

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Катарина М. Рорингер Вешовић

**ТУМАЧЕЊЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ И
УМЕТНОСТИ У ДЕЛУ ДРАГАНА
СТОЈАНОВИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Katarina M. Roringer Vešović

**THE INTERPRETATION OF EXISTENCE,
LITERATURE AND ART IN THE WORKS
OF DRAGAN STOJANOVIĆ**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

УНИВЕРСИТЕТ ГОРОДА БЕЛГРАДА

ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Катарина М. Рорингер Вешович

**ТОЛКОВАНИЕ СУЩЕСТВОВАНИЯ И
ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ
ДРАГАНА СТОЯНОВИЧА**

докторская диссертация

Белград, 2016.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

Др Михајло Пантић, редовни професор, Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

1. Др Радивоје Микић, редовни професор, Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, Филолошки факултет Универзитета у Београду
2. Др Саша Радојчић, доцент, Теоријски одсек Факултета ликовних уметности Универзитета у Београду

Датум одбране:

РЕЗИМЕ

Тумачење егзистенције и уметности у делу Драгана Стојановића

Предмет ове дисертације је целокупно дело српског песника, романописца, приповедача, есејисте, преводиоца, теоретичара и тумача књижевности Драгана Стојановића. У истраживању се поставља и доказује теза да Стојановићево дело, узето у целини, показује хомоген раст из истог извора, концентрацију сличних особина и висок степен смисаоног и стилског јединства. Ауторов опус посматра се као својеврстан кабинет са огледалима, при чему се успоставља идејна, поетичка, тематска, мотивска и стилска премреженост литерарног и теоријског дела, и тумаче различите фасете значења настале њиховим међусобним огледањем.

Предмет истраживања су три најзначајније Стојановићеве теме – лепота, срећа и љубав – а у средишту интересовања је пишчево схватање љубави, изражено у теоријској форми, назначено у поезији и мотивски конкретизовано у прозном делу. На основу форми љубави Верене Каст, теоријски заснованих у аналитичкој психологији, у дисертацији се поставља теза да Стојановићево схватање љубави одговара типу „љубави без речи“, односно љубави као „вечном загрљају“. Наглашено је да аутор љубав не разуме само као осећање, већ пре свега као однос према свету и начин живота, у чијем средишту је доживљај сједињавања естетских и етичких вредности лепог и доброг. Такође је истакнута кључна улога чулне љубави за постизање тренутака „егзистенцијалне засићености“.

На основу Стојановићевих лајтмотива у уметничкој књижевности и пишчеве поетике среће формулисане у есејистичкој форми, ауторка поставља тезу о две стране постојања у Стојановићевом стваралаштву, које назива „плаво“ и „црно“. Избор тих ознака у вези је не само с колористичким особеностима Стојановићевих мотива већ и са значајем сликарства у његовом делу; такође и са значајем душевне *слике (imago)* у његовој уметничкој књижевности, и то у двоструком смислу унутарње слике вољене и слике сећања на љубав.

Циљ дисертације је да пружи обухватан увид у Стојановићево дело, скрене пажњу на његову уметничку књижевност и допринесе ревалоризацији његовог

целокупног опуса. Полазећи од околности да је у досадашњој рецепцији поглед био претежно усмерен на „плаву“ страну Стојановићевог опуса, тумачењу „црних“ аспеката и мотива придаје се посебан значај. Будући да у претходном истраживању није била посвећивана већа пажња значају Стојановићевог интересовања за сликарство и тумачење слика у контексту његовог стваралаштва, у дисертацији се анализира значај појединих сликарских поетика за ауторову мисао и фикционално приказане светове.

Дисертација се састоји из десет делова. Започиње се анализом Стојановићеве поетике среће и идиле; наставља се тумачењем улоге жене-музе у песничком и прозном делу, укључујући осветљавање разлике између љубави и фасцинације лепотом; усмерава се потом ка истраживању облика љубави и повезаности љубави са стоичко-хришћанском етиком. На крају се тумачи веза између љубави као егзистенцијалног стваралаштва и уметности.

У првом поглављу, чији је предмет истраживања Стојановићев филозофски есеј *О идили и срећи*, анализира се како је овај аутор, полазећи од семантике слика Клода Лорена, конципирао својеврсно учење о срећном животу. Ту су уведени филозофи, писци и сликари с којима Стојановић, обликујући своју мисао, ступа у дијалог. Међу њима су Аристотел, Еразмо Ротердамски, Шопенхауер и Ниче; Гете, Достојевки, Томас Ман, Иво Андрић, Готфрид Бен; Клод Лорен, Вермер, Ван Гог. Посебна пажња посвећена је тумачењу кључних појмова Стојановићеве мисли, на пример „тачног погледа“, „Великог Да“ свету, „нових мера времена“, живота са осећањем „дугачког пута“. Уведен је и значај ироније, која у ауторовом делу има вишеструку функцију: иронија је средство обликовања прозног дела, али и начин одношења према свету и сопственом стваралаштву, као и карактерна особина јунака.

У другом, трећем и четвртом поглављу нагласак је на тумачењу улоге жене у Стојановићевом делу. Издвајају се и анализирају два главна типа жене, „муза“ и „Кирка“. Уз помоћ Леонардових и Ботичелијевих слика тумачи се шта подразумева *bella donna*, једна варијација музе у Стојановићевом делу. Тумаче се и најважнији аспекти љубави, између осталог суштинска улога Природе и чулног доживљаја света за љубав, једноставност љубави и доживљај укидања контингентности сопствене егзистенције.

У петом поглављу о поезији дата је типологија песама које нису део већих целина: говори се о песмама егзалтације вољеним бићем, песмама утехе и охрабрења, и песмама „црног“. Предочава се и став интроверзије према свету (у значењу које му даје Карл Густав Јунг), типичан за целокупно Стојановићево стваралаштво. Тврди се да став према свету у позадини прозног и песничког дела Драгана Стојановића укршта Аристотелову *еудајмонију*, стоицизам, интроверзију и ранохришћанску етику светоотачких списа. Анализа циклуса песама о Сл. предочава још неке кључне појмове Стојановићеве концепције љубави, на пример, „космичку улогу“ жене, „спасавање“ света и свеопшту повезаност свега. У делу о поезији тумачи се и значење једне од многих необичних мотивских мешавина у ауторовом опусу: повезивање небеског раја и земаљског уживања, сакралног и профаног.

У шестом, седмом и осмом поглављу дисертације пажња је усредсређена на приказивање модела „љубави без речи“ и анализу његових елемената у односу трију романескних парова. Анализа осветљава структуру љубавног односа и психолошко-етичке чиниоце јунаковог карактера. У овом одељку издвајају се и тумаче и други појмови значајни за Стојановићеву концепцију љубави, укључујући статичну природу љубави у изолацији, потребу за чистотом душе и отменост као одлику душе и духа. Посебна пажња посвећена је тумачењу „црних“ мотива ћутања, двојника и лудила, екстремне последице губитка љубави. Показује се да мушкарчева фиксација жениним телом води разминућу с личношћу жене.

У деветом поглављу дисертације, у оквиру „црних“ аспеката, приказан је проблем „жанра“, који у Стојановићевом стваралаштву нема само поетичко значење: питање жанра односи се на тешкоћу одређивања емотивног стања јунака након губитка „музе“, који је уједно и губитак „онтолошког ослонаца“. Губитак „милоснице“ повлачи неопходност проналажења стратегија самообнављања и утехе. Стојановић у херменеутичким делима тумачи мотив Богородице као инстанцу утехе и милости, а дисертација показује да је тако схваћен мотив Богородице невидљивим нитима повезан и са ауторовим стваралаштвом. Девети део завршава издвајањем мотива светоотачке литературе који имају значај за дело Драгана Стојановића.

У десетом поглављу се представља ауторова филозофија књижевности, која се доводи у везу с његовом концепцијом љубави. Још једном се тумачи аналогија између уметничког стваралаштва и егзистенцијалног стваралаштва, односно стварања вредности у уметничком делу и у сопственом животу.

У епилогу се говори о Стојановићевој критици цивилизације „златног телета“ и његовом опредељењу за хуманистичко-просветитељске вредности, насупротив цинично-нихилистичком погледу на човека и свет.

У аналогији с важношћу сликарства у Стојановићевом делу, у овом раду се тумаче уметничке слике Нолдеа, Бекмана, Шагала и других уметника, на основу чега се осветљава значење многих важних мотива у ауторовом делу. При анализи психолошких фактора љубави примењује се Јунгова теорија Аниме, а при анализи карактера јунака психолошки типови Карен Хорнај. У интерпертацији је примењен интердисциплинарни и компаративни метод с доминантним ослонцем на феноменолошки приступ књижевности какав је описан у главним делима Романа Ингардена и њему сродних мислилаца.

Ова дисертација показује велику ерудицију Драгана Стојановића, његово познавање књижевности, нарочито немачке и српске, као и филозофије, те српског и европског сликарства. Широком дијапазону ауторових теоријских и поетичких интересовања одговара жанровска разноврсност и поливалентност његовог стваралаштва. У Стојановићевом делу се српски писци и сликари доводе у равноправни дијалог с другим европским уметницима и филозофима. Узимајући у обзир разноврсност ауторових талената и свестраност као писца, теоретичара и херменеутичара, за Драгана Стојановића се може рећи да представља значајну фигуру српске културе.

Кључне речи: љубав без речи, „плаво“ и „црно“, егзистенцијална херменеутика, *amor fati*, муза, Богородица, сликарство, земаљска „мета-физика“, интроверзија, лудило

Научна област: хуманистичке науке – наука о књижевности, теорија ликовне уметности, психологија, филозофија

Ужа научна област: српска књижевност, општа књижевност, херменеутика

SUMMARY

The Interpretation of Existence, Literature and Art in the Works of Dragan Stojanović

The subject of this doctoral dissertation are the complete works of Dragan Stojanović, the Serbian poet, novelist, author of short stories and novellas, essayist, translator, theoretician and interpreter of literature. The research sets out to prove the thesis that Stojanović's works, taken as a whole, show a homogeneous development from the same root, a concentration of similar features and a high degree of ideational and stylistic unity. Stojanović's oeuvre is seen as a specific kind of hall of mirrors: the dissertation demonstrates the network of different themes, motifs, poetics and concepts in the writer's literary and theoretical works, and analyses different facets of meaning generated from mirroring effect.

The research treats the three most relevant themes in the writer's oeuvre – beauty, happiness and love – with the primary focus on his understanding of love, which is defined in theoretical form, expressed in poetry and concretized in prose fiction. Based on Verena Kast's theory of love patterns, which applies analytical psychology, the dissertation argues that Stojanović's understanding of love corresponds with the type of "the love without words", that is, love as "eternal embrace". The study stresses that Stojanović understands love not only as a feeling but rather as an attitude towards the world and a way to live, the essential element of which is the experience of unity of aesthetic and ethic values of the beautiful and the good. The crucial role of physical love for the achievement of the moment of "existential intensity" is also explained.

On the basis of motifs in Stojanović's literary works and the poetics of happiness formulated in his essays, this dissertation introduces the thesis that two sides of being are implicitly present in his oeuvre, "the blue" and "the black". The choice of terms is connected not only to the role of colour in Stojanović's recurring motifs but also to the importance of painting in his overall work, as well as that of the inner image (*imago*) in his literary oeuvre in the double sense of the internal picture of the beloved and the visual memory of love.

This dissertation aims to offer insight into the author's works, to call attention to his literary works and to contribute to a re-evaluation of his entire oeuvre. In view of the fact that the earlier research was concentrated chiefly on the interpretation of the "blue" side of Stojanović's works, the dissertation devotes particular attention to the interpretation of the "black" aspects and motifs. Since previously little attention was paid to the importance of Stojanović's interest in painting and his interpretation of paintings in the context of his literary works, this dissertation analyses the role of different poetics of painting for his poetry and fiction.

The dissertation consists of ten chapters. It starts with an analysis of Stojanović's poetics of happiness and idyll; continues with an interpretation of the role of woman-muse in his poetry and prose, including highlighting the difference between love and fascination with beauty; and goes on to research forms of love as well as the link between love and Stoic-Christian ethics. It concludes with an interpretation of the interrelation between love as existential creativity and literature and art.

The first chapter analyses Stojanović's philosophical essay *On Idyll and Happiness*, presenting the way the author has developed his own conception of happiness by interpreting the paintings of Claude Lorrain. In this chapter various philosophers, writers and painters with whom Stojanović enters into a dialogue are introduced, including Aristotle, Erasmus of Rotterdam, Schopenhauer and Nietzsche; Goethe, Dostojewsky, Thomas Mann, Ivo Andrić, Gottfried Benn; Lorrain, Vermeer, Van Gogh. Special attention is devoted to the interpretation of key concepts of Stojanović's thinking, for example "accurate view", "new measures of time", living with the sense of "the long way ahead". The chapter also discusses the role of irony in his work, which is multifunctional: it is a technique applied in the prose works, but also an attitude towards the world and the author's own literary works, as well as a trait of his characters.

In the second, third and fourth chapters the focus is on an interpretation of the crucial role that woman plays in Stojanović's literary works. Two different female types are identified and analysed – the "muse" and the "Circe". The *bella donna* is a variation on the muse, interpreted through certain paintings of Leonardo da Vinci and Botticelli. The chapters analyse relevant aspects of love, including the essential role of Nature for

love and the sensuous awareness of the world, the simplicity of love, and the experience of the suspension of contingency of one's existence.

The fifth chapter, which is on the author's poetry, establishes a typology of the poems that are not part of certain specific cycles: it distinguishes between poems of exaltation inspired by the beloved, poems of comfort and encouragement, and poems of "the black". An attitude towards the world typically found in Stojanović's literary works is interpreted as similar to Carl Gustav Jung's notion of "introversion". Also underlying the author's prose and poetry are Aristotle's *eudemonia*, Stoicism and the early Christian ethics of the Holy Fathers. The analysis of the poems about "Sl." interprets more key concepts of Stojanović's understanding of love, including woman's "cosmic role", "saving" the world, and the general interrelation of everything. One of many unexpected mixtures of motifs in the author's oeuvre is described in this chapter: the link between heavenly paradise and earthly pleasures, the sacred and the profane.

The sixth, seventh and eighth chapters are devoted to a description of "love without words" and the analysis of its elements in the relationships of three couples in three of the author's novels. The analysis shows the structure of these relationships, as well as the psychological and ethical determinants of the heroes' character. Also interpreted are other concepts important for Stojanović's understanding of love, such as the static nature of love in isolation, the need for the purity of soul, nobility as a feature of spirit and mind. Particular attention is drawn to the interpretation of the "black" element of keeping silent in love, as well as to the motifs of twins and madness as the extreme consequence of losing love. Man's fixation on the female's body leads to losing sight of her personality.

The problem of "genre", one of the "black" aspects in Stojanović's works, is presented in the ninth chapter. Genre has not only a literary meaning: it refers to a juxtaposition of opposite feelings in the hero that transcends the boundaries between classical "emotional" genres. The hero finds himself in this state after he has lost his "muse" because losing her means the loss of his "ontological support". He searches for strategies of "self-renewal" that could provide comfort. The Madonna is the source of comfort and mercy in Stojanović's hermeneutical works: in the dissertation the invisible threads that link the motif of the Madonna with the author's literary work are identified.

The ninth chapter closes by showing how specific motifs from the writings of the Early Church Fathers are integrated into Dragan Stojanović's work.

The tenth chapter elaborates on the author's philosophy of literature, which is interrelated with his poetics of love. It highlights the analogy between creativity in one's personal life and creativity in literature and art, i.e. the analogy between the creation of values in both areas.

Stojanović's criticism of the civilisation of the Golden Calf is described in the epilogue, along with his orientation towards the humanistic as opposed to the cynical, nihilistic view of humanity.

In keeping with the importance of painting in Stojanović's oeuvre, this dissertation analyses specific paintings by Nolde, Beckmann, Chagall and other artists, and connects their motifs with those expressed in the author's work. Jung's concept of anima is used in the analysis of the psychological factors of love, and Karen Horney's psychological types are used in the analysis of the hero's character. The dissertation applies the interdisciplinary and comparative method, predominantly relying on the phenomenological approach to literature as described in the major works of Roman Ingarden and thinkers close to him.

This dissertation shows the remarkable erudition of Dragan Stojanović and his expertise in literature, in particular German and Serbian literature, as well as in philosophy and in Serbian and European painting. The wide range of his scholarly pursuits corresponds to the polyvalence of literary forms in his oeuvre. He brings Serbian writers and painters into a dialogue on an equal footing with other European writers, artists and philosophers. His talents and versatility as a writer and scholar make him an outstanding figure in Serbian culture.

Keywords: love without words, "the blue" and "the black", existential hermeneutics, *amor fati*, muse, Madonna, painting, earthly "meta-physics", introversion, madness

Subject Area: Humanities – literature, art history, psychology, philosophy

Specific Subject Area: Serbian literature, comparative literature, hermeneutics

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
I О ИДИЛИ И СРЕЋИ.....	20
1. Тематске, формалне и методолошке особености.....	20
2. Дијалог с великим духовима прошлости.....	24
3. Слика света Клода Лорена и Стојановићева мисао. Вредност флуидних доживљаја.....	26
4. Боље је бити него не бити. Стојановићев дијалог са Шопенхауером и Ничеом.....	33
5. Филозофема „високог неба“. „Велико Да“ свету. Потврђивање света без обзира на све.	36
6. Фактори који условљавају срећу. Шта је срећа. Етичко и онтолошко – спрега између начина делања и начина постојања.....	42
7. Историјско време и срећа. Добри војник Швејк, анти-херој. Потреба за идиллом – исконска човекова потреба. Одбрана вредности лепоте у злим временима.....	47
8. Пунктуални карактер среће. Једноставност среће. Вермер – „засићеност постојањем“. „Рачва времена среће“, „четврта“ временска димензија.....	57
9. Живот са осећањем „дугачког пута“. „Трајно самооткривање“.....	62
10. Прекомерност и мера. Мисао о мери, мисао о целини. Хуманистички Еразмов дух и радикални Лутеров дух. „Интелектуални хедониста“ и „интелектуални конквискадор“.....	67
II „ПЛАВО“ И „ЦРНО“	74
1. Боје као шифре егзистенцијалних вредности.....	74
2. „Ексцентричне“ одлике пишевог уметничког опуса.....	80
3. „Она она и она“: кроз поглед на жену до погледа на свет.....	86
4. Чулност света. Телесно уживање. Достојанство тела и ведрина.....	89
III ЛЕПОТА. ТИПОВИ МУЗА. ДИВИНИЗАЦИЈА ТЕЛА.....	93
1. „Опијеност“ на супрот „драгости“ постојања. Јунгова теорија Аниме.....	93
2. Женски типови: „муза“ и „Кирка“.....	97
3. Кирка.....	99

4. Муза.....	105
5. Три Грације. Леонардовска лепота – <i>bella donna</i> . Женина кожа. Заједничке особине муза. „Епикантус“	109

IV ОД ДИВИНИЗАЦИЈЕ ТЕЛА КА ЉУБАВИ И ЛИЧНОСТИ 125

1. Платоновски дијалог из пишевог Злочина и казне. Поезија љубави. Етички моменат љубави. „Ломљење“ и „пригрљивање“ лепоте. „Није то све“.....	125
2. Трајна неспојивост лепоте и среће. Бити „дорастао“ лепоти. Јеленина хаџина: непролазна вредност сећања на љубав	129
3. Важност Природе за љубав. Божанско у Природи. Једноставност љубави: Дафнид и Хлоја	132
4. Жена као идол. Идолопоклонство и телесна љубав. „Љубав-живот“, земаљска мета-физика. „Нове мере времена“ и „димензија Бесконечно“	139
5. Фасцинација лепотом и љубав – сличности и разлике. „Агапе“: морални елемент љубави, усмереност на личност. Доживљај укидања контингентности егзистенције у љубави.....	147
6. Лепота чулне љубави: Песма над песмама. „Еротски пантеизам“ – спајање чулног и светог	155

V ПОЕЗИЈА..... 166

1. Преливања „плаве“ и „црне“	166
2. Песме егзалтације вољеним бићем	170
2.1. Јутро.....	170
2.2. „Цветни“ квалитет чулне љубави. Светла и мирна љубав.....	175
2.3. Једино <i>та</i> жена „искупљује“.....	179
3. Песме утехе и охрабрења: меланхолична ведрина.....	182
3.1. Редукција захтева према животу. Терсит – резигнација у снази.....	182
3.2. Став интроверзије. Елементи аскезе. Неуплитање у ток збивања. Рецепти за самообнављање	190
3.3. Утеха цвећа. Готфрид Бен и Нолде. Бекство у слику	198
4. Песме „црног“	206
5. Космичка димензија љубави: <i>СЛ. Четири песме о Сл.</i>	209

5.1. Метафизика свакодневог	209
5.2. Прва песма о Сл. Јас – бог златних тренутака, љубави и стваралаштва. Реч и цртеж – Паул Кле и Хуан Миро.	213
5.3. Друга песма о Сл. Љубав и „спасавање“ света. Повезаност свега са свим	229
5.4. Трећа песма о Сл. „Сакрално“ профаног. Поуке небеске и хтонске „пиљарнице“	237
5.5. Четврта песма о Сл. Кружно кретање постојања. Свеопшта сарадња свега	243
5.6. Песнички субјект и Сл. Песме о Сл. и оглед О идили и срећи.....	247
6. Поема о хлебу. Стваралачко преображавање обичног.....	250
VI ОПШТЕ ОДЛИКЕ ПРОЗНОГ ДЕЛА.....	254
1. Однос историјске позадине и друштвених прилика у роману	255
2. Етички кодекс јунака	261
3. Негативан однос према браку.....	263
VII ЉУБАВ БЕЗ РЕЧИ	268
1. Провиденцијални љубавни сусрет: „плави“ тренутак <i>par excellence</i>	268
2. Божански пар Шива и Шакти: Вечни загрљај. Изолованост љубавника. Велико раздвајање.....	272
3. Проблем ћутања у љубави. Потреба за чистотом душе	279
4. Дистанцирани однос према свету. „Јежевске“ особине.....	283
VIII РОМАНЕСКНИ ЉУБАВНИ ПАРОВИ	289
1. Мајстор и Софија у <i>Двојезу I</i> : Разминуће с личношћу жене. Двојник. Између нормалности, лудости и мудрости	289
2. Бан и Ва у <i>Двојезу II</i> : Егзистенцијална херменеутика. Проблем кривице. Лудило и отменост	320
3. Триф и Гресе у <i>Бензину</i> : Огрешење о женину душу. „Сомнабулност“ стварности	331
IX МАРИЈА МИЛОСНИЦА И МАРИЈА БОГОРОДИЦА.....	342
1. Нови љубавни жанр у <i>Месецима</i> – замах тела и помирљивост душе. Женина „космичка улога“	342

2. Дух светоотачких списа. Поверење у Богородицу344
3. Порука светог Павла. Смирена љубав, безразложна нада352

**X ДИЈАЛОГ ПРИЧА МЕСЕЦИ И РОМАНЕСКНОГ
ЕСЕЈА УРЕДНИК ОД ИСКУСТВА..... 357**

1. Кабинет с огледалима. Романтична иронија357
2. Функција, значај и биће књижевности365

ЕПИЛОГ 369

УВОД

Дело Драгана Стојановића наликује својеврсном кабинету са огледалима. Такво поређење намеће се на основу специфичне укрштености његових вишеструких улога у области књижевности и усредсређености на исти круг тема који се провлачи кроз његов целокупан опус. Ретко које у толикој мери формално разнородно дело показују тако хомоген раст из истог извора, такву концентрацију сличних особина и тако висок степен смисаоног и стилског јединства. Имајући у виду целину дела, намера нам је да пружимо обухватан поглед на пишчеве мисаоне преокупације, нарочито његово разумевање природе љубави и уметности. Приказаћемо идејну, поетичку, тематску, мотивску и стилску премреженост Стојановићевих литерарних и теоријских дела, и тумачити различите фасете значења настале њиховим међусобним огледањем.

