим се приповедач Ристић дружи у *Кулани* до ујака Саве у *Биоскоју*. Већ у *Трафици* се појављује и фотограф Козић, а у *Старим усџима* и у *Биоскоју* помињу се или појављују и фотографкиње Козић, понекад као супарнице ујаку Сави. Фотограф као личност у свим тим појавама задржава неке одређене карактерне

5 У мемоарском запису о Стојшину, Милован Новчић помиње аутобиографски набој романа, али и чињеницу да је аутор „селио“ своје вршачке познанике у имагинарно Панчево: „Радња овог романа ситуирана је такође у Панчеву. Једино су ликови из романа аутентичне личности из Стојшинових гимназијских дана у Вршцу. Многи догађаји су такође аутентични. Занимљиво је да аутор често користи и права имена и презимена. (...) Најинтересантнија су места за масовна окупљања: провинцијски театар, биоскоп, корзо, фотографски атеље, пекара, река Тамиш, куглана. (...) Пекара Саве Мандровића и њени мириси се често појављују у романима.“ (Новчић 2001: 209)

особине, склоност лагању, инфантилност, одвојеност од света, опседнутост женама или једном конкретном женом, која га води у пропаст, али се те одлике мењају и мутирају из умерено реалистичних у фантастично-гротескне, а сам фотограф стиче племените црте какве су у првим књигама сасвим одсутне, приближавајући се стандардном лику ујака занесењака.⁶ Његова погибија пред завршетак *Биоскоја*, истовремено херојска, бесмислено немотивисана и комична (ујак фотографише стрељачки строј пред којим стоји), истовремено представља и крај развојног лука ове фигуре која је у различитим варијантама пратила Стојшинов дотадашњи опус. Име Сава повезује га, с друге стране, и са Савом Ристићем, неспретним џепарошем из *Шлајворџа*, а преко њега с протагонистом *Кулане*: свој тројци заједничка је извесна неснађеност и неукорењеност у животу.

Међу најважнијим ликовима који се понављају у Стојшиновим делима јесу Буба Богићевић и њена старија рођака или мајка, госпођа Богићевић. У *Трафици*, Буба Богићевић је јунакиња у два причама и Стојшин ту, сасвим у реалистичном модусу али из перспективе непоузданог приповедача, гимназијалца Лађарског, описује њено „повлачење с агентима и војницима“ за време рата и како су је потом стрељали. У *Шлајворџу* се њена прича разрађује и проширује, али без много тематског померања. Млађа Богићевићка у *Старим усџима* постаје периферни лик и помиње се тек као рођака и „војничка курва, Мира Богићевић“ (Стојшин 1969: 186), док средишњу позицију заједно с именом Буба преузима старија, госпођа Богићевић, с којом приповедач „студент Павле Продановић“ (кога уз извесне оgrade можемо идентификовати с пропалим студентом Жарком Продановићем из *Трафике* и *Шлајворџа*, али и с много познијим Павлом Шибицом из *Биоскоја у куџији шибџица*) улази у компликовану, трансгресивну и често деструктивну везу. Та иста госпођа Богићевић у *Биоскоју* се појављује у лику вештице с надимком Подгрејан Паприкаш, али задржава атрибуте који су јој и раније припадали, само преображене у роману намењеном дечјој публици. Управо тако и њена млађа верзија Буба Богићевић задржава и ауру сексуалне привлачности за дечаке, пре свега за Павла, као што је у раној *Трафици* и у *Шлајворџу* привлачила гимназијалца. Али експлицитни искази о њеном промискуитету су ревидирани, ублажени, сведени на назнаке – тако се одвођење непознатих мушкараца у панчевачки рит претвара у шетњу по риту с ујаком Савом, и своди на комичну секвенцу у којој љубоморни Панчевци на њих хушкају коња док се они бране од насртаја комараца. Сексуални односи с Немцима, због којих је у раним делима од *Трафике* до *Старих усџа* стрељају непосредно по

6 Више о лику ујака као ексцентричног васпитача писала је Гундел Матенклот (Mattenkloft 1994: 108–110); код нас је такав лик ујака најупечатљивије приказао Бора Ђосић у *Улози моје њородице у свејској револуцији*, делу које, попут Стојшинових последњих романа, тематски стоји на размеђи између књижевности за одрасле и књижевности за децу.