Драган Стојановић је теоретичар књижевности, тумач књижевног дела, есејиста, српски романописац, приповедач, песник и преводилац. У средишту његовог дела је мисао о срећи и тежња да теоријским проучавањем феномена среће, али и његовим фикционалним и песничким тематизовањем, допринесе својеврсном нијансирању и модификовању владајућег културног обрасца. Стојановић сматра да је главна карактеристика тог обрасца схватање неумитности несреће као темељне истине о човеку, те више вредновање уметничких дела која приказују трагичност човекове егзистенције. Свет је, међутим, и пун лепоте, која је у вези са срећом, а потреба за њима исто је тако темељно уграђена у човека као и свест о болу и патњи у свету. То су мисли из пишчевог филозофског огледа *О идили и срећи*,¹ теоријског темеља његовог схватања људске егзистенције, због чега ћемо наше проучавање започети његовим представљањем и тумачењем.

Уколико бацимо хронолошки поглед на целокупно дело Драгана Стојановића, пре бисмо могли говорити о померању нагласака у оквиру истих

¹ Dragan Stojanović, *O idili i sreći. Heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1991; друго издање: Fedon, Beograd, 2013.

интересовања него о различитим фазама дела, чије установљење је, уосталом, увек у доброј мери произвољно, будући да су границе између „фаза“ резултат теоријске потребе за разграничавањем. Померање нагласака у оквиру истих пишчевих интересовања проистиче из саме природе теме среће. Стојановић се најпре усредсређује на значај лепоте у човековом животу, јер на тај начин проговара о основи на којој почива његова мисао и целокупно стваралачко дело. Нагласак се затим помера у правцу тематизовања љубави, нарочито љубави између мушкарца и жене, будући да је љубав однос према свету који посредује највишу засићеност срећом, односно најдубљи доживљај смисла сопственог постојања и постојања света. Од љубави се пре или касније долази до религијских тема, сматра аутор, будући да љубав као однос према Другом укључује и поглед на свет испуњен страхопоштовањем према свему створеном, поглед карактеристичан за хришћанску и друге религије. Тезу о иманентној повезаности испитивања љубави и интересовања за сакралне теме Драган Стојановић потврђује својим делом: у жанровски плуралној књизи *Уредник од искуства*,² најзначајнијем извору пишчеве мисли о љубави, осветљена је веза између одређеног схватања љубави и наклоности ка духу светоотачких списа. Већина ауторових стваралачких преокупација и тема јавља се већ у првим делима, док су у потоњим делима рефлектори усмерени на њихове различите аспекте, или је исти аспект приказан у различитим осветљењима и различитим комбинацијама с другим лајтмотивима.

Пре аналитичког указивања на изазове бављења Стојановићевим делом и необичности на које проучавалац наилази што дубље одмиче, погледајмо шта све чини његово дело. Ту су најпре две теоријске студије – *Феноменологија и вишезначност књижевног дела. Ингарденова теорија опализације* (1977, 2011)³ и *Иронија и значење* (1984, 2003),⁴ објављена као *Ironie und Bedeutung* (1991)⁵ и на немачком. У првој студији Стојановић представља феноменолошки приступ у тумачењу књижевног дела, чији је нагласак на аутономији дела и усредсређивању

² Драган Стојановић, *Уредник од искуства*, поговор Биљана Дојчиновић Нешић, Досије студио, Београд, 2009.

³ Драган Стојановић, *Феноменологија и вишезначност књижевног дела. Ингарденова теорија опализације*, „Вук Караџић“, Београд, 1977; друго издање: Службени гласник, Београд, 2011.

⁴ Dragan Stojanović, *Ironija i značenje*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984; друго, допуњено издање: Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.

⁵ Dragan Stojanović, *Ironie und Bedeutung*, Peter Lang, Bern – Frankfurt a.M. – NewYork – Paris, 1991.

на дело само, а не на пишеву биографију, социјалне или политичке прилике периода у којем је дело настало и друге факторе који су с њим у некој вези. Стојановић анализира Ингарденово испитивање онтолошког статуса књижевног дела, затим његову теорију вишеслојне структуре дела, као и специфичног дејства књижевности и вредности које она ствара. Друга студија пружа исцрпан преглед различитих схватања ироније, а потом прелази на семантику ироније, на међузависност ироније и контекста, и то не само у књижевним делима већ и у говорној форми. Ако је студија о феноменолошком приступу књижевности темељ на којем почива Стојановићево разумевање књижевности и његов начин тумачења, студија о иронији је израз понирања у материју која ће се развити у главну технику приказивања света и обликовања ликова у његовим романима.

Када је реч о проучавању писаца, Стојановићева прва студија *Читање Достојевског и Томаса Мана* (1983),⁶ објављена и на немачком као *Dostojewski und Thomas Mann lesen. Von der Fragwürdigkeit und Notwendigkeit des Deutens* (1987),⁷ најавила је ауторово вишедеценијско интересовање за та два светска писца. Уследиле су нове студије о њима *Рајски ум Достојевског* (1994, 2003, 2009)⁸ и *Парадоксални класик Томас Ман* (1997),⁹ као и трећа студија, у целости посвећена нашем класику, под насловом *Лена бића Иве Андрића* (2003).¹⁰ Стојановић је и творац многих херменеутичких списа о другим писцима, нашим и страним, објављеним у књигама *Швејк хоће да победи* (2014),¹¹ *Поверење у Богородицу* (2007)¹² и *Енергија сакралног у уметности* (2010, 2012).¹³ Карактеристично је да су истраживања предузета у наведеним књигама у тематској спрези с већ поменутиим кругом Стојановићу блиских тема, што значи да су интертекстуалним нитима спојена и са његовом уметничком књижевношћу,

⁶ Dragan Stojanović, *Čitanje Dostojevskog i Tomasa Mana*, Nolit, Beograd, 1983.

⁷ Dragan Stojanović, *Dostojewski und Thomas Mann lesen. Von der Fragwürdigkeit und Notwendigkeit des Deutens*, Peter Lang, Bern – Frankfurt a.M. – NewYork, 1987.

⁸ Dragan Stojanović, *Rajski um Dostojevskog*, SIC, Beograd, 1994; друго, допуњено издање: Филолошки факултет у Београду – Чигоја штампа, Београд, 2003; треће, допуњено издање: Досије студио, Београд, 2009.

⁹ Драган Стојановић, *Парадоксални класик Томас Ман*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

¹⁰ Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, ЦИД – Платонеум, Подгорица – Нови Сад, 2003; друго издање: Филолошки факултет у Београду, Београд, 2012.

¹¹ Dragan Stojanović, *Švejk hoće da pobedi*, Futura publikacije, Novi Sad, 2014.

¹² Драган Стојановић, *Поверење у Богородицу*, Досије, Београд, 2007.

¹³ Драган Стојановић, *Енергија сакралног у уметности*, Службени гласник, Београд, 2010; друго, проширено издање: Службени гласник, Београд, 2012.

као и с две претходно поменуте књиге које пружају увид у пишчево схватање лепоте и љубави. Уочљива је у тој премрежености тријадна структура Стојановићевих књижевних улога, тако карактеристична за његово дело: он је теоретичар и тумач књижевности, писац и читалац. Међуигра тих улога проширује искуство и подстиче стваралачки импулс сваке од фигура тријадне структуре.

Стојановићев превод романа *Доктор Фаустус* Томаса Мана (1980, 1989, 2009, 2013),¹⁴ волуминозног и уметнички високо захтевног дела, од великог је значаја за српску културу. Он је и преводилац Фридриха Шлегела, чији је избор из дела објавио у књизи *Иронија љубави* (1999).¹⁵ Приредио је и делимично превео текстове из *Антологије немачког есеја* (2009),¹⁶ која сабира есеје по сензибилитету различитих немачких и аустријских аутора насталих у XX веку. Поглед на текстове у Стојановићевом преводу указује на његова лична интересовања: ту је, рецимо, *Роман фенотипа* Готфрида Бена, кога аутор помиње у есејима о Беновом песништву, затим текст о Хелдерлину; ту је и текст о Емилу Нолдеу, једном од ауторових омиљених сликара, као и два говора Макса Бекмана, такође сликара значајног за Стојановићево стваралаштво. Помињемо и Стојановићеве ране преводе текстова о Хајдегеру, скупљених у зборнику *Рани Хајдегер. Рецепција и критика „Бивства и времена“* (1979).¹⁷

Писци и филозофи који су предмет Стојановићеве пажње, односно њихове теме, одговарају његовим мисаоним и стваралачким преокупацијама. Могло би се рећи да он тумачи одређене филозофе и писце да би ступио у дијалог с њима, да би, у својеврсном експерименту разумевања њихове мисли или уметничког дела дошао до саморазумевања, и отишао још даље, до откривања и продубљивања нових фасета сопствене мисли. У књизи о Андрићу, на пример, наилазимо на проширивање анализе размишљањима која нису, строго гледано, имплицирана у

¹⁴ Tomas Man, *Doktor Faustus*, prevod i pogovor Dragan Stojanović, Matica srpska, Novi Sad, 1980; drugo izdanje: Nolit, Beograd, 1989; треће и четврто издање: Плато, Београд, 2009, 2013. У свим издањима садржан је поговор Драгана Стојановића.

¹⁵ Fridrih Šlegel, *Ironija ljubavi*, priređivač, prevodilac i autor pogovora Dragan Stojanović, Zepter, Beograd, 1999.

¹⁶ *Antologija nemačkog eseja*, priređivač, prevodilac pojedinih eseja i autor pogovora Dragan Stojanović, Službeni glasnik, Beograd, 2009.

¹⁷ *Rani Hajdeger. Recepcija i kritika „Bivstva i vremena“*, priređivači, prevodioci pojedinih tekstova i autori predgovora Danilo N. Basta i Dragan Stojanović, „Vuk Karadžić“, Beograd, 1979.

самом уметничком тексту, него су производ интерпретаторовог аналитичког „полетања“ са непосредне подлоге његовог проучавања. Драган Стојановић уводи слична места следећим формулацијама: „ништа се о томе не каже, али управо зато слободни смо да...“, „домишљамо се на основу свега што читамо...“, „допуњујући неречено у складу с реченим по мери властите имагинације...“.¹⁸ Резултат тако освојених размишљања је есеј „Од фасцинације лепотом до љубави“ који затвара студију о Андрићу, у којем је аутор формулисао своје схватање љубави, уједно конкретизујући његове елементе на примерима дејства лепоте и љубави у свету Андрићевих приповедака.

Шта је ту Стојановићева самосвојна мисао, а шта утицај извора који се проучава? Мишљења смо да о томе не треба размишљати механички каузално, у смислу постојања једног извора „а“ који води до исхода „б“, при чему је „б“ практично „а“, дакле мање-више усвојена туђа мисао. Остављајући по страни чињеницу да нико не мисли од „нуле“, него је у извесном смислу условљен свиме претходно мишљеним, сматрамо да када је реч о утицајима пре треба размишљати у смислу такозване „финалне“ узрочности. Роберт Музил је мислио да су у стварима духа и људских односа далеко више на снази финалне, односно „циљно-узрочне“ условности,¹⁹ како их је он, ослањајући се на Аристотела, назвао. Смисао „циљно-узрочног“ одговара Гетеовом „избору по сродности“, термину преузетом из хемије, који означава *двосмерну* условљеност ствари: у контексту нашег примера, то би значило да „б“ није само преузето од неког „а“, него да је привучено њиме зато што га у себи као потенцију већ садржи, због чега уопште и реагује на његову привлачну снагу. Туђе мисли и осећања се не само упознају и усвајају, него се у *препознавању* утврђују и дограђују.

Када је реч о мислиоцима са којима је Драган Стојановић у дијалогу, а чија мисао му је најсроднија по схватању људске егзистенције и етичком усмерењу,

¹⁸ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 18. Сви цитати из ове књиге биће дати према првом издању (види фусноту 10).

¹⁹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Band 2, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1991, стр. 1354. Наводимо немачки изворник зато што је реч о поглављу „Покушај да волиш чудовиште“ из Музилове заоставштине (смрт је спречила писца да заврши своје дело), које није ушло у издање *Човека без особина* у преводу Бранимира Живојиновића. Музил у том поглављу каже следеће: „Велики логичар [Аристотел] је такође изнео мисао да постоје узроци посебне врсте који, за разлику од других узрока, не прелазе у своје последице, него су с њима претходно већ повезани, као што је рецимо неки говорник под утицајем оног ко га слуша (...) Циљ-узрок одређује збивања а у исти мах збивања служе његовом развоју; то ћеш наћи свуда где су на снази намере, процеси раста и прилагођавања, узајамно обликовање, двосмерна дејства“.

ваља издвојити Аристотела, Еразма Ротердамског, у појединим ставовима Ничеа, али и Шопенхауера, који није само „негатив“ његове мисли о срећи него му је по извесним елементима, наизглед парадоксално, донекле и близак. Стојановићева филозофија живота надахнута је и лектиром светих отаца и Новог завета. Када је реч о његовом схватању књижевности, блиски су му мислиоци феноменолошког усмерења Роман Ингарден и Пол Рикер. Када су посреди писци који инспиришу Драгана Стојановића на одговарајући однос према књижевности и према животу (и његов израз у делу), издвајамо најпре Гетеа и Фридриха Шлегела, затим Достојевског, Томаса Мана, Хашека и Андрића, а када је реч о песницима Лазу Костића, Хелдерлина и Готфрида Бена. При дијалогу с писцима Стојановић заузима својеврсни „раскривајући“ приступ. Узмимо за пример студије о Достојевском и Андрићу. У квантитативно и квалитативно обимној литератури о тим класицима преовлађује слика о њиховом антрополошком песимизму и трагичном схватању људске егзистенције. Стојановић, међутим, вођен егзистенцијалним ставом „није то све“, који налаже усмеравање погледа на „сјај“ живота, окреће рефлектор свог истраживања на велики значај лепоте и „светле“ стране човекове душе у „тмини“ приказаних светова.²⁰ На тај начин, идући за својом темом, он поменуте писце приближава себи, а у исти мах доприноси запитаности о могућности другачијег приступа њиховим делима, за шта она дају довољно основа.

Моменат „полетања“ са непосредне подлоге у Стојановићевом тумачењу не значи да је оно самовољно, нити да се проучавани писац „искоришћава“ за промоцију сопствених мисли. У херменеутичким радовима Драгана Стојановића осећа се ингарденовско „читање са одговорношћу према делу“, које у тумачењу настоји да буде „праведно“ према делу и приближи се „духу који га носи“.²¹ Стојановић је антипод „зломисленом“ читаоцу. Као тумач, он тежи златној средини – мешавини „самоограничавајућег приближавања тексту“²² и

²⁰ Николај Лоски у својој студији о Достојевском указује на неосновано запостављање пишчевих позитивних ликова попут кнеза Мишкина и умањивање значаја пишчевог афирмативног односа према етици православног хришћанства. Мишљења смо да је то и Стојановићево гледиште. Nikolaj Loski, *Dostojevski i njegovo hrišćansko shvatanje sveta*, Partizanska knjiga, Ljubljana – Beograd, 1982.

²¹ *Ражски ум Достојевског*, стр. 6. Сви цитати из ове књиге биће дати према трећем издању (види фусноту 8).

²² *Ironija i značenje*, стр. 126. Сви цитати из ове књиге биће дати према првом издању (види фусноту 4).

„креативног искоришћавања“ маневарског простора за интерпретацију, што се испољава у избегавању аподиктичних исказа и радикалних оцена; у настојању да се представи што шира палета опализацијских могућности текста; у покушају да се утврди „боља смисаона могућност текста“ и прикаже оно за дело суштинско, што ће читаочеву егзистенцију одвести даље. Таквим приступом Стојановић се издваја од постмодернистичке парадигме тумачења књижевности која полази од неповерења према „великим причама“, усредсређујући се на подривање и разграђивање наизглед стабилног смисла и структуре текста, као и потрагу за идеолошким траговима времена у тексту. И проучаваоци књижевности су само људи, па многи тумачи ту парадигму схватају као императив што оригиналнијег приступа делу, у чијем светлу би се сва друга тумачења указала као старомодна, незнаљачка, досадна. Плодови сличних интерпретација зато често наликују покушају да се „супа једе виљушком“.²³

Драган Стојановић није само у дијалогу са мислиоцима и писцима него и сликарима. То је очигледно у огледу *О идили и срећи*, будући да аутор егзистенцијалне вредности до којих му је стало апстрахује из значењског потенцијала слика Клода Лорена и других сликара, док се у *Енергији сакралног у уметности* посвећује тумачењу Нолдеа, а говори и о Милану Коњовићу, Макс Бекману и Матису. Стојановићевом интересовању за сликарство и тумачење слика није до сада била посвећивана већа пажња. Стога треба показати на који начин слике и сликарске поетике чине конститутивни део његове мисли и фикционално приказаних светова, односно у чему је њихова дубинска важност за ауторово целокупно дело. Не мислимо при том само на чињеницу да је у роману *Двојеж I* главни јунак сликар, да се Ван Гог, Миро, Кандински, Ел Греко, Шумановић, Милуновић, Лубарда, Пеђа Милосављевић, Трепше и други сликари доводе у везу са јунацима, а да се у поезији нешто сугерише уз помоћ Леонарда, Ђорђонеа, Луинија и Паула Клеа. Реч је и о позадинским везама између значења и вредности посредованих сликама и оних обликованих у Стојановићевој уметничкој књижевности. Начин на који је Леонардо сликао жену, на пример, одговара типу жене као и облику љубави до ког је писцу стало. Неке у стварности постојеће слике бивају у романима тумачене или представљене. Макс Бекман и

²³ Уредник од искуства, стр. 6.

његова фиксација на жену као предмет мушкарчеве жудње и снова, али и извор његовог бола, такође игра значајну улогу.