завршетку рата, претварају се у позирање у атељеу сестара Козић и лагање о томе да ју је фотографисао немачки официр. Детаљну анализу транспозиције овог мотива у облик примерен дечјим читаоцима пружила је Мирјана Карановић, која је прва указала и на појаву *crossover* (прекограничног) потенцијала у Стојшиновим романима. Она прецизно описује природу тих књижевних преображаја:

Женски ликови који су у овом тексту анализирани имају свој претходни литерарни живот – могло би се, у складу са Марголиновом терминологијом, говорити о прототипима и њиховим сурогатима у другим наративним световима. Ове јединке међусобно нису у односу идентитета, будући да насељавају различите, одвојене светове, већ пре у односу пандана. Операције које се примењују на прототипу како би се добила нова верзија могу се подвести под основне операције класичне реторике: додавање, одузимање, замена и прерасподела. (Карановић 2021: 73)

Мотиви који се јављају неочекивано и упечатљиво, мењајући симболичку функцију и значај, често су сасвим банални свакодневни предмети.⁷ Један од њих је *лавор*. Лавор за воду, све до данас симбол сиротињских животних услова у којима нема ни купатила као засебне просторије, код Стојшина већ у *Старим усјима* спаја хетерогене конотације сиромаштва, прљавштине⁸ или чистоће и женске сексуалности – приповедача у детињству мајка избацује из собе да би се опрала у лавору: „Нешто касније баца воду преко гвоздене терасе, зове ме да се вратим, читава соба мирише на сапун, она чешља дугу зелену косу“ (Стојшин 1969: 64). Много година касније се његова љубавница Тереза пере над лавором и прича о прљавим женама, што опет предсказује подробну разраду мотива прљавштине и еротски обојеног гађења које она изазива у сегменту о Богићевићки. У *Биоскопу* се лавор уводи најпре у контексту мотива карактеристичног за дечју књижевност, терања на купање: „Мислим да ме је због госпођице Богићевић вређало оно с лавором. Најбесмисленије ства-

7 Јасна Мелвингер у једном од најранијих примера критичке рецепције Стојшина указује на значај симболике одређених појмова, у њеном случају хронотопа степеништа: „На пример, у више наврата се говори о неком степеништу, међутим, то је увек исто степениште, не зато што Стојшин увек говори о истом степеништу у истој згради, везаном за судбине истих личности, него зато што то степениште постоји у стваралачком искуству овога писца напросто у његовој подсвести само онако какво и изгледа у књизи (...) Сваки пут кад Стојшин спомене некакво степениште та реч се заодева значењем какво за нас добија у контексту целе књиге“ (Мелвингер 14). Разврставајући различите комплексе значења које Стојшин повезује са степеништем, она издваја усамљеност, еротско и тему апсурдне смрти. Сличне кратке анализе лајтмотивске употребе одређених предмета, појмова или хронотопа вредело би направити почев од фотографије (нарочито старе и еротског садржаја) преко мотива фијакера до биоскопа.

8 Код нас је недовољно писано о прљавштини и чистоћи као маркерима друштвеног статуса у домаћој прози. У најупечатљивије примере књижевне обраде мотива гађења према јавним купатилима, са снажним аутобиографским присенком, могло би се убројати поглавље о одласцима јунакиње у јавно купатило у недовршеним *Градишћелима* Борислава Пекића.

ри су сигурно: купање и шишање. И ко је уопште измислио лавор, сапун и парно купатило?!“ (Стојшин 1991: 76), да би се онда, неочекивано, изнова појавио на крају истог кратког поглавља, у поређењу сунца с црвеним лавором, и у контрапункту с дечјом заљубљеношћу у Бубу Богићевић и убацавањем јабука кроз њен прозор. Љиљана Пешикан Љуштановић препознаје прикривену еротску конотацију овог предмета: „Црвени лавор залазећег сунца могао би бити наговештај новог односа према телесном и новог смисла који се успешно повезује са традиционалним представама о јабукама као дару. Сунце је још увек млако, јабуке зелене, али је будућа прича вишеструко наговештена.“ (Пешикан Љуштановић 2012: 87)

Употреба овог мотива постаје много јаснија ако се као интертекст *Биоскопа* уведу *Стара усћа*, као што интертекст *Трафике* и *Старих усћа* расветљава судбине ликова у *Биоскопу*... и *Шампиону*.⁹ У *Биоскопу*, на пример, судбина Бубе Богићевић бива прећутана, на њу ништа не указује. Задржана је и наглашена дечја фасцинација женским телом и сексуалношћу, иако је Стојшин сенчи фантастичним моментом: Павлово откриће да „госпојица Богићевић има три пазуха“ истовремено је комичан одраз дечјег несхватања призора који му се указује, али и надреалистичка слика. Међутим, ту слику накнадно можемо повезати и са следећим пасажом из *Шлаиворџа*:

Био је ружичаст полумрак у соби, ваздух је био топао и имао је танак киселкаст задах као да је сав прошао поред Богићевићкиног тела, кроз њено пазухо. Понекад сам видео њено пазухо. Мирисало је на мемлу и буђ, било је мрачно, било је зеленкасте плесни у њему, паучине. Било је подерано и тајанствено. (Стојшин 1965: 142)

Метонимијско симболичко значење женског пазуха тако се у познијем роману изокреће из перверзног у наивно-комично. Та фасцинација одређеним типом жене и његова надреална стилизација напредоваће до крајности у *Шампиону кроз прозор*, где се лик млађе Богићевићке појављује под романтичнијим именом госпојице (sic) Лупаско, али повезан с истим мотивима: госпојица Лупаско продаје карте у биоскопу, улази у различите бурне сентименталне везе, и коначно напушта Панчево у немачкој лимузини, поткрај рата.

Још један рекурзивни детаљ с еротским набојем јесте релативно неуобичајен: порцеланска женска маска. Он спада у малобројне мотиве за које, срећним стицајем околности, знамо да имају биографску залеђину,¹⁰ како сведочи Милован Новчић у свом опису Стојшиновог дома:

9 Мирјана Карановић подробно доказује како Стојшин употребом паралипсе, изостављања и прећуткивања, своје сталне теме чини ближим и подеснијим деци (2021).

10 Тако и у *Старим усћима* опсесија јунакиње Драгиње Драге Димитријевић њеном имењакињом Драгом Машин заправо донекле рефлектује Стојшинова интересовања: у то време он је већ морао скупљати материјал за драму о Драги Машин, која је објављена тек 2017, а никад није изведена на сцени.

У углу, прислоњена уз зид, емајлирана плава улична табла – „Улица капетана Арачића“. (...) На другом зиду урамљена фотографија нагог женског торза с руком изнад главе. Фотографија је исечена из неког предратног, вероватно немачког часописа. Торзо делује нежно, скоро без еротског набоја. Лице је одсутно. Тек кад се боље погледа, уочава се да је лице покривено порцеланском маском. (Новчић 2001: 204)

У *Шлајворџу* се маска помиње управо у контексту фотографије: „Видео сам у некој ревији слику немачке глумице која има порцуланску маску на лицу. Данијела ме подсећа на ту фотографију. Можда Данијела не би волела да зна да сам исекао њену слику из новина.“ (1965: 211). Десет година касније, у *Кулани*, мотив маске искрсава у метафоричком кључу: „Она носи сомборску маску на лицу, од порцулана, од досадног жутог порцулана“ (1975: 12). Као и у другим случајевима, и овде се чињенично залеђе неке слике постепено брише и губи, а сама слика све више прелази на план апстрактног, добијајући у том процесу ново значење.