Важност сликарства за нашег писца видна је и на корицама његових књига. Све репродукције слика које се на њима налазе изабрао је сам Стојановић. То није само по себи необично, али је доста ретко да се свака изабрана уметничка слика, будући мотивски и амбијентално најтешње аналогно повезана с ауторовим лајтмотивима, може довести у везу са целокупним делом. Мотивски се најчешће појављује жена, пишчева опсесивна тема, и то њено лице, ређе акт; корице студије о Андрићу, на пример, краси Коњовићева *Жена у шалварима*, а на *Двојезу I* је детаљ из Трепшеовог акта *Одмор*, на којем је приказана жена са „киргиским“ типом очију пред којим Стојановићеви јунаци губе присебност. На другим корицама налази се једном мотив јутра, важан колико за песништво, толико и за прозно дело, једном цвеће и једном колористички буктећи пејзаж; на неколико слика преовлађује *плава* боја, на једној од њих у комбинацији са љубичастоцрном, што су сигналне боје Стојановићевог дела. Убедљиво највише заступљен сликар је Нолде, а ту су још, осим поменутих сликара, Фра Филипо Липи, Анри Шарл Манген, Макс Бекман, Вишња Петровић, Мома Марковић, као и фотографски радови Тање Томић Ђурић.

Сликарство је Стојановићева рана љубав. У есеју о једном акту Наталије Цветковић, по личној обојености правој реткости у пишчевом делу, Стојановић открива да је одлучујући подстрек за окретање ка сликарству била једна студенткиња историје уметности која га је 1965. године фасцинирала. Аутор каже да за интерпретацију слика „није довољно оно што даје историја уметности“, него и извесни стварни сусрети који расветљавају „до тада непостојеће животне хоризонте“,²⁴ дакле преломна егзистенцијална искуства. У овом случају реч је о отварању перцепције под дејством младалачке „опсесије (...) без реализације“. Аутобиографска епизода са студенткињом доводи нас до теме повратне везе између живота и уметности, уткане у основе Стојановићевог дела. За теоретичара, тумача, писца или читаоца, књижевност (уметност опште) није неко мисаоно острво изоловано од свакодневног живота, него се у књижевност уноси животно

²⁴ Dragan Stojanović, „Natalija Cvetković – usamljeni akt“, стр. 84, у: *Genero (časopis za feminističku teoriju)*, Beograd, broj 8/9, 2006, стр. 79–96.

искуство, а књижевни садржаји преносе у егзистенцију. На снази је ту динамика двосмерне размене, кружни ток стваралачког и егзистенцијалног, у којем књижевност добија нешто од онтолошки реалног, а живот нешто од онтолошки идеалног. Тако схваћен однос, феноменолошки надахнут, представља језгро Стојановићеве концепције стваралаштва: писање је акт стварања вредности, у уметничком делу се објављују – речено са Ингарденом – „метафизички квалитети“, у вези с „крајњим дубинама бивствујућег“, због чега читаоца могу одвести у „понорне дубине бића“;²⁵ тако доживљене вредности имају у реалној сфери егзистенцијално усмеравајућу улогу, њихова енергија се прелива у човеков живот и раскриљује му до тада непознате доживљаје, па уметничко бива потврђено у сопственој егзистенцији. Стваралаштво за Стојановића, према томе, има два вида: уметнички и егзистенцијални. Њихово идеално прожимање настаје када се човек не само напаја поезијом него и његов живот, макар пунктуално, постаје поезија. Стваралачки живот са погледом на лепо је добар, добар живот без усмерености на стваралаштво и лепоту није ни могућ. Естетска и етичка сфера су код Стојановића неразмрсиво преплетене.

Заокружимо на овом месту преглед Стојановићевих дела навођењем његове уметничке књижевности. Ту су четири романа – *Двојеж/Двојеж I* (1995, 2013),²⁶ *Злочин и казна* (1996),²⁷ *Бензин* (2000)²⁸ и *Океан/Двојеж II* (2005, 2013), као и две збирке прича *Светска књижевност* (1988)²⁹ и *Месеци* (2007).³⁰ Књига поезије *Није то све* (2007)³¹ сабира претходно објављене збирке *Олујно вече*

²⁵ *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*, стр. 143. Сви цитати из овог дела биће дати према првом издању (види фусноту 3).

²⁶ Dragan Stojanović, *Dvojež*, Vreme knjige, Beograd, 1995; друго издање: поговор Катарина Рорингер Вешовић, Службени гласник, Београд, 2013. У другом издању објављен је уз *Двојежа* и пишећев роман претходно издат под насловом *Океан* (Народна књига, Београд, 2005), који у овом издању такође има наслов *Двојеж*. Будући да у другом издању имамо два романа под истим називом *Двојеж*, из практичних разлога ћемо у наставку текста роман *Двојеж* из 1995. године називати *Двојеж I*, а роман *Океан* из 2005. године *Двојеж II*. Сви цитати биће дати према првом издању ових књига.

²⁷ Dragan Stojanović, *Zločin i kazna*, Stubovi kulture, Beograd, 1996.

²⁸ Dragan Stojanović, *Benzin*, Stubovi kulture, Beograd, 2000.

²⁹ Dragan Stojanović, *Svetska književnost. Naučno proverene povesti o poznatim ličnostima iz svetske književnosti u kojima se iznosi istina o raznim pitanjima a naročito o ljubavi, razvrstane u četiri knjige*, Rad, Beograd, 1988.

³⁰ Драган Стојановић, *Месеци*, Досије, Београд, 2007.

³¹ Драган Стојановић, *Није то све*, поговор Саша Радојчић, Досије, 2007.

(1972), *СЛ. Четири песме о Сл.* (1992, 2001) и *Године* (2006)³², као и известан број нових песама. Ту је и потоња збирка *Сито* (2015),³³ у којој су, уз нове песме, по ауторовом избору „просејане“ и раније објављене песме из различитих периода. Сва наведена дела у знаку су Стојановићеве опсесивне теме – жене. Најзначајнији је тип жене-музе, која покреће мушкарчеву еротску енергију у двоструком смислу: ка лепоти женског тела као извору земаљског уживања, али и извору који води ка средишту сопственог бића и бића света; жена-муза покреће мушкарца и на стварање, било уметничко, било егзистенцијално. У теми љубави према жени и постојању уопште укрштају се уметничко и егзистенцијално стваралаштво.

У средишту аналитичког интересовања овог рада је тема љубави. То је унеколико резултат истраживалачке склоности према тој теми, својеврсни наставак и продубљивање размишљања о природи и облицима љубави, као и структуралној вези између љубави и метафоре – делимично аналогној Стојановићевом укрштају егзистенцијалног и уметничког – које смо анализирали у студији о Роберту Музилу.³⁴ Но, важнији разлог лежи у изазову који тема љубави као „пресециште“ Стојановићевих преокупација поставља пред тумача. Неки њени аспекти и мотиви су лако уочљиви, други се, пак, отварају тек када се љубав, ситуационо конкретизована у фикционалној форми романа и прича, доведе у однос с песничким сликама љубави, и теоријским формулацијама о љубави у есејистичком делу, па чак и појединим херменеутичким анализама аспеката љубави код других писаца. Део интригантности проучавања Стојановићевог дела је у откривању мреже истих тема и мотива у различитим формама и њиховом поређењу: тада уочавамо низ аналогича и паралелизама који усложњавају поливалентност значења сваког појединог члана, као и целине; али, уочавамо и да се они не понављају увек са истим значењским предзнаком, него се преиспитују, доводе у питање, стављају под сумњу. Открити како се неки мотив из теоријског дела огледа у неком роману или песми, препознати га, видети на који начин је

³² Драган Стојановић, *Олујно вече*, СКЦ, Београд, 1972. Драган Стојановић, *СЛ. Четири песме о Сл.*, Матица српска, Нови Сад, 1992; друго издање: Hinaki, Београд, 2001. Драган Стојановић, *Године*, Друштво Источник, Београд, 2006.

³³ Драган Стојановић, *Сито*, Досије студио, Београд, 2015. Приказ *Сита* „Воља за лепотом“ написао је Михајло Пантић, у: *Политика*, 18. јул 2015.

³⁴ Katarina Vešović, *Ljubav bez svojstava. O odnosu ljubavi i metafore u delu Roberta Muzila*, Stubovi kulture, Београд, 1998.

уплетен у целину приказаног света или песничке слике, какве му то значењске фасете додаје, да ли му и на који начин мења значење, све то спада у узбудљивији део проучавања овог свестраног писца. Тако добијена значењска мрежа љубави формира својеврсну филозофију егзистенцијалног стваралаштва.

Главни облик љубави чију ћемо структуру објаснити на примеру трију романескних парова називамо *љубав без речи*. Љубав нема само позитивна испољавања, као што ни лепота не води само срећи; губитак љубави, који укључује болан процес самообнављања или западање у лудило, својеврсни је негатив позитивног значења љубави. Љубав у Стојановићевом делу у том смислу има два лица; њих ћемо, у складу с пишчевим романескним и песничким мотивима, назвати „плаво“ и „црно“. Њихов симболички потенцијал шири је од љубави, он обухвата две стране живота уопште, које Стојановић често назива „сјај“ и „тмина“ постојања.

До сада је у рецепцији Стојановићевог дела поглед био претежно усмерен на „плаву“ страну његових теоријских размишљања, као и прозног и песничког света. Осим критика и есеја о Стојановићевом делу објављених у новинама и књижевној периодици, 2011. године је изашао зборник радова под називом *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*,³⁵ који укључује неке објављене, али и специјално за зборник написане текстове. У предговору те књиге, чија концепција и реализација могу послужити за пример, приређивачи Зорица Бечановић Николић, Јован Попов и Биљана Дојчиновић Нешић дају преглед Стојановићевог целокупног дела, истичући да његово стваралаштво „заслужује критички биланс и увид у токове рецепције“. Приређивачи указују и на Стојановићево велико познавање немачке књижевности и филозофије, које је као професор на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду имао прилике да пренесе студентима, али и да нешто од свог духовног хабитуса упише у њихов даљи интелектуални и уметнички развој: „Многима је обележио ‘године учења’, а многи су и током потоњих ‘година путовања’, ишли за његовим гласом, трагали

³⁵ *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, приређивачи и аутори предговора Зорица Бечановић Николић, Јован Попов и Биљана Дојчиновић Нешић, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011. Наши прилози у овој књизи су текст „Плава и црна. Између ‘понора неба’ и ‘понора ништавила’“ и интервју са Драганом Стојановићем „Дуго путовање пре“.

за музејима и сликама о којима је Стојановић говорио и писао, повремено с њим водили преписке, дијалоге и расправе о разним питањима из књижевности, филозофије и сликарства.³⁶ И из овог навода се назире потврђивање теоријског и уметничког рада у непосредној егзистенцији, карактеристично за Драгана Стојановића.

Досадашња усмереност на проучавање „плавих“ аспеката Стојановићевог дела је можда и логична, будући да је у готово свим делима оно у првом плану, а дејство „црног“ сам аутор често релативизује. „Црно“ се отвара у пуној снази тек у међуодносу различитих Стојановићевих дела, јер његове значењске импликације, често скривене вишеструким посредовањем, тако постају јасније. Зашто говоримо о „скривености“ „црног“? У складу са јасно формулисаним намером да допринесе развијању културе среће, вођен начелом „није то све“, наш писац често не повлачи консеквенце из приказаних „црних“ прилика јунака (по правилу је реч о губитку љубави), него остаје у простору амбигвитета, тако да се може замислити да јунак „на крају“ пропада, или да ипак успева да преброди егзистенцијалну кризу јер у њој није све тако „црно“. Поред тога, „плавом“ утиску доприноси и околност да вредности које јунак својом егзистенцијом афирмише не бивају поништене, него остају на снази чак и ако замислимо потпуни слом јунака. Амбигвитет „црног“ и „плавог“ утиска илустроваћемо на примеру романа *Двојеж I*: гледајући „црно“, може се рећи да јунак мора да полуди (значи страда) зато што љубав без речи, какву он по сваку цену жели, није могуће остварити, поготову не у свету у коме он живи; гледајући „плаво“, роман је потврда исконске човекове тежње ка љубави и лепоти, које се човек не одриче чак ни по цену лудила. При једном тумачењу је у првом плану песимизам неизбежног човековог страдања, при другом тумачењу је у првом плану необесцењива вредност човекових виших егзистенцијалних искустава. Феномен скривености „црног“ детаљно ће бити осветљен у оквиру анализе односа између Стојановићевих јунака Мајстора³⁷ и Софије. Уопште ће посебна пажња бити придата приказивању и тумачењу „црних“ аспеката пишчевог дела.

³⁶ Исто, стр. 9.

³⁷ Име главног јунака *Двојежа I* се у роману не помиње. Будући да је „Двојеж“ сликар, даћемо му име Мајстор.

Закон, граматика и љубав темељне су категорије у делу Драгана Стојановића које помажу да свет „опстане“. Љубав према језику извире из сваке Стојановићеве странице, не само на оним местима где његови јунаци инсистирају на правилној употреби граматике. И док су прве две теоријске студије написане појмовним језиком науке, и утолико језички усмерене на одређеност и прецизност, есејистичке књиге одликује однеговани књижевни стил који на оку држи како јасноћу мисли тако и лепоту израза. У песничком делу језик варира од прозног ритма и сликовне засићености ране поезије до елиптичности израза новијих песама, које често призивају хаику поезију. У романима је приметна једноставност стила, иза које стоји зналачка промишљеност, као и стварање мреже сигналних речи и израза у функцији сугестивног дочаравања специфичних вредности приказаног света. Стојановић суверено влада свим регистрима језика, од „високог“ до „ниског“; ужива у необичним граматичким могућностима речи (*кантурцетина, канџурине*); у креативном потенцијалу језика за стварање нових значењских склопова речи (*малорек човек, нагорки плод, непроосећана срећа*); у стварању речи са сигналним значењем (*расањен, сустицај, разгривајући*); у домишљању нових речи (*лундраница, мјединица, жежња*); у оживљавању архаичних и мало коришћених речи (*добродетель, злодејање*); у измишљању жаргона (*пандркњавање, рокамболескан, дроцкаста*).

У поменутом зборнику о рецепцији Стојановићевог дела Данило Н. Баста инструктивно примећује да иако би дело Драгана Стојановића „било запажено и уважено и у већим и зрелијим културама него што је наша данашња“, наш аутор „не ужива признање које је и те како заслужио“.³⁸ Највише је признато Стојановићево теоријско-херменеутичко дело, а унутар њега ауторово познавање немачке књижевности, дакле, део опуса мање-више повезан с његовом академском улогом. Поједини критичари и песници цене његово песничко дело. Његови романи и приче су на књижевној сцени, међутим, практично непознати, а мало се зна и о филозофским аспектима његовог дела, те сликарској херменеутици. Желимо да овом студијом скренемо пажњу на Стојановићеву уметничку књижевност и допринесемо ревалоризацији његовог целокупног опуса.

³⁸ Исто, стр. 17.

Наш аутор у свом делу води дијалог не само са страним и нашим класицима, него и са самим собом. Роман *Двојеж II* настао је с идејом да ступи у дијалог с романом *Двојеж I*, *Уредник од искуства* с приповеткама *Месеци*. Интертекстуалност, метапоетичке рефлексije, стварање метатекста, технике су карактеристичне за постмодернистичку књижевност. Оне су, међутим, карактеристичне и за поетике романтизма, нарочито за поставке Фридриха Шлегела и његову романтичну иронију, која, додуше, нема облик систематизоване поетике, али је њено значење многоструко формулисано у форми фрагмента. Већ је поменуто да је Стојановић превео избор из Шлегеловог дела. Није то једини разлог због којег подстрек за ауторове неортодоксне књижевне стратегије пре треба тражити код Шлегела него код постмодернистичких теоретичара и практичара. Не само да је Шлегелово схватање ироније као израза самосвесног духа који у акту ауторефлексије промишља сам себе близак Драгану Стојановићу, него му је блиска и Шлегелова спона између ироније, уметности, филозофије, љубави и религије. У њој се огледа за Стојановића карактеристична усмереност духа ка универзализму и захтев за повезивањем уметничке и егзистенцијалне сфере, за иронијом као начином живота; Шлегел и други немачки романтичари држали су, рецимо, до пријатељства, до продуховљеног разговора, до интензивне интелектуалне и искуствене размене. Тим духом прожета је и иронија Томаса Мана, схваћена као ерос који посредује између духа и живота, те иронија као место сучељавања традиције и сопственог виђења света, Стојановићу такође блиска.

У својој студији о иронији аутор говори о две тачке између којих осцилира иронија: једну од њих представља Цицероново схватање ироније, а другу Тертулијаново. Тертулијановска иронија садржи у себи снажан „разорни“ елеменат, у њој је дух подривања, поруге и подсмеха, а будући да је ироничар сигуран шта је истина, његова иронија имплицира и „потцењивачки смех“ и „презир“, уопште, „став надмоћности“ у односу на другог. Цицерон је у иронији, имајући у виду Сократа, видео нешто битно различито, наиме „углађеност, учтивост, профињеност и љупкост“ карактеристичну за „држање светског човека“.³⁹ Стојановић истиче „урбаност“ цицероновске ироније и њену

³⁹ *Ironija i značenje*, стр. 23.

„доброћудност“, а њен дух препознаје код Томаса Мана, Еразма Ротердамског и Лоренса Стерна. Између два представљена пола, Стојановић нагиње Цицероновској иронији. Да иронију, попут Цицерона, треба схватити шире, не само као начин изражавања него и израз одређеног типа личности и њених вредности, одлично илуструје Стојановићево дело. Структурално гледано, иронија лежи у основи Стојановићеве књижевне технике стварања фикционалних светова, али и у *карактеру* многих његових јунака. Повезује их став *дистанце* – посредности, којим ћемо се у нашој студији опширно позабавити. Дистанца је, рецимо, одлика јунаковог начина одношења према свету: она подразумева бивање по страни када је реч о историјским догађајима, друштвеној утакмици, писаним и неписаним правилима, уопште обичном и уобичајеном, а подразумева и потребу да дубљи слојеви сопственог бића остану тајна. У вези с тим је и важност *отмености* као духовне категорије до које држе и Драган Стојановић и његови јунаци. Она укључује подозривост према практичном и корисном. „Уредник од искуства“ вели: „Од најраније младости схватао сам отменост као бављење нечим што је сувишак, сувишак и сувишно“.⁴⁰ Указаћемо на многоструке фасете отмености: као карактерне црте јунака и њихово етичко начело, али и као херменеутичарев приступ уметности.

Пример Стојановићевог књижевног и егзистенцијалног пута подсећа нас да се бављење нечим „сувишним“ као начин живота данас схвата као привилегија прошлих времена, периода пре победе неолибералне привредне парадигме, која је у Европи (задржимо се на њој) дубоко пустила корена у сфери културе и образовања. „Сувишно“ је код Стојановића мишљено иронично: „сувишно“ је, заправо, нешто у вези с дубинама нашег бића и постојања уопште, нешто у највећој мери егзистенцијално засићено, оно највредније, најдрагоценије, што, међутим, није практично у свакодневном смислу. Данас се тако схваћена „сувишност“ види као заиста сувишна; „сувишно“ има још само буквално значење. Књижевност и бављење књижевношћу мора бити непосредно корисно, а корисност се мери тржишном вредношћу – ни о каквим „метафизичким квалитетима“ и „крајњим дубинама бивствујућег“ више нема речи, сличне формулације пре изазивају подсмех и сажаљиве погледе. Књижевност је постала

⁴⁰ Уредник од искуства, стр. 48.

привредна грана као и свака друга, а у склопу ње писци су пружаоци услуга који су ту да допринесу човековој разоноди, да буду гласници неке социјалне или политичке поруке и слично. Уметник који данас хоће да задржи независну позицију и слободу да одлучује о свом делу принуђен је да буде уметник у гладовању. С економизацијом културе у Европској унији, на пример, још пре двадесетак година започело се са отпуштањем уредника од искуства, лектора, драматурга – многих потенцијалних писаца. Између економског аспекта рада и рада самог настао је расцеп, подела на *Brotberuf* – занимање које обезбеђује хлеб (а није у вези са уметношћу) – и „хоби“, дакле бављење уметношћу. То значи да су професија писца, уопште мишљење и имагинација чији плодови не воде практичном резултату, деградирани, а писцу одузет најважнији инструмент рада: време и доколица.

Ни универзитети, на којима се изграђују стручњаци и ствараоци различитих профила, па и теоретичари и писци, нису прошли боље, нарочито када је реч о хуманистичким наукама, чије су многе „сувишне“ катедре позатваране.⁴¹ Етичка димензија професије, свест да рад на предавању, проучавању и стварању књижевности треба да донесе смислене плодове који ће духовно проширити и обогатити како науку тако и појединачну егзистенцију, мање је важан од квантитативног испуњавања разних квота, формулара и предуслова за продужавање уговора. Јединство наставе и истраживања је расцепљено, остаје мало времена за научни рад или стваралаштво. У уводу претходно помињане студије о феноменолошком приступу књижевности из 1977. године, Стојановић сматра да сваком истраживању треба да претходи питање о сувислости његовог предмета, да је знак “слободе и одговорности испитивача”,⁴² када он рад усмерава одабраним, с његовог становишта смисленим циљевима. У међународном контексту данашње ситуације у науци такав приступ је реликт прошлости: многи

⁴¹ Ироничан је у овом смислу случај бившег аустријског министра финансија Карл-Хајнца Грасера. Он је 2000. године у коалиционој влади конзервативаца и десничара са само 34 године постао најмлађи аустријски министар финансија. Срж његове економске стратегије је била штедња. У области образовања се одмах истакао предлогом да се затворе „катедре-орхидеје“, за шта му је као пример послужила оријенталистика. Било је то пре септембарског терористичког напада у Њујорку. Након њега је оријенталистика постала и до данас остала необично тражена и корисна наука. Карл-Хајнц Грасер је био министар финансија до 2007, након чега се испоставило да је штедео у државним пословима, а у приватним се богатио на државни рачун. Против њега су подигнуте многобројне оптужнице; суђења још нису окончана.