У остале, мање уочљиве мотиве који се понављају и преко којих можемо пратити развој Стојшинове поетике спада и појава коња у позоришту. Фигура коња, симболички значајна још од ауторових првих приповедака и збирке песама *Тројански коњ*, у *Ситарим устима* појављује се у фрагменту о фијакерском коњу који упада на позоришну представу. Стојшин се у фусноти чак позива на историчара позоришта Миховила Томандла: „У Томандловој историји позоришта од 1921. до 1953. тај коњ је најбесмисленији детаљ“ (1969: 202). Прави смисао ове привидно акрибичне напомене открива се само ако знамо да Томандлова двотомна монографија *Српско позориште у Војводини*, објављена 1953. године, покрива период од 1736. до 1919. Позивајући се на имагинарни трећи том *Српског позоришта*, Стојшин изнова осмишљава прошлост, дотерујући је према захтевима маште. У *Биоскоју у кулцији шиблица*, коњ постаје сасвим другачија фигура, а искорак у фантастично очигледан. Од сразмерно реалистичне евокације исте анегдоте–„Једне вечери коњ је упао у градско позориште у пола представе и направио грозан русвај међу глумцима“ (1991: 57) – Стојшин неосетно прелази на фантастичне ситуације у којима се коњ појављује као разумно, антропоморфизовано биће које се креће попут човека, носи људску одећу и говори: „Куфтин коњ је седео са нама на преврнутом чамцу, плакао је и жалио се како му Куфта никада не доноси колаче“ (1991: 60). У *Шампиону кроз прозор*, фигура коња се опет повлачи у други план, с мање антропоморфних црта, али у једнако фантастичном кључу, што кулминира описом следеће сцене:

Е, ту се коњ наљути, скочи и прождере адвоката. И то га добро сажваће, као старо сено.

А кад га је коњ увече избалегао, адвокат је био исти, само је раније имао раздељак са леве стране, а сад са десне. (Стојшин 1988: 61)

Интертекст ранијих романа показује нам да се у овој надреалној визији мотив коња као реметилачког елемента који уноси пометњу и хаос спаја с другим мотивом: у питању је мотив адвоката кога убијају (или се убија) на гротескно непримереном месту. У *Трафици* и *Шлајворџу* наводи се да је то био адвокат Дуда Петронијевић кога су заклали у фијакеру, или се сам заклао. У *Кулани* се прво појављивање адвоката Дуде Петронијевића (1975: 87) везује за успомену из детињства, у којој дечак приповедач први пут сазнаје за израз „појела га помрчина“ који ће се касније поново појавити у *Шампиону* (1988: 171) у идентичном ратном контексту. Адвокатова бесмислена насилна смрт у *Кулани* постаје убиство у парном купатилу: „Сањиног оца задавили су у парном купатилу у суседству“ (1975: 49), али се тај мотив изнова јавља и у *Биоскопу*, комично трансформисан: „То што се догађало у парном купатилу све нас је плашило. У купатилу су нашли онесвешћеног адвоката Ђуру Грлипоњавау, а два дана касније још једног адвоката и једну поштарку“ (1991: 46). Преношење имена, догађаја или чак предмета из текста у текст не смеју се пратити механички јер Стојшин за одређено име у једном делу може везати читав мотивски комплекс, да би га у идућем *временјем*, повезујући га с другом професијом, другом личношћу или биографском појединости. Такве измене, нарочито ако се дешавају у оквиру истог дела (као што је случај у *Шлајворџу* и *Стиарим усшима*) доприносе стварању особене, алогичне, ониричке атмосфере. Међутим, оне су видљиве и у Стојшиновом усамљеном покушају да ствара у чисто реалистичном кључу, у *Кулани*.

На овом месту биће корисно показати како се у *Кулани* преламају и укрштају поетичке одлике прве и друге фазе. Као што је приметил и критика¹¹, Стојшин је у *Кулани* начинио велики искорак из дотадашњег круга тема, премештајући место збивања у Београд и конструишући заплет који је, у поређењу с циклусом о Лађарским, праволинијски и јасан: роман прати кратку и бурну љубавну везу неуспешног четрдесетогодишњег новинара и студенткиње. Љубиша Јеремић примећује одређену напетост између различитих ауторских намера:

На једној страни, то је у самом чину казивања предочен карактеристичан однос јунака према сопственој судбини и према друштвеноисторијском контексту који га одређује; на другој страни, то је постепено у причању изграђиван нарочит доживљај света који тежи да превазиђе конкретан повод (београдску средину) и да се домогне општијег значења. (Јеремић 1978: 269)

¹¹ Поетички заокрет присутан у *Кулани* довео је и до другачијег вредновања критике. Приметно је да се Милан Празић, који је у више наврата одушевљено и проициљиво писао о делима из прве Стојшинове стваралачке фазе, од *Кулане* више није бавио Стојшиновим делима.