⁴² *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*, стр. 20.

научници не само да нису у ситуацији да се питају о смислу свог истраживања, него су приморани да његов предмет изаберу независно од научних критеријума и сопствених склоности, усмеравајући се према интересима институција или предузећа који додељују финансијска средства за истраживање. Какав је резултат неолибералне парадигме, мерен квалитетом већине новијих књига, данас је углавном познат и критички делимично осветљен.⁴³

У свим Стојановићевим теоријско-херменеутичким делима приметан је исти ерос продирања у дубину ствари, иста ауторова темељитост и свеобухватност усмерена на сагледавање целине истраживаних феномена. У студији о феноменолошком приступу књижевности Стојановић се не зауставља на представљању једне теорије, он би да допринесе „општој теорији вишесмислености, теорији која би обухватала разне духовне творевине“, и види смисао свог истраживања у „утирању прилазних путева ка обухватнијим увидима, ка другим дисциплинама и другим, синтетичким, сазнањима.“⁴⁴ И студија о иронији жели да буде полазиште за интердисциплинарна истраживања, и то у време када таква истраживања још нису постала научна „мода“. Данас није редак случај да неки истраживач предузима интердисциплинарно проучавање а да добро познаје само једну од области обухваћену његовим радом, због чега је и исходиште проучавања одговарајуће. Стојановићево дело може послужити као инспиративан пример фондираног приступа материји, изграђеног теоријског апарата и зналачког повезивања елемената међусобно разнородних области.

⁴³ Аустријски филозоф Конрад Паул Лисман је написао две полемичне књиге – *Theorie der Unbildung* (Теорија необразовања) и *Geisterstunde* (Глуво доба) – у којима критикује економизацију у области културе, превасходно образовања. У другој наведеној књизи он каже следеће: „То је сабласно: студенти економије из деветнаест европских земаља су у пролеће 2014. покренули ‘Захтев за једну плуралну економију’, у којој су осудили ‘забрињавајућу једностраност наставе’ и ‘недостајућу интелектуалну разноликост’, захтевајући ‘теоријски и методолошки плурализам’. Они опомињу на нешто што би на универзитетима требало да буде саморазумљиво. Наука је очигледно постала једно mainstream-предузеће које се оријентише према духу времена, интересима привреде и каријерама истраживача, а у којем стварне контроверзе, алтернативни концепти, другачије позиције и методе, не могу доћи до изражаја ни у истраживању, ни у настави. Оно што је некада чинило суштину универзитета – слобода у истраживању и настави – постало је неугодна маргиналија која само смета универзитетском послу, уместо да га унапређује. Поменути критичка иницијатива сведочи о будној свести студената за смисао образовања кроз науку, и врло негативно оцењује оне који већ годинама и деценијама универзитете хоће да претворе у образовне и услужне центре за потребе тржишта.“ Konrad Paul Liessmann у: *Geisterstunde*, Zsolnay, Wien, 2014, стр. 149.

⁴⁴ *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*, стр. 25.

Што човек даље одмиче у истраживању Стојановићевог дела, то се више указују необичне мотивске и тематске комбинације. Аутор укршта романтичну, „витешку“ љубав са усредсређеношћу на женино тело и чулну љубав; афирмацију „плавих“ облика живота са „црном“ појавом лудила; окренутост ка лепоти света са животом у изолацији; жељу да се владајућа „нихилистичка“ културна матрица промени с интровертираним ставом неуплитања у збивања света; уздизање чулног живота и радости с аскетским ставом ћутања; дубоку везаност за либидо, за „физику“, са мета-физичким утемељењем егзистенције; хедонизам са стоичко-хришћански инспирисаном етиком. Отуд треба показати из којих извора потичу наведени спојеви и како се укрштају, у којим варијацијама њихово вибрирање одаје утисак стопљености, а у којима њихов напет однос води међусобном искључивању. При компаративном истраживању истог мотива водићемо рачуна о специфичности форме у коју је он уклопљен, а нарочиту важност придаћемо промени перспективе између појединачног и општег: посматраћемо наш материјал наизменично с „микроскопом“ и с „телескопом“, доводећи у међусобни однос његову површину и дубину. То практично значи да ће теоријска уопштавања изнова бити проверавана на конкретизацијама које су биле њихово полазиште: крећући од детаља, усмераваћемо поглед на структуру мање целине чији је он део, а потом и веће, све до теоријских уопштавања, да би се потом изнова окренули детаљу. С обзиром на широк спектар Стојановићевих интересовања, знања из психологије и ликовних уметности биће од користи при разумевању психолошких и етичких чинилаца љубави, и уопште, при реконструкцији вредности афирмисаних у делу.

Испитивање дела Драгана Стојановића води рефлексји о вредностима феноменолошке парадигме у тумачењу књижевности, као и подсећању на хуманистичко-просветитељске вредности на којима почива целокупна зграда ауторове мисли. Можда ће читалац, још једном пролазећи или упознавајући се с тим духовним стазама, размишљати о релативности карактерисања неке временски „старије“ парадигме као нечег превазиђеног и искључиво музејски вредног, а „новије“ парадигме као израза нечег напреднијег, духовно покретљивијег, вишег. И постмодернистичка парадигма је, уосталом, као и феноменолошка, већ „стара“ и „прошла“; осећа се потреба да се сагледа пређено

да би се указало у ком правцу има смисла даље ићи. Мишљења смо да би на „новом“ путу „старе“ хуманистичко-просветитељске вредности биле преко потребне, а и феноменолошки обојена мисао о повезивању стваралачке и егзистенцијалне, естетске и етичке димензије људског рада и бивствовања, чини нам се и даље врло свежа и подстицајна.

І О ИДИЛИ И СРЕЋИ

1. Тематске, формалне и методолошке особености

Срећа заснована на искуству лепоте, као и срећа заснована на љубави рођеној из искуства лепоте, тематски су стожери око којих Стојановић плете своје дело. Теоријску разраду овог материјала налазимо у филозофском есеју *О идили и срећи*. Ту се с разних страна осветљава шта је то срећа, у чему се она састоји и каква су њена дејства; велики простор даје се повезаности среће и идиле, али се у исти мах говори – што не треба испустити из вида – и о другој страни живота, о несрећи и смрти. У средишту пажње је етичко питање о томе како треба живети да би живот био вредан живљења. Оно је најтешње повезано са човековим односом према лепоти, па би се могло рећи да је ово есеј у којем се формулише својеврсно учење о животу с тежиштем на естетско-етичком ставу према свету. Филозофска димензија есеја укрштена је с херменеутиком слике, с тумачењем њеног семантичког потенцијала, па је промишљање о идили и срећи уједно и теоријски спис о сликарству.

На семантичкој анализи слика Клода Лорена и неколико других сликара аутор изграђује модел егзистенције до којег му је стало. Анализа није изведена чисто појмовним језиком, карактеристичним за филозофију, нити је оптерећена терминима типичном за теорију ликовних уметности. Језик је леп као у уметничкој књижевности, мисли су кристално јасне. Форма је ту најтешње повезана са садржином: један од најважнијих топоса у књизи је Сунце, а одлике језика могу се описати управо атрибутима који се везују уз Сунце и, шире гледано, уз аполинијски принцип – атрибутима попут јасноће, бистрине, разложности и умерености. Мило Ломпар је приметио да су тема среће и пишчево лично искуство среће нашли потврду у стилу писања, јер „нешто од самог феномена среће као да је продрло у начин писања књиге“.⁴⁵ Посебност и

⁴⁵ Мило Ломпар, „Мисао о срећи“, у: *Хелиотропна мисао*, стр. 97.

оригиналност есеја *О идили и срећи* огледа се у укрштености филозофског и сликовног, израженог језиком који сведочи о спони између мисли о егзистенцији и конкретног егзистенцијалног искуства. Захваљујући томе, мисао може бити појмљена не само разумом – што би било типично за филозофско дело – већ и осећањима. Есеј Драгана Стојановића посредује својеврсно емоционално сазнање, иначе својствено лепој књижевности, које покреће целокупно човеково биће.

Поднаслов књиге *О идили и срећи* је *Хелиотропно лутање кроз сликарство Клода Лорена*. Свака од речи употребљених у поднаслову има сигнално значење, она упућује на носеће стубове који чине зграду Стојановићеве мисли. „Хелиотропно“ је својеврсна шифра за принципијелно опредељење за срећу као животни став. Сунце указује у исти мах и на верност Земљи, окренутост ка земаљској срећи и уживању која прожима целокупно Стојановићево дело. Када је о „лутању“ реч, оно је за нашег писца један од облика долажења до спознаје; кључан је ту моменат слободе, такође радозналости и отворености бића према Другом и постојању уопште. У романима Драгана Стојановића срећемо јунакиње попут *Quarri* или *Va* које „лутају“, чији живот није одређен стабилним тачкама као што су посао и породица, што их чини пријемчивим да опазе и доживе оно што другима, који чврсто пријањају за седло света, промиче. Аналогно томе, у огледу *О идили и срећи* „лутање“ подразумева како есејистички однос према теми – врлудање, кружење – тако и отвореност да се замисли над непобитним карактером појединих истина и да се запита да ли су облици такозваног обичног живота тако безначајни да бисмо их с висине теоријског мишљења презрели. Стојановићев поглед хоће да буде слободан, другачији, он жели да открије *необичност* обичног, да му подари достојанство највише вредности, али без претенциозности и загрижене воље за оригиналношћу.

„Сликарство“, последња реч испред имена Клода Лорена у поднаслову, указује у неколико праваца. Сликарство Клода Лорена је у огледу *О идили и срећи* темељ на којем Стојановић гради своју филозофију среће: „Клод Лорен“ је ту шифра за одређени начин доживљавања света. Сликарство уопште, сликари и њихове слике, делују попут црвеног конца који се провлачи кроз целокупно ауторово дело. Слика се у њему јавља, осим као уметничка слика, и у другачијем смислу: она је душевни садржај, душевна представа коју носимо у себи, која се

активира у додиру са спољашњим светом, и као таква игра значајну улогу у љубави, али је повезана и са општим човековим моћима, рецимо сећањем и спознајом. Слика је важна и зато што истовремено покреће различите делове човековог бића; као носилац лепоте, она се обраћа човековој чулности, колико осећањима и мислима, чинећи да човек, макар на тренутак, доживи њихово јединство.

Осврнимо се сада кратко на тематске целине књиге *О идили и срећи*, да бисмо се потом задржали на појединим идејама. Есеј започиње скицом о значају сликања природе (што је главна Клодова тема) и значају однегованог ока које је у стању да осети оно што ће аутор касније назвати „перспективом“ коју слика „пројектује“; затим се уводи низ питања о томе шта је срећа, која најављују каснију разраду. Потом се поставља питање шта је идила, при чему се разматра однос стварног и идеалног, да би се прешло на анализу Клодових слика, из које се извлаче закључци о начину постојања које оне пројектују. У првој трећини књиге, пре него што се пређе на разлагање фактора који утичу на семантизам слике, већ се јављају све значајне теме целине: срећа и несрећа, срећа и историја, срећа и лудило, срећа и кривица, срећа и истина, те срећа и смрт, а преиспитивање њиховог односа и сучељавање различитих перспектива представља уједно и процес обликовања пищевог егзистенцијалног модела.

Дванаесто поглавље посвећено је факторима који утичу на семантизам слике. Већ и обим тог поглавља, другог по величини у књизи, сведочи о његовој важности. Стојановић ту на основу анализе значења конкретних слика поставља теоријску основу за херменеутику сликарства и демонстрира практично њену примену. Тумачење слике није једноставна дисциплина, будући да је сфера неодређености у ликовном делу шира него у делима књижевне уметности. То је Ингарденово мишљење које се поклапа са ауторовим. Полазећи од става да семантизам слике и семантизам теме нису идентични, Стојановић образлаже од чега зависи значење тих појединих елемената и каква је њихова међусобна зависност. Семантизам теме условљавају назив слике и посматрачево знање о приказаном, дакле његово образовање, али и целокупна егзистенцијална ситуација. Семантизам слике условљавају тема, избор аспеката теме, ликовна

обрада, њен однос са аспектима теме, композиција, као и „нужност“ света слике, односно „духовна перспектива“ коју она пројектује на посматрача.

Управо у знаку броја 13 који наводно доноси несрећу, дакле у тринаестом, најобимнијем поглављу, аутор први пут директно своју мисао означава као „хелиотропну“. Да ли је подстрек за избор атрибута „хелиотропан“ Стојановић добио за време превођења Мановог *Доктора Фаустуса*? Вероватно ни сам аутор не би могао поуздано да одговори на то питање. Томас Ман говори о „хелиотропном“ у контексту танких граница које деле органски и неоргански свет. Оцу Адријана Леверкина полази за руком да од неорганских једињења, купљених у апотеци и помешаних са песком, добије неку врсту „растиња“. Стаклену посуду са „растињем“ он поставља тако да три њене четвртине буду у хладу, а једна четвртина изложена сунцу. Показује се да се *нежива* једињења окрећу ка страни изложеној Сунцу, што значи, казује приповедач, да су „ове туробне имитације живота жуделе за светлошћу, да су, како то назива наука о животу, биле ‘хелиотропне’“.⁴⁶ Иако је Томасу Ману у назначеној епизоди пре свега стало да преко мотива приближавања органске и неорганске природе упути на алхемију, а тако посредно и на мотив ђавола, односно наследну подложност Адријанове душе ђаволовим чарима (у метаслоју и подложност немачког народа), у издвојеном мотиву видно је не мање и потврђивање важности земаљских, „сунчаних“ чари за све што постоји, као и потврђивање лепоте живе и неживе природе. Тако гледано, то место је у непосредној вези са Стојановићевом мишљу, а да је могуће успоставити и друге аналогije између ње и Мановог романа видно је већ на основу ауторовог поговора који прати роман, у којем он не говори само о „очају“ (за који роман даје довољно повода), него и о „погледу ка срећи“.

У тринаестом поглављу велики простор посвећен је преиспитивању значења израза „имати среће“ и „бити срећан“, и њиховом међуодносу. У том контексту реч је о факторима који утичу на срећу или привлаче несрећу: велики простор дат је човековом етичком ставу према свету, надаље „спољним условима“ као што су историјске и социјалне околности, али и човековом односу према срећи као нечему што срећи већ само по себи погодује или је, пак, осујећује. Књига завршава размишљањима о томе на који начин нас мисао о срећи мири са

⁴⁶ *Доктор Фаустус*, стр. 29. Цитирано према трећем издању (види фусноту 14).

пролазношћу, те пројекцијом новог односа према срећи, филозофомом „већих мера времена“.

2. Дијалог с великим духовима прошлости

Драган Стојановић развија своју мисао у огледу *О идили и срећи* у дијалогу с великим писцима, филозофима и сликарима. Дијапазон његових „саговорника“ је импозантан и обухвата период од антике до XX века: од старогрчких филозофа Стојановићу је понајпре важан Аристотел, од римских извесну улогу игра Сенека; изложена су гледишта ренесансних мислилаца као што су Лоренцо Вала, Алберти и Козма Рајмонди; ту су и градитељи великих система, рационалиста Декарт и пантеиста Спиноза; рушилац метафизике Ниче добија у Стојановићевој књизи посебну улогу због непосредне везе с Клодом Лореном, од нововековних мислилаца предочавају нам се идеје Блоха и Адорна, а можда најзначајнију улогу од свих филозофа у целини књиге игра Шопенхауер. Као супротан духовни пол Шопенхауеру јавља се Гете. И међу писцима су ту представници различитих периода, па тако антике, ренесансе, класицизма, романтизма и реализма: Вергилије и Лонго, затим Рабле, Гете, Шилер и Хелдерлин, такође Достојевски. Значајан простор даје се и Андрићу, који се доводи у дијалог с великим светским духовима. Не треба заборавити да Стојановић изнова има у виду и *Библију*, такође великог реформатора цркве Лутера, те Фројда.

Иако не сматрамо примереним да се нечија мисао карактерише само једним јединим атрибутом, овлашни поглед на наведена имена сугерише нам присуство великог броја мислилаца у хуманистичком трагу, уз већи или мањи антрополошки оптимизам, и мањег броја мислилаца чији су онтолошки и антрополошки закључци скептични или негативни. Као да Стојановић жели да подсети да се упркос култури несреће, по његовом мишљењу данас преовлађујућој, у историји духа нашло довољно оних који су о људској ситуацији мислили на другачији начин, с другачијим предзнаком. Свакако, Стојановића привлаче мислиоци који имају поверење у бољи део човекове душе већ самим тим што њихове идеје кореспондирају са његовом мишљу, оне су попут притока које

се уливају у главни ток његове мисли. Драган Стојановић излаже поједине идеје других мислилаца, коментарише их и иде корак даље, служећи се њима као одскочном даском за што дубљи скок у своју мисао. Но, избор изложених идеја обухвата и мисли супстанцијално различите од његових. Не само да оне нису неважне него су чак нарочито важне, јер њихов „негативни“ садржај, који полаже право на апсолутно важење, подстиче Стојановића да постави питање нема ли довољно разлога и није ли допуштено да се о истој ствари мисли из потпуно другачије перспективе. Наш аутор се у таквим случајевима служи својеврсном техником преокретања оштрице, о којој ће у наставку још бити речи.

Уз филозофе и писце анализа обухвата и сликаре различитих епоха. Главну улогу игра, разуме се, Клод Лорен, али велика важност придата је и Вермеру, Ван Гогу, Ел Греку, Рембранту, а у функцији разјашњавања појединих фактора који одређују семантизам слике реч је и о Георгу Гросу, Ђорђонеу, Хансу Холбајну, Пикасу, Паулу Клеу и другима.

Зашто се Стојановић одушевљава баш Клодом? Јунаци његових романа често се питају чиме је неки важан догађај у њиховом животу био припремљен. Испоставља се да је ланац узрока дуг, а његов ток нелинеаран – све је повезано са свим. И Стојановићева хелиотропна мисао и његово занимање за Клода Лорена су били припремљени. У мрежи узрока велики значај игра ауторово тумачење „рајске мисли“ Достојевског. *Рајске мисли* Достојевског? Идући трагом поменути Манове метафоре о стакленој посуди, могло би се рећи да су три четвртине посуде Достојевског испуњене људским мраком, а да је тек једна четвртина окренута човековој сунчаној страни. Но, будући да се Стојановић окреће према „Сунцу“, односно да је његов поглед усмерен на бољи део човекове душе, он је, по логици двосмерне условљености, привучен баш светлом страном дела великог руског писца, иако је то дело иначе познато по сликању ирационалног и деструктивног потенцијала у човеку. У оквиру Стојановићевог тумачења „рајске мисли“ Достојевског кључну улогу има Версировљев сан из *Младића*, који је руском писцу посебно важан будући да је, пре тога, дао и Ставрогину да га сања у *Злим духовима*. У том сну помиње се Клодова слика *Аџис и Галатеја*, чију атмосферу, понајпре одблесак сунца које „мами“, јунаци доживљавају као оваплоћење раја на земљи. Стојановићево интересовање за Клода Лорена почива,

видимо, једним делом на његовој лектури. Није реч само о Достојевском. Неку улогу игра и Гетеово поштовање Клода и његова изразито позитивна оцена пасторалне, идиличне литературе оличене у Лонговом *Дафниду и Хлоји*, а значајан подстрек је и Ничеов „клововски“ доживљај света пре филозофовог коначног слома у Италији.

3. Слика света Клода Лорена и Стојановићева мисао. Вредност флуидних доживљаја

Стојановић полази од увида да је на аркадијским пејзажима Клода Лорена приказана „једна боља могућност стварног света“, ⁴⁷ штавише, „можда највиша могућност света“. ⁴⁸ Шта су одлике тог света, односно идиле какву је сликао Клод? Уочљиво је најпре да је за разлику од стварног света, у прошлости, као и у историјском тренутку у којем пишемо, идиличан свет – свет без насиља. Нема нити покушаја „подјармљивања, рањавања и сатирања“ другог, нити „самосузбијања и суспрезања властитог раста“, ⁴⁹ дакле нити насиља према споља, ка другим бићима, нити ка унутрашњости властитог бића. Сваки човек ту има свој мир, он живи „с прибраношћу“, „спокојно“, „радосно и раздрагано“. Управо зато што се не осећа угроженим од других бића, али ни од Природе, која је ту „питома“, човек осећа поверење према свету, па је и у највећој мери отворен да доживи његову лепоту. Човек ту зна за своју смртност, али је истовремено и помирен с њом, што у посматрачу идеалног пејзажа изазива онај специфични „лирски утисак сете“. ⁵⁰

Драган Стојановић истиче да Клод не слика само лепоту природе већ и лепоту *постојања* уопште. То је важна дистинкција која кореспондира с његовим разликовањем лепоте бића и лепоте његовог постојања. Месалина је лепа, наводи наш писац као пример, али њено постојање није. Фузија два наведена елемента на Клововим сликама – лепоте природе која је уједно лепота постојања – постаје

⁴⁷ *O idili i sreći*, стр. 20.

⁴⁸ Исто, стр. 16.

⁴⁹ Исто, стр. 15.

⁵⁰ Исто, стр. 18.

темељ на којем настаје Стојановићева мисао о срећној егзистенцији. Није дакле реч само о лепоти као естетском феномену, него и о лепоти као онтолошком феномену, лепоти која је постала човеков „онтолошки ослонац“.⁵¹

Клодова посебност, аргументује Стојановић, огледа се у начину на који је повезао сфере неба, земље и воде тако да човек сагледава „Велику Целину“⁵² и може без страха да прихвати, штавише, „пригрли“ Земљу:

Клодова тајна је у томе да идилична коегзистенција свега видљивог, коју предочава, зависи од пространости небеса и ширења светлости која их испуњава. (...) Други 'део' Клодове тајне је у томе како даљину учинити присном, како, штавише, оно блиско и најближе учинити присним захваљујући отварању даљине и слободних земаљско-небеских видика. (40)

Спајање неба и земље постигао је Клод тако што је од земље и водених простора начинио „огледала неба“, и то захваљујући сликању сунчеве светлости, то јест њеног одблеска по њима. Светлост и одблесак повезују „горњу“ и „доњу“ сферу, претварају висину у даљину, омогућавајући да се свет укаже с великим мерама, које су мере његове *целине*. Сагледавање света у његовим великим мерама подразумева узимање свега што постоји у обзир, што човека оспособљава за принципијелни афирмативан став према свету, *независно* од тога шта се на земљи иначе дешава.

Већ на самом почетку огледа *О идили и срећи* Стојановићу је стало да се поглед на свет какав пројектују Клодове слике не схвати као тврдња о свету какав он у стварности јесте. Упирање погледа ка бољој могућности света не значи самим тим негирање крвавог тока историје нити људске несреће. Зашто је нашем писцу било важно да то нагласи? Идила се потцењује, констатује се у књизи, јер се у њој најчешће види „утопијска заслепљеност или окретање химеричном ‘златном добу’“, који наводно потичу „из лакомисленог и неодговорног пренебрегавања стварности и искуства, из пустих жеља или магловитих снова.“⁵³ Оштрицу изречене тврдње Стојановић преокреће тако што уз помоћ постављања

⁵¹ Исто, стр. 153.

⁵² Исто, стр. 43.

⁵³ Исто, стр. 54.

питања мења перспективу: он пита, наиме, зар чињеница да је човек увек изнова тежио бољој могућности свога бића и света не сведочи о некаквој исконској потреби у човеку, која је *једнако* стварна и евидентна као и човекова потреба за моћи? Није овде посредни Шилеров оптимистички идеализам, који у ниским изливима страсти види „стварну“ човекову природу, за разлику од његове „истинске“ природе, која је племенита, упркос ниској фреквентности њених манифестација.⁵⁴ Није реч ни о становишту метафизичког идеализма уопште, које претпоставља постојање највише истине, али је не види у „овом“ свету, и не успева да реши проблем инстанце која одлучује шта је то апсолутна истина. Већ и само размишљање у апсолутним категоријама је Стојановићу страна, он се држи начела да у стварима духа „није ни важно да се о било чему доносе коначне пресуде.“⁵⁵ Метафизика у наведеном смислу је Драгану Стојановићу сумњива: претпоставка о постојању највише истине, аргументује он, често води захтеву да се осуди све што се од ње удаљава, штавише, да се свет радикално поправи, што најчешће резултује насиљем и убијањем управо у име те највише истине.⁵⁶

Као алтернативу метафизичком ставу о поправљању света аутор наводи становиште које подразумева „одрицање апсолута и, следствено томе, прихватање свега што постоји без разлике.“⁵⁷ Иако Стојановић ту не каже да се идентификује с тим ставом, посредни је темељно начело хелиотропне мисли. Она израња из уверења да из света ништа не треба одстрањивати или насилно поправљати јер све има довољан разлог постојања већ самим тим што постоји. И то становиште, међутим, а не само становиште метафизичког идеализма, повлачи за собом тешкоће: хелиотропна мисао прихвата постојање зла у свету, које подразумева и „подјармљивање“ и „рањавање“, али ипак хоће да се човечанство промени, да се

⁵⁴ Исто, стр. 21.

⁵⁵ Исто, стр. 53.

⁵⁶ У сећању једне генерације студената *Опште књижевности са теоријом књижевности* је начин на који је професор Стојановић говорио о одбијању оправдања зла у овом свету зарад неког будућег, бољег света, да ли у оностраности или оностраности. Излажући аргуменат Ивана Карамазова да насиље према деци не може бити оправдано никаквим вишим светом који има да дође, Стојановић је емотивни врхунац те аргументације – „ево, враћам вам улазницу за тај свет“ – пратио одговарајућим енергичним пружањем руке и отварањем шаке, као да је у њој улазница, појачавајући значење тог геста лако згађеним погледом. Тај гест и тај поглед одавали су, мада то није било директно изречено, да се предавач идентификује с Ивановом аргументацијом, а из енергије те убеђености извирала је препорука слушаоцима да, уколико је уопште могуће да о тој ствари имају другачији став, о Ивановој аргументацији свакако добро размисле.

⁵⁷ *O idili i sreći*, стр. 23.

однос једног бића према другом и њихов заједнички однос према природи постави на нове основе. Драган Стојановић хоће одрицање од борбе – хелиотропна мисао „није борбена“ – али и резултате који се можда једино борбеним путем могу постићи. То су апорије до којих се стиже када се дубље зађе у хелиотропну мисао, чије границе указују на вечито треће човекове нагонске и божанске природе, судар снага ирационалног и рационалног, насиља и љубави.

Драган Стојановић напушта размишљања о метафизичком идеализму и његовој алтернативи да би прешао на уметника, за кога се „питање осуђивања или одбацивања не поставља“. Заиста, уметников задатак није да пледира за одређену идеолошку опцију, будући да у уметничком делу не мора ништа да реши нити да се за нешто заузима. Као у одговору на овај неизречени аргуменат, Стојановић указује да „такозвана ‘ангажована’ уметност“ не може ништа да постигне, али може да се претвори „у идеологију, пропаганду или нешто треће.“⁵⁸ И у другим својим делима је Стојановић скептичан према ангажованој уметности, коју углавном схвата као напуштање принципа својствених уметничком делу и служење нечему, дакле усмереност на нешто што је ван ње, што на његовој аксиолошкој лествици заузима ниско место.

Шта уметник може када је реч о напредовању човечанства? У тако експлицитном, амбициозном облику Стојановић питање не поставља, он гледа на појединца, на то како уметност може да допринесе његовом срећнијем животу, што би онда, техником стрпљивог кретања малим корацима, допринело општој промени. Посматрање Клодових слика може допринети образовању ока: човекова способност да нешто заиста и види у ономе што посматра није нешто што се добија рођењем, или бар не у својој вишој форми, већ нешто што се негује, развија, култивише. „Гледати не значи увек и видети“, постоје и „тупо зијајуће очи“,⁵⁹ вели аутор у контексту тумачења слика. Посматрано из целине ауторовог дела, заиста видети подразумева да човек природу, људе и предметни свет опазу у једној проширеној димензији, изван њихове саморазумљивости, да осети разноликост облика, боја, текстура, материјала. „Тачан поглед“, једна од сигналних синтагми у ауторовом делу, повлачи за собом ослобађање људи и предмета од њихове функције, доживљавање њиховог смисла као аутономних

⁵⁸ Исто, стр. 24.

⁵⁹ Исто, стр. 91.

вредности, па и стварање другачијег смисла, независног од конвенционалног значења. Култивисани посматрач је посебна, секундарна врста ствараоца, кокреатор.

Када је реч о посматрању и тумачењу слика ваља, међутим, бити опрезан. Смисао који ће посматрач приписати некој слици не треба да буде резултанта „случајних одредница посматрачевог положаја, његових предубеђења, хирова, неискуства или незнања.“⁶⁰ Слика има одређену „нужност“, међусобни однос њених елемената пројектује „место са којег је ваља гледати“, а његово препознавање или намерно игнорисање води разминућу са смислом слике.

Гете је сматрао, наводи Драган Стојановић, да је Клодово биће било лепо и да је он, који је добро познавао стварност, употребио то знање да би идеално, потекло из његове „лепе душе“, приказао као стварно. Чему то? Зашто приказивати нешто што у стварности не постоји? – могли би питати практичари. Захваљујући слици, вели Стојановић, човек може први пут да постане свестан једног могућег начина постојања. Успела Клодова „варка“ о „упитомљеном“ свету такође је нешто стварно, удубљујући се у њу, посматрач има могућност да поверује да „стварност може на такав начин себе да превазиђе“,⁶¹ па макар то било само на слици. То „само“ од супстанцијалне је важности: слика открива човеку неку његову „можда исконску, али тек сада откривену потребу“⁶² које без те слике можда не би ни био свестан, она делује као путоказ, охрабрује и крепи човека. Такав доживљај је у Стојановићевом свету „необесцењив“. Ова сигнална реч подразумева да се вредност неког доживљаја или сазнања не може никада изгубити, ни под каквим, чак ни трагичним условима. Такви доживљаји су попут флуоресцентног светла које светлуца и у мраку, бодри човека да не одустане, да не зажали што је жив. Они имају квалитет лека.

Естетска, онтолошка и етичка перспектива укрштају се када се лепота природе на Клодовим сликама тумачи као лепота постојања уопште: то значи да посматрање неке слике у крајњој инстанци може водити откривању, па и стварању егзистенцијалних вредности. Будући да се овде налазимо на терену вредновања флуидних доживљаја, упутимо кратко поглед према Роберту Музилу,

⁶⁰ Исто, стр. 92.

⁶¹ Исто, стр. 24.

⁶² Исто, стр. 9.

њиховом великом браниоцу, чији се аргументи подударају са Стојановићевим, или су им аналогни.⁶³ Музил је констатовао да је парола његовог доба „акција“ – говоримо о периоду пре и после Првог светског рата – и да иза ње стоји више вредновање делања, радиности, предузимљивости, независно од њихових резултата, а мање вредновање, чак ниподоштавање, унутарњег човековог света и контемплативних доживљаја. На једва приметне покрете унутрашњег бића – снове, маштања, слутње, надања – гледа се с подозрењем као на нешто што је за човека акције пре инхибирајуће него подстицајно, нешто што, као и дечје изливе осећања, не треба узимати превише озбиљно. Против таквог виђења Музил аргументује да управо унутрашњи доживљају играју кључну улогу у човековом животу, и да су управо они основа за осећање смислености егзистенције и за стварање вредности. Музилово схватање има тим већу тежину будући да је он по формалном образовању био како инжењер, по дефиницији подложен рационалности природних наука, тако и филозоф, склон промишљању човековог унутарњег света. Он није аргументовао против разума, али је инсистирао на његовој „правилној употреби“. То је важна дистинкција. Музилово повезивање „тачности и страсти“, као утопијски пројекат за будућност, зазире како од рационалистичких једностраности тако и од једностраности вишег вредновања осећања: оно се залаже за изградњу нових мостова између разумске и осећајне стране у човеку.⁶⁴

Други важан аспект Музилове критике односи се на то да флуидни унутарњи доживљаји не треба да се одбацују као пусте сање будући да њихово дејство доводи до конкретних резултата у стварности. Пренебрегавање њихове важности често је, упозорава аустријски писац, опасно. Непрерађена маса аморфних осећања чини човека подложним лажним месијама и еруптивном пражњењу осећања на деструктиван начин, у рату. Музил, који је као резервни официр мобилисан у Првом светском рату, и сам пре рата донекле склон да у рату види позитивно катарзично дејство, знао је о чему говори. Његов јунак, питомац Терлес уплашен је открићем да у сфери осећања нема јасних формула и принципа

⁶³ Стојановић говори о Музилу у студији *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*, а помиње га још и на неколико других места. Ипак, у целини гледајући, Музил као инспирација није значајан за Стојановићево дело. Аналогни однос између неких њихових гледишта потиче из сличног разумевања неколико основних категорија њихове мисли као што су љубав и уметност.

⁶⁴ *Ljubav bez svojstava*, стр. 79.

као у математици, али га још више ужасава откриће да чак и у математици није све тако стабилно и чврсто, да се и тамо „гле љуља“: „[У рачуну с имагинарним бројевима] су у почетку сасвим солидни бројеви, који могу представљати метре, или тегове, или било шта друго опипљиво, и бар су стварни бројеви. На крају рачуна стоје исти такви. Међутим, они су међусобно повезани нечим што уопште не постоји. Није ли то као неки мост од кога постоји само почетни и крајњи стуб, а преко кога се ипак исто тако сигурно прелази као да је он читав ту?“⁶⁵ Имагинарни бројеви, који логички не постоје, служе, попут неког моста, да се у математичкој операцији пређе преко њеног „нестварног“ дела и добије стваран, то јест у стварности проверљив резултат. Тако и човекови унутарњи, невидљиви доживљаји, могу водити до најдубљих егзистенцијалних спознаја или пак најлепших и најузвишенијих уметничких дела, али и до највећих крвопролића и трагедија. Нешто нестварно, или тачније речено, нешто само наизглед нестварно, преображава се у нешто стварно, на конструктиван или деструктиван начин.

Два наведена момента Музилове критике рационалистички усмереног духа јављају се и у Стојановићевој мисли. Вредност неопипљивих, нечујних, споља неприметних доживљаја истакнута је у целокупном његовом делу; његови јунаци говоре о „оном што се *није* збило, али је одређивало покрете људских душа, дрхтаје и снове срца“,⁶⁶ што је у животу оно „пресудно“. У песми „Терапија“ жена „осмехом стрпљења јачег од сваког бола“⁶⁷ подстиче дете да упркос болу вежба, при чему се вежба претвара у игру и заборав бола. Та жена, која је лепа (не пропушта да каже песник), јесте „анђео-варалица“, а њено „варање“ састоји се у томе што уз помоћ „моста“ флуидних квалитета као што су нежност и пажња успева да преведе дете из бола у игру. И Достојевски би на њу гледао „с потпуним одобравањем“, закључује песник, имајући у виду пишчеву осетљивост на патњу деце. Код неких јунака Достојевског „нестварна“ визија срећног човечанства, доживљена у сну, изазива снажан потрес, и рађа мисао да без таквог маштања појединац, али и читави народи – истиче Стојановић у својој анализи – „не желе да

⁶⁵ Robert Muzil, *Pometnje pitomca Terlesa i izabrane priče*, Svetovi – Dobra vest, Novi Sad, 1992, стр. 81.

⁶⁶ *Двојез (II)*, стр. 61. Сви цитати из ове књиге биће дати према првом издању романа, објављеном под називом *Океан* (види фусноту 26).

⁶⁷ *Није то све*, стр. 19.

живе и не могу чак ни да умру“.⁶⁸ Не само да су неопипљиви доживљаји уписани у завршни егзистенцијални „рачун“ него и најважније ствари, које човек живот чине истински људским, почивају управо на тим доживљајима. Кад су посредни слике Клода Лорена, непосредни ефекат на искусног посматрача јесте проширење његовог бића, па и дубље упознавање сопства. Захваљујући лепоти и љубави човек ступа у нове, још неоткривене пределе сопственог бића, он открива потенцијале који би му без тих доживљаја остали скривени. Стојановић се налази на линији хуманистички усмерене мисли по којој је човек развој у дубину бића принципијелно могућ.

4. Боље је бити него не бити. Стојановићев дијалог са Шопенхауером и Ничеом

Лепота Земље коју смо затекли доласком на свет, независно од дешавања на њој, довољан је разлог да би се могло рећи да је боље бити него не бити. Да Земља и човекова егзистенција на њој имају вредност саме по себи темељна је Стојановићева теза, како у есејистичком тако и уметничком делу. Њој је, као близаначки пар, сродна мисао да је боље бити срећан него несрећан. Становиште да животу није потребно оправдање, да је он сам по себи добар, и да је пожељно бити срећан, звучи као тривијална истина коју није потребно бранити нити уопште постављати за предмет анализе. Но, управо ту мисао је потребно не само бранити него о њој и темељно поразмислити, вели Стојановић. Шопенхауерово нихилистичко гледиште да је све на свету само несрећа и да је зато пожељно да се човек уопште ни не рађа, бива осветљено с разних страна; отпор према радикалној негативности те мисли подстиче аутора на формулисање властите, сунчане мисли. Шопенхауеров антимеритолошки став и његово постављање тела, као места из којег извире воља, у средиште филозофирања, имали су јако дејство на Ничеа, али је он, када је посредни вредновање постојања, повукао савим различите консеквенце од Шопенхауерових.

⁶⁸ Рајски ум Достојевског, стр. 28.

У сагласју с Ничеом, Драган Стојановић афирмише егзистенцијални став *amor fati*, љубав према судбини каква год да је, која је и љубав према Земљи, *Ja-Sagen* свеколиким облицима живота, потврђивање виталних, еротских снага у човеку. Само „наивна“ свест мисли да је таква врста афирмације егзистенције саморазумљива, аргументује Стојановић. Култура у којој живимо, њени „садржаји и образци“,⁶⁹ делују у позадини наше свести и онемогућавају нам да разумемо изворну „једноставност“ идеје да је боље бити срећан него несрећан. Дејство културних образаца огледа се на различите начине: у вишем вредновању трагичког од комичког пројекта приказивања људских ствари у уметности; у вишем вредновању егзистенције испуњене борбом за неку идеју од обичне среће постојања; у стиду и грижи савести коју осећамо кад смо срећни иако други то нису, као и на разне друге начине. Стојановићева књига *О идили и срећи* је допринос тој пројектованој „култури среће“ и њеној мисли, које „тек треба да доживе свој велики развој и процват“.⁷⁰

За Шопенхаура су несрећа и с њом повезан бол евидентна људска судбина. И у ретким случајевима, када човек има све што мисли да му је потребно, не наступа срећа него досада. Човеков живот је за Шопенхауера осцилирање између бола и досаде, закључује Стојановић, при чему ретке тренутке предаха од неуморног рада воље доноси уметност, а спас лежи једино у „гушењу и затирању воље за животом, у аскези, која доноси одмор од патње постојања“.⁷¹ Та излагања илустрована су и једним Шопенхауеровим цитатом који има посебну важност, будући да га, као и извештај број других цитата, Стојановић у различитим периодима свога стваралаштва понавља. Реч је о месту где Шопенхауер говори да би и „најбандоглавији оптимиста“ морао увидети да је људски живот само несрећа када би га провели кроз болнице, лазарете и друга слична места. Из тог исказа избија „гнев“ према оптимистима, према њиховој неспособности да виде најочигледније ствари, чије порекло, чини се, лежи у људској глупости. Но, још више од назначене радикалне искључивости у односу на туђи поглед, Стојановићеву пажњу привлачи Шопенхауерова искључивост у једном другом погледу: филозоф не дозвољава да се говори ни о најмањој количини среће на

⁶⁹ *О идили и срећи*, стр. 39.

⁷⁰ Исто, стр. 39.

⁷¹ Исто, стр. 138.

свету, јер ако би њу допустио, примећује наш писац, допустио би и могућност да је боље бити рођен и постојати, па макар због минималног изгледа на минималну срећу. Стојановић установљује да је Шопенхауер, да би доказао становиште о апсолутној несрећи, прибегао и фалсификовању (свесно или несвесно) једног места из Платона, где Сократ наводно каже да никакве среће нема и да је највише што човек може постићи једна ноћ коју би провео спавајући мирно и без снова. Стојановић није оклевао да провери изворно место из Платона, при чему је утврдио да је Сократ, додуше, рекао нешто слично, али да је ипак допустио могућност среће: он наиме каже да би се у човековом животу нашло и дана лепших од среће мирног сна без снова, али да је таквих дана мало.⁷² Проверавање Шопенхауера читањем Платона говори о томе какав је аутор који пише, какви су његови критеријуми, колико му је стало до аутономног мишљења, али и о томе какав је тај аутор као читалац, колико држи до „тачног погледа“.