Стојшин, ипак, често одступа од реалистичног, на махове натуралистичког приповедања изведеног колоквијалним савременим језиком, често и вулгарним, и бројних портрета промашених људи с привидно значајним професијама (новинар се креће у кругу пријатеља чији су чланови редитељ, глумац, генерал, балерина). У својеврсним предасима од садашњости, његов протагониста често се присећа ратног детињства у Панчеву, и ту неумитно искрсавају Стојшинови стални мотиви: прерано одрастање, сиромаштво и глад. И сам наслов романа не односи се на неку београдску куглану већ на панчевачку, у којој је Ристић за време окупације ређао кегле да би зарадио новац, и тамо први пут ступио у додир с полусветом од кога никад није успео да се ослободи. Иако се у оквиру романа више пута враћа тим успоменама, он их брка и мења, да би у једном тренутку саопштио најзначајнији аутопоетички исказ у овом роману: „Смислио сам то као причу о себи. Човек мора да измисли некакву своју прошлост или бар да ретушира породичну историју.“ (1975: 19)

Међутим, упоредо с Ристићевим „ретуширањем историје“, Стојшин мења и садашњост и настањује свој имагинарни Београд из седамдесетих година прошлог века ликовима и догађајима из имагинарног Панчева четрдесетих година. Најупадљивији пример представља пекар Сава Мандровић који ће имати важну улогу у *Шампиону кроз њрозор*, а чија пекара се у *Кућани* налази у Београду, тик уз зграду у којој живи Ристић. Као и касније у романима за децу, Мандровић и његова пекара оличавају топлину, чак и у дословном смислу – Ристић је кревет преместио уза зид који дели с пекаром јер се тако греје на топлини пећи; у споредној сцени која најављује лик и поступке пекара у Стојшиновим романима за децу, Мандровић хвата дечака који је покушао да украде векну и поклања му хлеб. Мање уочљива понављања, неупадљивије смештена у београдски контекст, представљају већ поменути „фото-Ика“ и непознати фотограф с хиподрома. И сцена у којој сиромашни брачни пар позива госте на вечеру а кување паприкаша се представља као ритуална одбрана од глади („Нек сви виде да они једу. Ваљда је и вечерашњи паприкаш због тога“, 1975: 25) евоцира друге сцене кувања сиротињског паприкаша „од врабаца“ какав спремају Пишта Тот или, у *Биоскоју*, Бога Хитлер који заправо само плаши децу причом о лову на врапце. У свим верзијама, па и у *Кућани*, у пламен на коме се кува убацује се орахово лишће чији дим треба да растера комарце; опори мирис запаљеног лишћа представља својеврстан олфакторни лајтмотив Стојшиновог опуса.

Ту се мотивска укрштања *Кућане* и других Стојшинових романа не завршавају. И у уметнутој, графички (курзивом) издвојеној причи о Љиљанином првом љубавнику, сомборском таксисти Паји Бурјанову (1975: 55–60), Стојшин користи његово име и опис насилног почетка односа с Љиљаном да би успоставио интертекстуалну

везу са Савом Бурјановим, фијакеристом из *Трафике у тесној улици* и *Шлајворџа*, али и ликом Кларе која је заточена у једнако насилној вези започетој силовањем.