Човек би да ужива, а то доноси могућност патње, у томе је Шопенхауер сложан са стоицима, иако у њиховом препоручивању атараксије као стања утрнућа бола не види срећу. Један од разлога за човекову непоправљиву несрећу је по Шопенхауеровом мишљењу и урођена човекова особина да стално нешто хоће, да стално има неких жеља. Он цитира Диогена из Синопе, који је проблем видео у томе што људи „жуде за медањацима, скупоченим уљима и таквим сличним стварима“.⁷³ Стојановић не покушава да оповргне постојање човекових великих апетита нити да изложи рецепте који би помогли да се они смање не би ли човек био срећан. Користећи се методом преокретања оштрице, он отвара другу перспективу на човекову жудњу за „медањацима“, тако што поставља питање одакле та жудња потиче: „Је ли то из пуке глупости? Је ли та глупост излечива, или у жудњи ове врсте има нешто што се никад и ничим не може сузбити а да при том то изађе на неко добро човеково?“⁷⁴ Човек јесте биће жеље и то треба да остане јер га управо то чини човеком; срећа лежи у задовољеним жељама, у уживању, у либидинозној засићености. Захваљујући иронијском преокретању перспективе, Шопенхауерово радикално пледирање за одрицање од жеља указује се као *неприродно*, апсурдно. Упоређујући начин на који Стојановић

⁷² Исто, стр. 137.

⁷³ Исто, стр. 128.

⁷⁴ Исто, стр. 128.

и Шопенхауер доводе у питање аргументе супротне својим становиштима, видимо да су на снази два суштински различита духа: Стојановић је ироничан, местимично и благо саркастичан, али није заједљив; он се не гневи него прибрано, местимично понешто хладно, разматра; он није искључив већ је спреман да о свему размисли; он би више да отрезни „противника“ него да га усмрти.

5. Филозофема „високог неба“. „Велико Да“ свету.

Потврђивање света без обзира на све.

Шопенхауер, који је просветитељски оптимизам у погледу моћи разума дезавуисао истицањем превласти воље, а тиме и тела – чиме је припремио терен за Ничеа и психоанализу – посматрао је свет из само једне визуре. Можда је фанатична ревност с којом је то чинио била један од узрока његовог личног осећања несреће и с њим повезаног бола.

Да би човек био срећан, потребан је, сматра Стојановић, „обухватан поглед“. Треба обратити пажњу на пропорције целине света. Ту способност развија у нама уметност, рецимо посматрање пропорција на сликама Клода Лорена: људи и животиње смештени у идеални пејзаж су мали, а димензије биљног света, морског залива и неба их вишеструко надмашују. Сунце и зрачење његовог златножutoг сјаја по небу, одсјаји светла који ту златасту боју проширују на море, предео, грађевине, бродове – на њих сликар усмерава поглед, чак и када обрађује теме чији је садржај трагичан. Стојановића посебно афицирају управо Клодове слике у којима је видљив сукоб између митолошке теме с трагичним садржајем и свеукупног рајског утиска који слика оставља. Он у њима види најочитије примере пројектовања „рајског становишта без-обзира-на-све“⁷⁵ до којег му је стало, будући да то становиште изражава његов темељни однос према свету, који ћемо назвати филозофемом широког погледа, односно „високог неба“. Шта та филозофема подразумева, које су главне нити аналогне везе између Клодових слика и Стојановићеве мисли?

⁷⁵ Исто, стр. 93.

На платну *Поглед на обалу са Ацисом и Галатејом*, мала фигура Полифема сигнализује зли удес који чека срећне љубавнике, али је општи тон слике упркос томе непомућен у својој рајској блажености. Захваљујући великим мерама насликане природе дочарана је „неуништива вредност рајски срећног тренутка, какав је онај који је испуњен и обележен љубављу“, што чини „да се трагедија која мора да задеси љубавнике не осећа као трагедија“.⁷⁶ Поглед усмерен на веће мере је неопходан „да би постојање само по себи могло бити лепо“, без обзира на то шта се иначе дешава и, додали бисмо, *упркос* томе. Клод Лорен је чак и Овидијеву причу о бруталном кажњавању Марсије сместио у рајски пејзаж с високим, благим бојама осунчаним небом. Марсија је песник чији је таленат био тако велики да се усудио да и самог Аполона изазове на песничко такмичење, на којем је победио. Аполон га је за то сурово казнио: наредио је да му се одере кожа с леђа. Упркос томе, слика Клода Лорена не пројектује ужасавање пред светом у којем се песницима скида кожа с леђа, па чак ни лица присутних који знају какав се ужас спрема не показују потресеност и бол, иако из Овидијеве приче знамо да су они толико плакали да је из њихових суза настала река Марсија. Чак је и овом трагичном догађају, посматраном у оквирима великих мера, одузета оштрица бола.

Стојановићу је већ при почетку огледа *О идили и срећи* стало да стави до знања како овде није реч о некаквом „забашуривању“ трагичних садржаја. Он је свестан тога да такво тумачење иде на воденицу приговорима који у аргументима браниоца среће и идиле виде недопустиво улепшавање стварног стања људских ствари и, у крајњој консеквенци, недостатак смисла за стварност. Драган Стојановић каже да се ставом „приглити Земљу“, прихватањем и најнеприхватљивијих појава на свету, „не постиже неко опште позитивно преосмишљавање [наш курзив] свега, неко универзално оправдање за све (...) , па не нужно ни утеха која би увек и у сваком случају била довољна“.⁷⁷ На једном каснијем месту, међутим, говорећи о превласти „рајског“ утиска упркос трагичном садржају Марсијиног мучења, Стојановић ће рећи да на слици јесте видљива „величајност природе која *преосмишљава* [наш курзив] све што се на

⁷⁶ Исто, стр. 99.

⁷⁷ Исто, стр. 50.

Земљи одиграва, нудећи друге, веће мере за све“.⁷⁸ На једном месту се преосмишљавање свега на земљи *не* постиже, на другом се постиже. Да ли је реч о противречју? Или пре о различитим нагласцима – али каквим и с ког разлога?

У овом контексту важно је обратити пажњу на то које моменте у рецепцији Клодових слика Стојановић наглашава, а који моменти што их слика такође нуди оку не привлаче његову пажњу. Више пута се истиче како небо код Клода добија у односу на целину слике велики простор, те да сунчева светлост обасјава читаву слику, што заједничким снагама производи утисак велике површине света, како у висину тако и у даљину. Да су људи спрам тог неба и пропорција целине земље сићушни, и да то може указивати на невелики значај људског дешавања на њој, није наглашено. Та могућа линија значења Стојановићу није била важна: њему је стало до достојанства човека, које би наглашавањем његове сићушности могло бити умањено. Питајући се о разлозима за човекову сићушност код Клода, може се стићи до схватања да је човек у односу на величајност и лепоту природе биће мање лепо будући да је способно за зло (које се на две поменуте слике припрема); човек, наиме, с лепотом природе, поклоном који му је дат да у њему ужива, лакомислено поступа, а својим односом према другим људима и природи више квари општу лепоту света него што јој доприноси. Идући трагом малих човекових димензија у односу на велику целину, стиже се до постојања зла и његових узрока, па и до Јова, коме највиша инстанца скреће пажњу на то да су његове моћи исувише мале да би могао схватити целину свега постојећег. Овде ступамо на терен теодицеје и Шопенхауеру мрског Лајбница, који сматра да је Бог све добро удесио и да свако зло у односу на целину има свој смисао, само што није у човековој моћи да га прозре. Тако посматрано, човекове мале димензије на Клодовим платнима биле би његове праве димензије. Нагласак лежи на границама које су постављене човеку, на његовим ограниченим способностима.

Назначена линија тумачења у супротности је са Стојановићевом филозофемом „високог неба“. Зато он неће ставити нагласак на човекове мале димензије у односу на величину света, него ће усмерити поглед на сагледавање смисла људског дешавања у односу на велике димензије целине, да би се схватио његов прави значај. Када помене „сићушност“ човека, он је означава као

⁷⁸ Исто, стр. 104

„спољашњу“, уз конотацију „немоћи и страха“, ⁷⁹ да би у истом даху нагласио како је човек може превазићи проширивањем свог бића, за које га оспособљава и Клод Лорен. Теодицеја је Стојановићу, то произлази из целине књиге, сумњива, не само зато што не жели класично метафизичко решење, већ и зато што не жели теолошко решење које увек повлачи више вредновање „оног“ у односу на „овај“ свет. Шта би могао бити „онај“ свет није предмет Стојановићеве анализе, али је јасно да је „овај“ свет од примарне важности и да се управо у њему остварује или треба да се оствари срећа.

Када на поменутом месту аутор устврди да се „преосмишљавање“ *не* остварује, мисли се на „позитивно преосмишљавање“ у смислу теодицеје, што се у важној загради која се додаје непосредно и каже. Али да се преосмишљавање ипак постиже, и да је аутору до њега стало, видљиво је из цитираног места о слици с Марсијом, и из других сличних места. Није посреди преосмишљавање које оправдава зло или улепшава стварно стање света, него преосмишљавање као прихватање света упркос свему што против тог прихватања говори; оно се постиже зато што је човек биће ипак способно да се прошири ван граница свог у већој или мањој мери ограниченог погледа, и да у једном тренутку узме у обзир што више ствари. Аутор вели како величини Клодовог света одговара човекова унутрашња великодушност: њу треба разумети као тренутно ослобађање од загрижености страсти и усмерености на циљеве, унутрашње ширење да би у том ширењу попустило пријањање за само једну истину, ослобађање од искључивости и сагледавање укључености трагичних садржаја, противречја живота и свог сопственог бића у велику целину постојања. Идући за Стојановићевом мишљу о проширивању бића рекли бисмо да је човек у тренуцима преосмишљавања истовремено и велики и мали – мали зато што је човек само део велике целине чију игру не прозире, али и велики зато што има довољно снаге да свој его и хтење ограничи и уздигне се до спознаје о правим мерама своје улоге у тој принципијелно несазнатљивој целини.

Драгану Стојановићу је веома стало до момента проширивања бића, па ће он рећи да се човек посматрањем Клодових идиличних слика осећа „већим са

⁷⁹ Исто, стр. 50.

великог Да које делује у њему“.⁸⁰ У његовој основи је доживљај „свеобухватне симпатије“⁸¹ са свим што постоји, то је оно „дубље знање“ које посредује идила. Срећа коју оно доноси високо је концентрисана, па аутор говори о екстази, али „тихој“ екстази: „Клодово мајсторство је у налажењу ове мере у којој се додирују екстаза и прибраност“.⁸² „Велико Да“ свету нема облик превидуће екстазе јер је она искључива и води самозабораву, док у тихој екстази свест о сопственом положају, па и властитој смртности, не ишчезава са видика, али ни не узнемирава, него доноси помиреност. Трагови сличних мисли из огледа *О идили и срећи* могу се у промењеном облику наћи у поезији која је настала пре и после те књиге, на пример у *СЛ. Четири песме о Сл.*, а у другачијем облику и у романима, насталим након студије. Став „великог Да“ према свету постаће основа светоназора Мајстора у роману *Двојез I*, а „прибраност“ кључна врлина виших јунака и предуслов за срећу.

Мајстор је Стојановићев јунак трајно испирисан Ван Гогом. У огледу *О идили и срећи*, пак, Ван Гог је присутан кроз анализу двеју његових слика, једна од њих је чувено платно *Звездано небо*. Оно није пример идиличности света, али Стојановић хоће да покаже да је начина да се изрази фасцинација постојањем много: и овде имамо, као код Клода, огромно небо, али све је на њему у жестоком кретању; уместо благе златножуте Клодовога сунца осликано је ужарено злато заковитланих звезда, месеца и неба. Посматрач не доживљава тиху екстазу, већ опажа „екстатичко понирање у небеску дубину“,⁸³ које одводи ван граница Земље, у свемир. На слици као да је истовремено све ту – месец и сунце, ноћ и дан, Земља и свемир – и све је стопљено и хармонично у свом заједничком кретању. Лепота Земље проширена је на свеколику васељену, она поприма „астралне размере“. Стојановић ће о „астралним“ размерама писати десетак година касније у есеју „Између астралног и сакралног. *Santa Maria della Salute* Лазе Костића“. Ту је љубав довољно снажна да може изазвати позитивну промену у свемиру, њене димензије превазилазе земаљско и проширују се на васељену, и то не у смислу опште, божанске љубави у којој ће се сви људи у неком другом свету ујединити,

⁸⁰ Исто, стр. 61.

⁸¹ Исто, стр. 53.

⁸² Исто, стр. 60.

⁸³ Исто, стр. 112.

већ у смислу пројекције телесне, чулне љубави која ће се остварити при сусрету љубавника у астралном окружењу.

За Ван Гога ће Стојановић рећи да је за њега „вредност живота, упркос патњи, била изван сумње“⁸⁴, па је и његова представа о бесмртности подразумевала физичку, дакле својеврсну земаљску ‘бесмртност’, само у астралним пределима. Стапање замљског и бесмртног симболизују на поменутом платну заковитлани чемпреси који су како симбол смрти, тако и бесмртности, наглашава Стојановић: они су као неки проводници енергије „тешке, заспале Земље“, која је из ње „посукљала дрветом које је спроводи увис“.⁸⁵ Висина дрвета захвата готово целокупну висину неба, а многоструко надмаша висину танушног црквеног торња, који својим вршком у небо једва да продире, чиме се земаљска ‘бесмртност’ још једном наглашава у односу на теолошко обећање бесмртности. Ван Гог је својом сликом постигао да осетимо лепоту постојања Земље и њеног окружења, изазивајући у нама жељу да „пригрлимо свеколики свемир“. Томе тежи и Стојановићева хелиотропна мисао.

О човеку у оквиру васељене говори и Гете у тексту о Винкелману. Његову ведру мисао Стојановић у књизи *О идили и срећи* контрастира са Шопенхауеровим песимистичким схватањима. За Гетеа би и сам свемир, када би имао способност саморефлексије, био задивљен пред човеком као својим врхунцем. Гете се пита „чему служи сав тај раскош од Сунаца и планета и Месеца, од звезда и Млечних Путава, (...) ако напослетку срећан човек несвесно не ужива у свом постојању“.⁸⁶ „Самоувереност“ овог исказа Драган Стојановић види с оне стране песимистичког и оптимистичког, она је за њега логичан израз Гетеовог пантеистичког духа, схватања Природе као бескрајне и самосврховите, чији је једини циљ, уколико се о циљевима Природе уопште може говорити, да увек изнова изнедри срећног човека. Сличан ведар став, иако и понешто скептичан, налази Стојановић код Томаса Мана, иначе великог поштоваоца Гетеа. Ман у чланку „Похвала пролазности“ исказује своје дубоко уверење да „Земљи у свеколиком свемиру припада централни значај“, а да је стварање човека „велики

⁸⁴ *О идили и срећи*, стр. 113.

⁸⁵ Исто, стр. 111.

⁸⁶ Исто, стр. 86.

покушај“.⁸⁷ Он неће инсистирати на апсолутној истинитости свог виђења, али ће ипак нагласити како би било добро да се човек у складу с тим понаша, ако неће да се његовом кривицом само Стварање покаже као „неуспешно“. Мисао блиска Стојановићевој: постојање је добро само по себи, човек је способан да сагледа своју ситуацију у астралним размерама и своје снаге употреби не само рушилачки него и стваралачки. У том смислу је тежња ка срећи уједно и преузимање одговорности за себе, Другог и свет.

6. Фактори који условљавају срећу. Шта је срећа. Етичко и онтолошко – спрега између начина делања и начина постојања

Од чега срећа зависи? – питање је којем се текст изнова враћа. Када скупимо све коцкице мозаика које приказују неки од аспеката овог питања настаје следећа слика: срећа зависи једним делом од нечега што човек својим рођењем у себи носи; она зависи и од тога ‘има’ ли човек среће, што зависи од случајности, али и самог човека; срећу условљавају и спољни фактори, међу којима су историјски или социјални услови, односно, шире гледано, „сарадња света“; важну улогу игра и човеков став према срећи; важно је такође шта човек чини, какав је његов етички став према свету; за задобијање среће потребно је и да човек има снагу и буде постојан.

Гетеов оксиморон о постојању човекових „природних заслуга“ допада се аутору, он спада међу његове омиљене цитате. Стојановић у овој синтагми види „‘привлачност’ нечијег бића за анђела среће“.⁸⁸ И он мисли да извесни људи имају нешто „у свом бићу, у начину постојања“ што доприноси да имају више среће од других људи. Имати среће и бити срећан нису исто, али је вероватност да човек буде срећан у начелу већа уколико му је Тихе, односно Фортуна, наклоњена. Односом среће и имања среће Стојановић се исцрпно бави јер се у њему огледа однос између човекових жеља и света, за срећу је наине потребно њихово

⁸⁷ Исто, стр. 132.

⁸⁸ Исто, стр. 116.

„позитивно сусретање“.⁸⁹ Када човек „има среће“ онда без сопственог труда и напора добија оно што жели, а осећање лакоће добијеног доприноси њеном нарочито интензивном доживљају. Могуће је и да човек оствари своје жеље захваљујући акцијама које у свету предузима. Но, могуће је и да упорни покушаји остварења жеља и сталне препреке и осујећивања доведу до фрустрираности, озлојеђености, па и очаја, који Стојановић види као поларну супротност срећи.

Између гледишта да срећа зависи од сила које су ван човекове контроле (рецимо од Фортуне) и гледишта да је свако ковач своје среће, Стојановићева мисао нагиње потоњем гледишту: у човековој моћи јесте да учини нешто за своју срећу. Али, аутор ће поставити и питање није ли „претерано и нескромно очекивати да до сарадње света и човека која значи срећу дође, и мислити да нам се чини нажао ако до ње не долази“.⁹⁰ Тако постављено, питање води ка гледишту да је „вишак“ већ у томе што је човек рођен и постоји, што кореспондира са Стојановићевом полазном дефиницијом среће по којој је човек „срећан кад је задовољан чињеницом да постоји и када је, постојећи, задовољен, дакле задовољан тиме што свет, такав какав је, каквог га је затекао и какав ће једном морати да напусти – постоји.“⁹¹ Готово сваки пут кад објашњава срећу на скромнији начин, Стојановић напушта то полазиште и вели да је за срећу ипак потребно нешто више, да је „срећа (...) у провали неког позитивног вишка у ‘обичан’ живот“;⁹² „вишка“ очигледно другачијег од оног који се постиже већ самим рођењем. Дакле, ипак је потребан неки већи суфицит да би се говорило о срећи, која је утолико „срећнија“ уколико је постигнута с више лакоће, без човековог великог улагања. Иако се о томе не изјашњава непосредно, осећа се да је Стојановић у погледу среће у исти мах и скроман, и нескроман: важна му је и њена минимална варијанта по којој је већ само постојање срећа, али и њена максимална варијанта, по којој је нарочита срећа када се све у свету само од себе удеси да изађе у сусрет нашим жељама. Питање на који начин се ово уклапа у целину његове мисли размотрићемо ускоро.

⁸⁹ Исто, стр. 116.

⁹⁰ Исто, стр. 117.

⁹¹ Исто, стр. 115.

⁹² Исто, стр. 120.

Окренимо се најпре неким схватањима среће које Стојановић наводи, а у којима није реч толико о срећи као интензивном тренутку, колико о срећи као стању, али и начину човекове окренутости према свету, његовом етичком ставу. Аутор наводи Спинозино схватање да је срећа у „што обухватнијем и тачнијем разумевању целине света“, дакле о срећи би се могло говорити као о срећи спознаје. Да је срећа у вези са активностима ума мисли и Декарт. Он види срећу у животу усклађеним с разумом, а у моћи да човек такав живот постигне врлину; срећан је човек који уме да процени шта је изван његове моћи и то не жели, његова врлина је у чврстину коју налази да би деловао у складу с разумом. Велики простор у студији даје Стојановић Аристотелу, у чијим размишљањима врлина, односно повезаност врлине, разума и среће, такође игра велику улогу. Аристотел има поверења у човека јер полази од тога да је срећа могућа и да је у човековим рукама да на њу утиче. „Срећа или блаженство“ – еудајмонија – за великог филозофа је највише добро, циљ којем се тежи ради њега самог. У његовом постизању кључну улогу игра врлина, која је у усклађивању „душевне делатности“ са разумом. Човек се управо разумом разликује од свих других бића, он је понајвише „оно што у њему мисли“, па је и постизање среће уједно у вези с употребом разума.

Аристотел схвата еудајмонију као динамичну категорију, она није стање једном заувек постигнуто, већ „акција, делатност која се трајно, по могућности целог живота, руководи врлином“.⁹³ Човек који се руководи врлином налази да је живот вредан живљења, за њега је бивствовање „само по себи добро и пожељно“. Стојановић наглашава Аристотелову приврженост идеји да је потврђивање света у суштинској вези са упражњавањем врлине, а и њему самом је до ње веома стало. Кружећи око Аристотелове етике у огледу *О идили и срећи*, Стојановић наводи филозофову мисао да „људи са своје злоће омрзну живот и убијају се“,⁹⁴ која га асоцира на Достојевског: његови ликови Смердјаков и Ставрогин су нека врста фикционалне потврде Аристотелове мисли, будући да их је порицање потребе за врлином и експериментисање са злодејањем одвело до порицања живота. Повезујући етичку и онтолошку раван, Стојановић повезује начин човековог делања с начином постојања, са односом према свету уопште. У том смислу

⁹³ Исто, стр. 151.

⁹⁴ Исто, стр. 152.