Ипак, најупечатљивији пример транспозиције мотива јесте детињска успомена на мртво маче, која се није појављивала у делима објављеним пре *Кулане*. У том роману, и она спада у интерполиране фрагменте сећања, издвојене курзивом од основног текста: „Ујуиру сам ја извадио исјод цакова и сџавио у рерну, мислио сам: ако се уи-реје, оживеће. То маче се љрошеже као усјорена нејасна слика из мој деишњсџва, сусџиже ме најчеише без разлоја, али као да ме одисџа љраџи.“ (1975: 71) Исти мотив загревања мртвог тела у пећи не би ли оживело појавиће се, преображен, на крају *Шамџиона*, последње књиге објављене за ауторовог живота:

Знали смо да је био топао док је био жив и мислили смо: биће поново жив ако га угрејемо. И јако се смањио, па сам га цео тај дан носио у својем ранцу. А увече, у некој напуштеној кући, нашли смо фуруну која је личила на ону Кузманову која је грејала цело његово детињство, наложили смо ватру у њу и грејали Кузмана, да му буде топло, да нам опет буде жив... (1988: 167–8)

Искрсавање истог мотива у преображеном, фантастично стилизованом виду (Кузман се смањује, имплицитно, до величине мачета) најбоља је потврда нараторског исказа о сликама које га *сусџижу* и *љраше*. У том светлу, показује се да Јеремићева констатација да је Стојшин у *Кулани* „... једнако сучељавао две наративне перспективе: ону која је изведена из јунакових сећања на искуства детињства и која разоткрива извештаченост говора одраслих, и ону која проистиче из јунакове романескне садашњости“ (Јеремић 1978: 271) непотпуна. Познавање интертекста осветљава својеврсно стапање тих двеју перспектива и мешање елемената које јунак сагледава с та два становишта. Као да панчевачко детињство упорно васкрсава у београдској савременој свакодневици, упркос инсистирању на локалним топонимима, упркос навођењу репертоара београдских биоскопа и назива улица којима се јунаци романа крећу: слике које сустижу Ристића поништавају садашњост и чине је безначајном и пролазном у поређењу с њиховом страшном безвременошћу.

Шта нам говори Стојшиново дело, овако целовито и апартно? Пре свега да је реч о необичној појави у оквирима наше књижевности; читав његов опус (с делимичним изузетком *Кулане* и њеним искорак у београдски миље) посвећен је опсесивном враћању једном невеликом мотивском кругу који се, међутим, испитује уз промене језичких и жанровских средстава. Посматрано из те перспективе, заправо не постоји ниједан радикалан усек у Стојшиновој поетици, прелаз од реализма ка фантастици је ретко овако постепен

и спонтан; па ипак се може рећи да су његове последње књиге (ако изузмемо постхумно објављене *Свеніалијеве ѿанѿалоне*) најуспешније. Невероватан успех *Биоскоја* можемо приписати не само његовим убедљивим квалитетима већ и чињеници да је ту Стојшин у жанр дечје књижевности „прелио“ до тада ретко виђан спој осетљивих социјалних и психолошких тема онеобичавајући дечје искуство рата и смрти, али и сексуалности, што се могло лакше прихватити у књижевности за одрасле (као што је много пре Стојшина показао Бора Ђосић у већ помињаној *Улози моје ѿородице у свейској револуцији*). Чинио је то често посежући за расточеном, асоцијативном, фрагментарном формом у којој се текст формирао око језгра различитих анегдотских повести. Љиљана Пешикан Љуштановић у таквом низању преображених анегдота препознаје „низање приповедних микроструктура аналогних усменом предању и причању о животу (84) наглашавајући напетост у којој с предање креће између истине, животних чињеница, и приче „која својим законима преобликује и наново устројава чињенице“ (85). И аутопоетички искази самог Стојшина често су усредсређени на ту дубоку психолошку потребу да се враћа успоменама из детињства, вечито истим мотивима који се понављају нешто другачији. Може се претпоставити да је после исцрпљивања првог поетичког модела, чији су представници *Трафика у ѿесној улици*, *Шлаѿвориѿ* и *Сѿара усѿа*, и трагања за новим изразом у *Куѿлани*, нови поетички модел оличен у трилогији за децу за Стојшина представљао нужно освежење одабране романескне форме: колоквијалним језиком, у другом жанру, уз видљивији отклон према фантастичном, Стојшин је у *Биоскоју*, *Шамѿиону* и недовршеним *Свеніалијевим ѿанѿалонама* изнова користио старе мотиве, али на нов начин. Као што је крајем шездесетих година и сам писао својој тадашњој супрузи, Марици Стојшин:

Али, читаво сазревање мог писања – кад погледам уназад – текло је у том смеру. Ево како то изгледа: не могу да поднесем оне делове у својим текстовима који имају стварне обресе, који описују догађај, који имају своје мале историје. Могу још само да пишем са правим интересовањем своје криве варијације, па се плашим да је и читав посао на новој књизи организован у том смеру јер ми је питање стила превасходно. (Стојшин 2008: 159)

ИЗВОРИ

- Стојшин, Владимир. *Тројански коњ*. Нови Сад: Матица српска, 1958.
Стојшин, Владимир. *Трафика у ѿесној улици*. Београд: Нолит, 1964.
Стојшин, Владимир. *Шлаѿвориѿ*. Нови Сад: Издавачко предузеће Братство-јединство, 1965.

- Стојшин, Владимир. *Сѝара усѝа*. Нови Сад: Матица српска, 1969.
- Стојшин, Владимир. *Куѝлана*. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.
- Стојшин, Владимир. *Биоској у куѝији шибица*. Београд: БИГЗ, 1991.
- Стојшин, Владимир. *Шамѝион кроз ѝрозор*. Београд: Просвета, 1987.
- Стојшин, Владимир. *Свенѝалијеве ѝанѝалоне*. Београд: Народна књига – Алфа, 2000.

ЛИТЕРАТУРА

- Голијанин-Елез, Сања. „Поетика културе у савременој српској књижевности за децу (изазови интертекстуалних трагања)“. *Савремена књижевност за децу у науци и настѝави: [зборник радова са научној скуѝа одржаног 20. марѝа 2010. ѝодине на Педагошкој факулѝетѝу у Јаѝодини]*. Јагодина: Педагошки факултет, 2010. 367–384.
- Душанић, Дуња. „Шта је аутофикција?“ *Књижевна истѝорија*, 2012/148, 797–810.
- Јеремић, Љубиша. „Куѝлана Владимира Стојшина“. *Проза новој сѝила*. Београд: Просвета, 1978. 268–271.
- Карановић, Мирјана. Владимир Стојшин: „Генега једног *crossover-a*“. *Philological Studies* 19, 1, (2021), 58–76.
- Мелвингер, Јасна. „Смрт без шлагворта или Ропотарница Владе Стојшина“. *Поља* 12/91, март 1966, 14.
- Новчић, Милован. „Владимир Стојшин“. Матицки, Миодраг (ур.): *Књижевна ѝѝоѝрафија Панчева*. Панчево: Градска библиотека Панчево, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001. 204–210.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Дечје предање и причање о животу као микроструктуре у Биоскопу у куѝији шибица Владимира Стојшина“. *Госѝођи Алисиној десној нози. Оѝледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012. 83–97.
- Стојшин, Марица. *Проветѝравање живогѝа*. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2008.
- Gronemann, Claudia „Autofiction“. *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Edited by Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2019. 241–247.
- Mason, Jessica. *Intertextuality in Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2019.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

Tijana Tropin

*Warped Variations.
The Evolution of Constant Characters in the Novels of Vladimir Stojšin*

Summary

This paper will analyse the repetition of literary motifs in the works of Vladimir Stojšin, which will establish the less visible poetic connections between different phases of his literary oeuvre. Above all, this refers to the hidden kinship between his novels for adults and those intended for children. Employing the basic tenets of the theory of intertextuality, and pointing out the closeness of his work to the as of yet poorly defined genre of autofiction, we will show how recurring motifs are being changed and reshaped in Stojšin's work. Special attention is devoted to the novel *Kuglana* (The Bowling Alley), which represents a point of important change in Stojšin's opus: straddling the boundary between his previous lyrical texts and the subsequent children's books, this short novel appears to be dealing with contemporary subjects. However, a close reading shows that even there Stojšin is reworking obsessive images of his war-torn childhood, and establishes important intertextual links with other Stojšin's novels.

Keywords: Vladimir Stojšin, intertextuality, autofiction

Примљен: 16. 1. 2022.

Прихваћен: 30. 3. 2022.