врлина није само „копча са бивствовањем у свету“ која води срећи, врлина је више од тога, у њој је „својеврсни онтолошки ослонац човеков“.⁹⁵

Поверење у људски разум великих филозофа прошлости у светлу наших искустава и сазнања о моћима несвесног може изазвати смешак. Стојановић је тога свакако свестан. Он наводи и друге аргументе који доводе у питање везу између врлине и срећног постојања: код Достојевског, иако више у форми скицираних карактера, постоје и злочинци који уживају у постојању и не пада им на памет да се убијају; с друге стране, код Шекспира ћемо наићи на јунаке пуне врлина који страдају. Аутор признаје да нам данас прича о врлини и разуму делује „наивно“, али у исти мах поставља једно од оних својих питања која чине да познати, општеприхваћени аргументи одједном изгубе снагу своје саморазумљивости: ако су стари филозофи превиђали утицај ирационалних чинилаца на начин постојања, „да ли је то разлог да се улога врлине у описаном смислу такође сасвим превиди и запостави?“.⁹⁶ Падање из једне крајности у другу и размишљање које се стално креће између две поларне категорије страна је ауторовом духу, за њега увек постоје и друге могућности; такође му је страна саморазумљиво преношење идеје прогреса на раван мишљења, при чему се календарски новија мисао види као боља, истинитија мисао.

Важност човековог позитивног става према постојању као предуслова за срећу долази посебно до изражаја када је човек вођен врлином изложен ударцима ћудљиве Фортуне. Већа је вероватноћа да не поклекне и не огорчи се онај који има опши позитиван став и одговарајућу емоцију према свету. „Извесно је (...) да срећа воли оне који позитивно гледају на свет, којима је он *добар*“⁹⁷ – уверен је Стојановић. Он наводи занимљиву поенту ренесансног мислиоца Албертија, који каже да човек вођен разумом и врлином може да се одбрани чак и од зле ћуди Фортуне јер „није – као што неки глупаци верују – тако лако победити некога ко неће да буде побеђен“.⁹⁸ Осим човековог става према свету важан је овде и моменат човекове снаге као битног елемента за постизање среће. Аутор каже да је Алберти „одлучно формулисао похвалу постојаности, чврстине и снази, којима се

⁹⁵ Исто, стр. 153.

⁹⁶ Исто, стр. 153.

⁹⁷ Исто, стр. 156.

⁹⁸ Исто, стр. 159.

судбина побеђује и задобија срећа“.⁹⁹ У позадини тог исказа светлуца Гетов став о важности човековог истрајног делања, које је у *Фаусту* чак кључни фактор спасења. Стојановић уплиће у расправу Гетеов исказ упућен Екерману (који наводи и на другим местима) у ком је делању додељено тако високо место да од њега зависи чак и човекова бесмртност: „природа не може да се лиши ентелехије“,¹⁰⁰ човек са великом ентелехијом биће на другачији начин бесмртан него неко ко је нема, каже Гете, назначујући да је у питању некакав виши начин.

Чак и кад Фортуна обасипа човека даровима, срећа није обезбеђена, потребно је да човек има снаге да у себе прими „вишак“ среће. У том смислу Стојановић говори да човек мора бити „дорастао срећи“: у идеалном случају он допушта себи излив снажне емоције услед обиља среће, али не губи контролу над собом. Бити дорастао срећи подразумева и човеково истрајно поверење у могућност преокрета неповољних околности. „Срећи свакако треба остати веран и онда када она нама није верна“¹⁰¹ – овај исказ са вредношћу сентенце спада међу најлепше у огледу *О идили и срећи*. Важан је, дакле, општи став према постојању, али и снага, прво није могуће без другог. Зато је Гете срећу видео као „својеврсну победу снажних“, наводи аутор, јер само снажни успевају да себе одбране од зла и упркос њему иду даље путем своје воље.

Једна од мудрости којој нас учи Стојановићева хелиотропна мисао јесте да је у човековој моћи да „ствара услове“ за срећу, да јој „иде у сусрет“, да иде „себи срећном у сусрет“,¹⁰² такође тако што ће размишљати о човековој суштини и суштини среће. Оглед *О идили и срећи* је допринос срећи, прилог повећању њене вероватности, за писца, али и за читаоца. Како ће читалац разумети понуђени дијалог са различитим филозофима и писцима, шта ће га подстаћи на размишљање, шта ће интегрисати у своје искуство, у свему томе видан је онај стваралачки елеменат иначе карактеристичан за рецепцију уметничког дела.

⁹⁹ Исто, стр. 159.

¹⁰⁰ Исто, стр. 159.

¹⁰¹ Исто, стр. 158.

¹⁰² Исто, стр. 150.

7. Историјско време и срећа. Добри војник Швејк, анти-херој. Потреба за идилом – исконска човекова потреба. Одбрана вредности лепоте у злим временима

Но, да ли је могуће посматрати постојање као нешто лепо само по себи, да ли је могуће ићи себи срећном у сусрет када је човек суочен с многим ратовима и политичким и социјалним неправдама? Ступамо овде на терен историјских и социјалних околности као главних спољних фактора који раде против среће. Стојановић наводи Хегела као пример супротног начина размишљања. Хегел је учествовање у историји видео као „виши начин живота“, па је сходно томе идилу видео као нешто неозбиљно, као знак „недостатка духовне развијености“.¹⁰³ Мерење духовне развијености у односу на степен активног учествовања у историји, које најчешће подразумева учествовање у рату, становиште је Стојановићу суштински неприхватљиво. Он говори у негативном кључу о „проповедницима нужности“ који као главни човеков задатак виде борбу за неку идеју; у негативном светлу види и „фанатике“ који по сваку цену теже остварењу великих, најчешће прекомерних циљева. Говорећи о срећи једноставног живота какву је Вергилије описао у *Георгикама*, где су историјска збивања „потиснута на руб“, аутор указује на то да је „склоњеност“ и „предах“ од историје и њеног зла „једна (...) од исконских људских чежњи, не мање него испуњење (...) амбиција и постигнуће замишљених циљева“.¹⁰⁴ Предавање „нехајној опуштености“ и „расејаном сањарењу“ нема другостепени значај у односу на излазак на бојно поље, оно је, штавише, на вишој пречаги Стојановићеве аксиолошке лествице. Таква оцена је у најужој вези с његовим схватањем да активности „за нешто“ ни оне ко је активно учествовао у историји, ни оне ко је фанатично следио неке друге циљеве, у тренутку свођења рачуна о сопственом животу не доносе осећање „егзистенцијалне засићености“. Стојановић примећује да „човек поставља себи углавном сувишне или неостварљиве циљеве, ретко досежући оно што доживљава као смисао свог живота, а и кад то постигне, тај је смисао по правилу ефемернији од живота самог, тако да се разочарење или резигнација тако рећи не могу

¹⁰³ Исто, стр. 63.

¹⁰⁴ Исто, стр. 68.

избећи“.¹⁰⁵ Аналогно наведеном исказу, аутор у свом позном делу *Уредник од искуства* даје свом приповедачу да размишља о Черчилу, несумњиво значајном актеру историје, који је на крају живота патио од депресије; у контрасту између постигнутих историјских заслуга, и депресије као одсуства животне радости, приповедач налази потврду за сопствено осећање да се на крају живота сва световна постигнућа доживљавају као испразна. Он ће потврду за ту врсту осећања наћи чак и на Клодовим идиличним платнима. Она, додуше, не приказују историјска збивања, али их насликане рушевине градова асоцирају. Њихово дејство на посматрача могуће је тумачити и у позитивном кључу, тако што ће се усредсредити на то да је нестала култура, у овом случају античка, и даље жива, и да и даље делује, што призива осећање неуништивости великих људских постигнућа. Стојановић ће, пак, превасходно нагласити „елегични“ утисак који рушевине остављају, чије је извор у доживљају „пролазности и пропасти свих постигнућа у која су улагане страст, борбеност, насилност акције“,¹⁰⁶ у шта спада и активно учествовање у историјским догађајима.

Човек је сав „прожет“ историјом, то аутор неће да порекне. Човек не може а да на овај или онај начин не учествује у историји, али му то учествовање само по себи не доноси срећу. Осећање лепоте постојања какво пројектују платна Клода Лорена не би било могуће да су на њима приказане битке; у њима је, додуше, садржано сећање на битке у виду рушевина, али не да би се срећа довела у везу с учествовањем у историји, већ да би се приказала целина света, њене велике мере. Осећање укључености трагичних збивања у целину света и помиреност с њима *јер* су део целине света не би било могуће да је Клод на слици *Ацис и Галатеја* приказао Полифема који комада Ациса, или да је на слици *Предео са мучењем Марсије* приказао скидање коже с леђа – у оба случаја би приказ подразумевао видљивост потока крви. Стојановић ће истаћи да оба платна приказују митолошки садржај *пре* трагедије, доживљај среће иначе не би био могућ. Аналогно томе, постоје периоди када је могуће бити срећан једино ако је човек „слеп и глув“ за историјске догађаје. Изоловати се, створити „оазу среће у пустињи несреће“ јесте могуће, али увек само привремено. Стојановић види два фактора која онемогућавају одрживост овог ексклузивног стања: један је човекова

¹⁰⁵ Исто, стр. 45.

¹⁰⁶ Исто, стр. 62.

савест, која се јавља кроз осећање кривице и стида, други је сама природа среће, која је с обзиром на човекову друштвену природу „увек само срећа у свету и заједничком времену, са другима и међу другима, колико год да су они, у исти мах, пре оно што је онемогућава него што је поспешује.“¹⁰⁷ Нема живота ни среће изван културе и историје, ма колико човек то желео, закључује аутор. Утолико је занимљивије што велики број његових јунака покушава да оствари срећу у изолацији од остатка света. Тај феномен ћемо осветлити при анализи романескних љубавних парова.

Ни у једном тексту није у толикој мери дошла до изражаја ауторова скепса према хероизму рата и ратника, према активном учествовању у историји, као у текстовима о Хашековом роману *Добри војник Швејк*, објављеним неколико година пре огледа *О идили и срећи*.¹⁰⁸ У једном интервјуу аутор говори да је Швејка почео да чита још у детињству, а да га је током година прочитао толико пута да је био у стању да разуме и чешки оригинал, иако чешки уопште не зна.¹⁰⁹ Шта је Стојановића толико привукло Хашековом роману, чији се трагови могу наћи у његовом каснијем делу? Најпре карактер доброг војника Швејка. Он је оваплоћење хелиотропне мисли о срећи постојања самој по себи, без обзира на околности. Швејк је добар, и то безусловно добар, без обзира на околности, чак и у рату, који му не може ништа – он га не квари. Такву врсту доброте аутор назива „исконском“, „примарном“: њу одликује „темељно поверење према свету (...) које не зависи од околности (...) нити је подложно каустичном деловању сумње и меланхоличних спознаја што их доноси искуство“.¹¹⁰ И овде долази до изражаја веза између доброте и среће, између човековог карактера, његовог односа према животу и његовог доживљаја света, која резултује прихватањем света „без негодовања“; доброта се јавља као нека врста предуслова за једноставну срећу прихватања света, мада се може рећи и обрнуто, да је једноставна срећа прихватања света без негодовања предуслов за доброту. На овом примеру Стојановић показује двосмерну условљеност ствари и појава, која подразумева да

¹⁰⁷ Исто, стр. 135.

¹⁰⁸ Реч је о текстовима „Швејк или лепо је живети“, „Швејкова униформа“ и „Добри човек Швејк“, који су најпре објављени као предговори за тротомно издање *Доброг војника Швејка*, а недавно и у књизи есеја под насловом *Швејк хоће да победи* (види фусноту 11).

¹⁰⁹ „Швејк ће се већ снаћи“, аутор интервјуа Дуња Душанић, стр. 10, у: *Књижевни магазин*, број 163–165, јануар–март 2015, стр. 10–13.

¹¹⁰ *Švejk hoće da pobedi*, стр. 65.

не постоји један узрок који одводи до једне последице, већ да су узрок и последица тако међусобно уланчани да је немогуће рећи шта је узрок, а шта последица.

Друга темељна Швејкова карактеристика је његова отпорност на дејство идеологије. Он у рату не види херојство нити виши смисао и није подложен потпадању под неку идеју; но, будући да у рату учествује, и будући добар, он хоће да буде *добар* војник, али пре свега добар *жив* војник. Швејк „оваплоћује у модерним временима весело-трезвени хероизам надживљавања“, људе који би да „без икаквог хероизма, напосто живе“.¹¹¹ Да реализовање таквог става према животу није ни једноставно ни саморазумљиво, показује аутор осврћући се на XX век као век светских ратова, али и век наставка рата у миру другачијим средствима, на пример развијањем техника „запоседања“ људских душа. Он констатује да је ратова, додуше, увек било, као и уплива идеологије на људске душе, а као ново види покушај тоталног запоседања, који обухвата тренутно живе, али и мртве и њихова дела. Чак је и прошлост, у форми „прераде, прећуткивања или уклањања свих садржаја већ постојеће културе“¹¹² предмет прилагођавања оном тренутно пожељном. Није сувишно нагласити да су текстови о Швејку настали 1989, кад је борба за душе у предвечерје грађанског рата у Југославији била у пуном јеку, као и да се ново издање истих текстова појавило у контексту обележавања стогодишњице почетка Првог светског рата, када упркос измењеним околностима и новој ситуацији на терену – или баш због њих и у функцији њиховог оправдања – борба за душе живих и борба за ново виђење мртвих и њихових дела и даље траје. Швејк је „незапоседнута“ душа, зато га Стојановић посебно воли.

Швејк је далеко од било какве интелектуалности, префињености укуса или прејакe самосвести, он је такозвани нижи јунак. Аутор ће поменути и његову „блесавост или чак ноторни идиотизам“,¹¹³ његову „благотелећу безазленост“, његово „такорећи бескрајно искуство у свету тривијалности“;¹¹⁴ где год да се нађе, настаје и против Швејкове воље нека гротескна ситуација која изазива смех,

¹¹¹ Исто, стр. 27.

¹¹² Исто, стр. 35.

¹¹³ Исто, стр. 26.

¹¹⁴ Исто, стр. 38.

разобличујући свет и друге људе као ништа мање блесаве и идиотске од њега самог, који је за разлику од њих бар симпатичан. Независно од Швејкове приземности, Стојановић му приписује најлепше особине, интерпретирајући тако из визуре сопствене мисли о срећи (уз дозу пристрасности својствену његовој љубави према „хелиотропном“) Хашековог анти-хероја као хероја живота, хероја потврђивања света без обзира на све: Швејк не завиди, не отима, изнутра је слободан, великодушан, скроман, уравнотежен и бескрајно човечан. Таквог Швејка човек мора волети.

Књига о добром војнику Швејку, сматра Стојановић, наводи нас на питање шта је човеку потребно да би живео. Његов одговор гласи: „У ствари ништа, уколико [човек] свој свет без негодовања прихвата такав какав јесте.“¹¹⁵ Не прихватити свет, значи бити с њим у сукобу, прихватити га с роптањем, значи бити незадовољан. Човекове шансе за срећу су највеће *ако* свет прихвати. „Ако“ је код Стојановића изречено скромно, у тону минималног захтева. Али, прихватити свет без негодовања – зар је то мало? Не достижу ли такво прихватање само мудраци? Управо у том „ако“ лежи проблематичност достизања среће и њено непрестано измицање: минимално „ако“ уједно је и оно најтеже, оно је немерљиво много, чим се подсетимо да је човек биће жеље и прохтева који у свету најчешће наилазе на отпор. На овом месту стижемо до једне од апорија хелиотропне мисли: друго лице минималних очекивања у односу на живот, односно срећу, јесте максимални захтев одустајања од захтева према животу. За минималну срећу је довољно да је човек жив и да прихвата свет, али чим је жив он жели, а свет који треба да се прихвати измиче се жељи; достизање наизглед најједноставнијег и најлакшег уједно је најсложеније и најтеже. Неку врсту експерименталног приказивања назначене проблематике налазимо у Стојановићевим романима, његови јунаци западају у кризе у којима се боре да не изгубе поверење у свет и људе. Лакоћа с којом Швејк прихвата свет без роптања јединствена је, па иако треба имати у виду да је она у функцији сатиричног преувеличавања, она наликује лакоћи с којом један светац прихвата свет.

Швејк се не да заслепити политичким идејама нити им се ставља у службу, он чак не припада ниједној вероисповести. Добри војник Швејк саосећа са

¹¹⁵ Исто, стр. 65.

људима независно од њихове националности и вере, што је у Аустроугарској пре и током Првог светског рата био прави раритет. Швејк ће у кафани дати и последњи новац да би частио једног убогог Мађара, иако зна да Мађар њему, Чеху, не би купио пиво. Та епизода развија се у веселу пијанку и Швејкову комичну „анабазу“, његово путописање пешке натраг у јединицу. Смех, сарказам, гротеска и иронија којима се Хашек служи при дочаравању тих догодовштине привлаче Стојановића. Он говори афирмативно о сатиричном Хашековом смеху који је „у служби социјалне критике, али, не мање, и психолошке одбране од свега ружног“,¹¹⁶ а још једна функција смеха у Хашековом роману, наиме „потврђивање живота“, по свој прилици му је још важнија. Стојановићева дијагноза да се Хашек од ужаса рата „бранио смехом“ указује на блиску везу између смеха и очајања. Смех против очајања, смех из очајања, јесте оружје неког ко у рату не види ништа узвишено, за кога он није трагедија него крвава фарса.

На другачији начин, али са сличним погледом на историју као фарсу, писао је Јонеско свог *Магбета*. Стојановић пише о том делу јер му је дехероизовани поглед на рат близак. Он каже да Јонеско човека види у „мефистофеловском“ кључу, при чему у његовој дијаболичној природи не налази ни величину ни дубину – „сваки човек на власти“ за њега је „хуља и убица“.¹¹⁷ Из ратова „може произаћи само нешто петпарачко и плитко, нипошто неки ‘идеал’ за који се борило, никако нешто боље од онога што је претходило“.¹¹⁸ Скепса у погледу вишег смисла историје и уопште скепса према срећи као могућем плоду историјских збивања код Јонеска је радикална. Стојановић завршава текст Шопенхауеровим цитатом да је главни извор зла и човекове несреће – човек сам, који је демон другом човеку. То становиште великог песимисте подударно се са становиштем хелиотропно окренутог Стојановића (изреченим у огледу *О идили и срећи*) да није природа та која највише „уди“ другом човеку, него је то човек сам, међусобно људско ометање и сузбијање.

Чак је и човек који не жели да буде укључен у борбе сукобљених воља за моћ ипак принуђен да то на овај или онај начин чини. Да је у таквој ситуацији

¹¹⁶ Исто, стр. 26.

¹¹⁷ Исто, стр. 140.

¹¹⁸ Исто, стр. 142.

могуће сачувати своје добродетелно језгро, показује Швејков случај, због чега је Хашеков роман у целини нека врста путоказа, израз наде да је и у најнељудскијој ситуацији могуће сачувати људскост. „Живот у историји чешће је несношљив због александара него због швејкова, пре је сношљив због швејкова него због александара“¹¹⁹ – рећи ће Стојановић, исказујући на тај начин да му је дражи безазлени, исконски добар човек, него човек прејаке воље, који загрижено стреми достизању великог циља. Срећа за њега свакако не лежи у достизању великих историјских циљева нити он у њихову величину верује.

Постоји мишљење да је непристојно бити срећан док бесни историја. Стојановић не доводи у везу срећу и непристојност, али, видели смо, сматра да постоје времена када је немогуће бити срећан, односно да је срећа тада могућа само краткотрајно, у изолацији, док притисак околности, рецимо сопствена угроженост, или притисак човекове савести, не постану исувише јаки. Али да је у тешким временима непристојно уметничко стварање, нарочито стварање које не посеже за тематизовањем текућих догађаја, то Стојановић одлучно одбија. Он подвлачи да је Клод стварао своје идиле током XVII века, за време тридесетогодишњег рата, једног од најкрвавијих верских ратова у Европи, изазваног борбом за политичку и економску превласт услед одвајања протестантске од католичке цркве. И Стојановић је објавио књигу *О идили и срећи* 1991, уочи избијања грађанског рата, а књигу о рајском уму Достојевског за време његовог трајања, 1994. године. Понеки савременици су му замерили бављење рајем док траје рат. Стојановићево мишљење о томе, које се посредно може извести из више места у огледу *О идили и срећи*, јесте да је управо док траје рат важно мислити о бољој страни човекове душе и постојања.

Потреба за идилом и срећом исто је тако дубока у човеку као и потреба за циљевима – то је важна Стојановићева теза и један од главних аргумената у одбрану флуидних унутарњих вредности. Хегел је презриво оценио идилу у уметничким делима зато што је у њима човек приказан изван токова историје. Као пример другачијег становишта аутор наводи Гетеово одушевљење античким пасторалним романом *Дафнид и Хлоја*. „У лошим приликама у којима живимо“, пише Гете, човек заборавља ванредни утисак лепоте те књиге, па је зато „добро

¹¹⁹ Исто, стр. 32.

(...) прочитати је сваке године једанпут, да се увек поново учи на њој и опет осети утисак њене велике лепоте“.¹²⁰ За разлику од Хегела, који је у пасторалним уметничким делима видео живот сужен и зашећерен, апстрахован „од свих дубљих општих интереса духовног и моралног живота“,¹²¹ Гете у приказу љубави између Дафнида и Хлоје види приказан „један потпун свет“.

Заиста, поред мотивског комплекса везаног за љубав у том роману, као што су мотиви љубавне чежње, љубоморе или принудног расанка, имамо и мотив отмице девојке, мотив пљачке, мотив претећег рата између блиских суседа; томе придлази указивање на повезаност природе и човека, на дејство природе у самом човеку, и на циклични карактер дешавања у природи и људској заједници. Висока оцена пасторалног романа, упркос томе што у њему нису приказани значајни историјски догађаји, као и инсистирање на важности сталног обнављања доживљаја лепоте који он посредује, имају нарочиту тежину јер долазе од Гетеа.

Ретко се, наиме, у историји људског духа дешавало да се у једном човеку споји раскошан уметнички таленат са склоношћу ка истраживању природних наука, а да такву укрштеност прати племенита спољашњост, воља за обављањем државних послова, као и таленат за стваралачко обликовање сопственог живота. Гете је био писац с многим талентима – драматичар, песник, романијер и есејиста; затим директор позоришта, природнонаучни истраживач, баштован, сликар; уз то присни пријатељ и министар вајмарског кнеза Карла Августа. Такав човек, дакле, познавао је живот у његовој свеукупности, посредно и непосредно, укључујући и учествовање у рату (на молбу кнеза), у две битке пруско-аустријске алијансе против револуционарне Француске (1792–1793). Из њих је извукао живу главу, али је осетио на властитој кожи шта значи када се војска заглави у блату, шта је ужас рата: у једној бици је претрпео „више тегобе, нужде, бриге, беде и опасности“¹²² него у целом претходном животу. Када Гете истиче вредност лепоте, љубави и среће на примеру пасторалног романа, у односу на вредност учествовања у историјским догађајима, та оцена долази од врхунског ауторитета и на основу личног егзистенцијалног искуства.

¹²⁰ Гете цитиран према: *O idili i sreći*, стр. 65.

¹²¹ Исто, стр. 63.

¹²² Rüdiger Safranski, *Goethe. Kunstwerk des Lebens*, Hanser, München, 2013, стр. 374.

У писању о срећи за време трајања рата може се видети ескапизам и слабићство, егоцентризам и недостатак смисла за заједницу, а може се видети и отпор циничном погледу на човека као звер, отпор порицању његовог потенцијала за доброту, отпор виђењу доброте једино као производа притиска културе и цивилизације, може се видети борба за одржање поверења у човека у тренутку када за то поверење нема никаквог разлога, такође напор да се изнова формулише шта је за човека суштински важно, шта је људско, а што се у вихору историје, када је поглед под притиском нужног и неопходног сужен, заборавља. Шта ће ко у томе видети, ескапизам или стоичку борбу за човечност, зависи, као и у случају тумачења уметничког дела, од целокупне посматрачеве егзистенције.

Познато је да је Иво Андрић интензивно радио на својим значајнијим делима управо за време трајања Другог светског рата, при чему су његова дела, за разлику од слика Клода Лорена, дубоко урођена у историјске догађаје. Познат је и Андрићев антрополошки песимизам. У прегнаној форми, он се може ишчитати из Андрићевог текста о Гоји, којем је Стојановић посветио есеј „С ким разговара Андрићев Гоја?“, нарочито се задржавајући на тумачењу места које ће цитирати у више својих дела, између осталог у књизи *О идили и срећи*. Реч је о следећој Андрићевој мисли: „Може се казати да има љупких сликара који су приказивали само идиличне сцене и ликове пуне лаке безбрижности. Има и тога у животу, и сâм сам то понекад сликао, али за сваки такав став, ослобођен инстинкта страха и опреза, потребно је неколико милиона оних других брижних и борбених покрета, да би га у његовој неприродној и кратковекој лепоти и слободи подржавали и бранили. Иначе, око лепоте су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви.“¹²³ Анализирајући ту мисао, Стојановић констатује да је Андрић човека видео првенствено као биће осуђено на став „страха и опреза“ и одговарајуће борбене покрете, другим речима, на перманентну одбрану од света и борбеност у односу на свет. Лепота је у таквој основној констелацији „неприродна“ и „скупо плаћена“, и увек краткотрајна. Уз то, будући да је око ње „мрак људске судбине или сјај људске крви“, она је „злосрећна и кобна“, значи уз њу и с њом среће нема. Изводећи импликације Андрићеве мисли, Стојановић

¹²³ Ivo Andrić, *Sabrana djela Ive Andrića*, knjiga dvanaesta, Svjetlost – Prosveta – Mladost – Državna založba Slovenije – Mislja – Pobjeda, Sarajevo – Beograd – Zagreb – Ljubljana – Skoplje – Titograd 1981, стр. 18.

каже да такав поглед на лепоту отвара питање треба ли лепоту уопште желети, треба ли је тражити у уметничким делима, поготово у идили, сме ли се у њој уживати кад јој је наличје тако проблематично и, у крајњој консеквенци, није ли идила у уметности „заправо поруга свим патњама, суровостима, заблудама и неправдама у историјском свету, које вапију за помоћи, исправком, просвећивањем, можда и отрежњујућом казном“.¹²⁴

Свакако да Стојановић на тако постављено питање одговара негативно, иако се у исти мах осећа нека потмула фасцинација, нека унутарња везаност за наведену Андрићеву мисао. Уместо побијања једне по једне импликације постављених питања, Стојановић се користи техником преокретања оштрице, тако што поставља друга, нова питања, чији смер иде у обрнутом правцу. Питању треба ли уопште желети лепоту, он ће супротставити питање – „а шта се, (...) више и јаче жели од лепоте?“; питању није ли њена „неприродност“ разлог да се од ње одустане, он ће супротставити питање – није ли то „разлог више да је човек цени и жели за себе“.¹²⁵ Лепота је за Стојановића управо због своје изузетности у свету „утолико драгоцености садржај живота и стимуланс за живот, без обзира на све што је иначе прати“.¹²⁶ Она је, наставља аутор, оно што „збрињава“ бољи део нашег бића, њоме се хране они доживљаји због којих заиста вреди живети. Лепоту, а тако и срећу, тешко је задржати, али је чак и тај поглед којим пратимо њено измицање вредан, јер „шта би био живот без сна о њој“. Лепота у уметности је утеха јер нас подстиче на сан о њој, а лепота природе или другог човека увек је као неко светло, па макар било само светло и најмање лампице, које светлуца и када је свугде око нас мрак. Управо сада, „кад знамо све што знамо“, сматра Стојановић, потребно је, макар у виду успомене, опоменути се матефизичке самоуверености садржане у ставу да је лепота увек повезана са добротом и истином, да би нам то био подстицај „у трагању за новим духовним покушајима“.¹²⁷

¹²⁴ *O idili i sreći*, стр. 71.

¹²⁵ Исто, стр. 72.

¹²⁶ Исто, стр. 72. У есеју *O идили и срећи* Стојановић се при тумачењу Андрићевог схватања лепоте у „Разговору са Гојом“ усредсређује на њено негативно, или у најбољу руку „амбивалентно“ значење; у студији о Андрићу он ће променити правац тумачења, истичући позитивно значење лепоте код Андрића, у смислу овде наведене мисли о лепоти као „стимулансу за живот, без обзира на све што је иначе прати“.

¹²⁷ *O idili i sreći*, стр. 72.

Лепота и срећа су можда кратковеке, али то није разлог да се од њих одустаје или да им се пориче вредност. Осим „брижних и борбених“ Андрићевих покрета, за Стојановића постоји и друга врста „покрета“. Реч „покрети“ јавља се као микромотив чак релативно често у његовом делу, можда као израз прећутне контрапозиције, јер ти „покрети“ нису у вези с борбом у свету већ с унутарњим, флуидним вредностима. Један пример: када говори о осећању „помирљивости и неогорчене помирености са стварима света“ које посредују Клодове идиле, Стојановић се пита да ли „можда уметност уопште постоји да би пратила и појачавала такве унутарње човекове *покрете* [наш курзив]?“¹²⁸ „Покрети“ су овде у вези с доживљајем саживљености са светом, они имају, очигледно, суштински другачији предзнак од борбених покрета. Није сувишно изнова нагласити да Стојановић не мисли да „борбени“ покрети следе законе неке снажније потребе од, да тако кажемо, „помирљивих“ покрета.

8. Пунктуални карактер среће. Једноставност среће. Вермер – „засићеност постојањем“. „Рачва времена среће“, „четврта“ временска димензија

Аутор срећу не види као трајно стање него као феномен тренутка, евентуално периода. Погледајмо неколико места из огледа *О идили и срећи* у којима се наглашава дисконтинуирани и ексклузивни карактер среће као начина постојања:

Онда када нити човек насрће на бића око себе, нити га она угрожавају (...) ето равнотеже захваљујући којој се он саживљава са светом, осећајући према њему поверење. Макар ова равнотежа и не била апсолутна, макар увек нужно била привремена, реч је о идиличном складу који и у њему и у свету представља нешто посебно и изузетно. Онако као што је нешто изузетно и посебно срећа. (12)

¹²⁸ Исто, стр. 21.

Лепота егзистенције неког бића расцветава се само ако се оно слободно расцветава, али при том не нарушава цветање других бића, не ремети коегзистенцију с њима. Такав случај је редак и потребно је да се много тога срећно угоди да би до њега дошло. (108)

(...) Преостаје могућност да се, евентуално, све што чини Земљу само од себе угоди тако да наступи идилична коегзистенција свега. Вероватноћа да до тога дође је збиља веома мала. Потребна је изузетно велика срећа да би до таквог спонтаног угађања дошло. (74)

(...) Срећа, додуше, није увек ни лако досежна, да, по свему судећи, није ни много вероватна, али није ни апсолутно немогућа. (147)

У већини примера реч је о тешкоћи постизања стања неугрожености и неугрожавања у свету, типичног за идилу, које укључује и фактор срећног случаја, као оног специјалног „вишка“ који доводи до хармоничног споја догађаја. Да би дошло до среће, често је потребна срећа – у томе је *Schönheitsfehler* човековог стања. Али, могућност да се такво стање угоди или постигне Драган Стојановић не пориче.

Није случајно да он анализира срећу полазећи од Клодових идила. На њима претеже утисак о једноставности човекове среће, а управо таква једноставност аутору лежи на срцу. Видљиво је то у његовој поезији, а и у романима, где су испољавања љубави, као начина срећног бивања, једноставна. У књизи *О идили и срећи* су примери за приказ једноставне среће постојања Вермерова платна. Вермер је, као и Клод Лорен, сликар присутан у књижевности, а тако и у Стојановићевој лектури; он је омиљени сликар Прустовог Свана. Кад поменемо Вермера помишљамо на значај светлости, на значај обасјаности ентеријера светлошћу, на прозор као границу иза које се простире свет и на светло као зрачење спољњег света у просторије куће. Вермеров ентеријер представља заштићени, интимни, у том смислу унутарњи свет, тренутак живота заустављен у часу одсуства буке спољњег света, у лепоти његовог елементарног вида, у ритуалима свакодневног живота. Стојановић запажа да је Вермеру пошло за

руком да прикаже „‘ванвременост’ среће у времену и саму срећу срећног времена.“¹²⁹ Ако се над овим аргументом застане и дубље размисли, постаје схватљиво у коликој мери је за развијање хелиотропне мисли важно сликарство: оно на *чулни* начин чини видљивим теоријску мисао, оно омогућава *доживљај* теорије, њено осећајно поимање, а не само умно.

Драган Стојановић тумачи три Вермерове слике: *Млекарницу*, *Младу жену с бокалом* и *Официра и насмејану девојку*. На слици *Млекарница* видимо жену која сипа млеко из крчага у посуду, у корпи поред ње је округли хлеб, поред корпе леже парчад одломљеног хлеба. Типично за Вермера, жена стоји крај прозора, светло обасјава њено високо чело, она је мирна, прибрана, сва усредсређена на оно што ради, сва присутна у тренутку у којем је. Стојановић види у лепоти тог, обичног, тренутка „егзистенцијални врхунац на којем је достигнута потпуна засићеност постојањем“, ¹³⁰ тако да никакав други „вишак“ није потребан. Та срећа је „мирна“, „саморазумљива“, она је у „стварима, у додиру са њима, у постојању међу њима и заједно с њима“, управо стога је она и „самодовољна“. Вермер је насликао лепоту пуког постојања, ону врсту среће која се заснива већ на осећању да човек живи, да је довољно то што је ту.¹³¹ Посредством Вермерових платана постаје јасније шта Стојановић мисли када каже да „бити срећан значи *бити* срећан“, да је срећа начин бивања који се заснива на ставу прихватања света и прихватања свог постојања, таквог какво јесте, у том свету.

Сличан доживљај посредује и Вермерова *Млада жена с бокалом*. На том платну видимо младу жену која једном руком као да отвара прозор, а другом држи дршку бокала чија површина светлуца попут сребра. На зиду је географска карта, на столу је тканина с богатом флоралном мустром и зналачки усклађеним бојама; свет је ту, али на одстојању, с друге стране прозора. Млада жена је смирена, њено чело је обасјано, она је тако дубоко уроњена у тренутак који траје да се чини да је ван њега, да је време, заједно с њеним покретом отварања прозора заустављеним на слици, стало. Стојановић на основу међуигре елемената слике

¹²⁹ Исто, стр. 175.

¹³⁰ Исто, стр. 176.

¹³¹ Сличан доживљај, настао посматрањем Вермерове *Млекарнице*, описује пољска песникиња Вислава Шимборска у песми „Вермер“: „Све док она жена у Краљевском музеју / у насликаној тишини и усредсређености / из дана у дан сипа / млеко из бокала у чинију, / Свет не заслужује / смак света.“ (превод Бисерка Рајчић).

изводи закључак о „складу“ и „хармонији тренутка“. Уочавање црног држача географске карте као „посебног ликовног акцента насупрот вертикали позора“, те његовог доприноса општем утиску склада свих ствари, говори о ауторовом таленту за тумачење детаља у односу на целину слике. Посебну пажњу поклања Стојановић осмејку на девојчином лицу, који је тек наговештен, а чије значење он уопштава до „невидљивог унутарњег осмејка свету“, проистеклог из среће која је у жени самој, и још више, до „мирне насмешености свему што постоји“.¹³²

Исто ширење девојчиног осмеха на читав простор Драган Стојановић види и на платну *Официр и насмејана девојка*. Слика је усредсређена на девојчину раздраганост, оличену у њеном светлошћу обасјаном и насмешеном лицу, док је официр, иначе повод тој раздраганости, приказан с леђа, у сенци. Девојка држи чашу у руци, унутра је можда вино, које девојку подстиче да изрази оно што осећа. Њен осмех обећава. Стојановић види „покренутост“ њеног бића у „раздраганости“ и „срдачности“, која наговештава „разне могућности“. У ваздуху је допадање, наклоност, изглед на телесни додир, да ли као пољубац или као сусрет још ближе врсте. Тако насмејана, та девојка „лепша је у свом постојању од свих неодољивих и фаталних заводница у њиховом облику испољавања и постојања“;¹³³ она је управо насликани пример женске лепоте као лепоте постојања. Помињући фаталне заводнице, аутор вероватно помишља на јунакиње Достојевског попут Настасје Филиповне или на Андрићеву Анику, чија унутарња разгризеност призива и изазива несрећу. Више од такве велике лепоте Стојановићу је важна лепота *постојања* једноставне девојке.

Два утиска потекла са Вермерових слика посебно су значајна за аутора јер кореспондирају с његовом хелиотропном мишљу. Реч је најпре о увиду, карактеристичном за целину Стојановићевог дела, да лепота нечијег постојања пре доноси срећу „која је испуњење и задовољење“ него лепота сама по себи, која обећава срећу, али чије испуњење није много вероватно. Уз то, значајан је увид да се „испуњење и задовољење у срећи збива веома једноставно, ‘обично’, онако како је једноставан и ‘обичан’ међу свом људском храном управо хлеб“.¹³⁴ Овај исказ на прегнантан начин потврђује ауторова поема *Хлеб и погача*, у којој је

¹³² *O idili i sreći*, стр. 177.

¹³³ Исто, стр. 178.

¹³⁴ Исто, стр. 178.

нешто тако једноставно као прављење хлеба метафора за дневни ритуал уношења смисла у свакодневицу, похвала *драгоцености* једноставних радњи свакодневног живота, њиховог стваралачког потенцијала. Чуло за лепоте обичног имају и Стојановићеви јунаци, многи од њих знају из праксе љубави шта значи да је задовољење у срећи једноставно. Срећа је за овог писца пре у усредсређености на једноставне радње свакодневице, у њиховом ритуалном, „побожном“ извођењу – заливању цвећа, сипању млека – него у бучним световним догађајима као што су додељивање ордена или банкет у част јубилеја. Егзистенцијално засићење почива пре у осећању самодовољности постојања, него у самоинсценијацији у тренутку тријумфа.

Вермер и Клод се додирују утолико што је за живот у Аркадији карактеристично да људи извршавају обичне послове као што је мужа коза или прављење сира, да уживају у задовољствима као што је поглед на лепоту цвећа или пролисталих грана, те да су управо такви чинови и уживања израз њихове среће као среће постојања. За Стојановића су Вермерова платна „*memento* да срећа постоји и да ваља мислити на њу“, а Клодова платна „*memento* да Земља може бити лепа“. ¹³⁵ Он нам поручује да је изнад свега потребна равнотежа: не поричући да земље јесте долина плача, он усмерава наш поглед на Вермера као доказ да постојање није *само* трагично, већ да постоји и срећа; не поричући човекову усмереност на повећање моћи, он усмерава наш поглед на Клода као доказ да природа може бити рајски лепа и као позив да се замисли над човековом „насртљивошћу“ према природи која угрожава њену лепоту, али и „сам опстанак“.

Једна од главних Стојановићевих теза је да човек у времену среће не осећа смрт, кривицу нити страх. Квалитет срећног времена другачији је од „обичног“ времена као хронолошког протицања, у њему владају другачији закони, па је за њега потребно наћи другачију ознаку. Поред хронолошког времена и његове три категорије садашњости, прошлости и будућности, уводи он појам „рачве времена среће“, односно четврте временске димензије, времена „екстазе“. „Рачва“, зато што се живи у посебном „току“, „екстаза“, јер човек осећа „потпуну онтолошку

¹³⁵ Исто, стр. 178.

засићеност¹³⁶ каква не постоји у трима другим временским димензијама. У рачви времена среће прошлост, садашњост и будућност постоје „заједно и уједно“, човек у њој постоји такорећи ван времена, у продуженом екстратемпоралном тренутку. Ако у свету Стојановићевог дела постоји неки „циљ“, он је у тежњи ка што већој концентрацији таквог времена. Његови романи, поезија и плурално есејистичко дело пројектују утопијску визију човечанства које је открило нов доживљај времена – његове „нове мере“. Када је реч о јунацима, значај „нових мера“ открива Мајстору Софија, Триф је уверен у њихову неопходност, Бан сабира смисао о дубинама и висинама тог доживљаја у слици о океанском осећању. У предговору за збирку приповедака *Месеци* аутор се залаже за годину са четрнаест месеци, а четрнаестом месецу даје име „ајирам“. „Ајирам“ значи, обрнуто читано, Марија. Ово женско име, које носи одређени тип јунакиње у свим приповеткама, шифра је за суштинску улогу љубави у доспевању у рачву срећног времена.

Стојановић се нашалио утолико што Ајирам, месец среће којим се година проширује, није (што би било логично) *тринаести* месец; као да порука гласи да се месец среће не може везивати уз традиционални број за несрећу. Можда се у тој шали крије и скривена поента: закон равнотеже у природи, чији је човек део, захтева да концентрација среће у Ајираму добије свој противтег – тринаести месец, месец жалости и губитка. Пишчева шала може се видети и на други начин: месец среће траје не само један, него два месеца.

9. Живот са осећањем „дугачког пута“. „Трајно самооткривање“

На основу различитих схватања среће Стојановић извлачи оне нити које су у духу његове хелиотропне мисли, да би у финалу књиге изложио мисао о специфичном смислу среће, када је она доживљена „у односу на целину већ пређеног егзистенцијалног пута“. Такво стање среће подразумева осећање

¹³⁶ Исто, стр. 175.

„егзистенцијалног осмишљења“,¹³⁷ то је тренутак у којем се кристализује осећање да је све што је претходило било неопходно, да је било добро, и да је вредело, зато што је довело до таквог осећања испуњења. Не доживљава се у том тренутку као нужно и потребно само оно из личне биографије, то осећање се проширује на цео свет, оно има „еонско-космичке размере“, јер се чини да је све што је од постанка света икада било ту водило ка том тренутку. Испуњење које човек у њему осећа „спеискупљујуће је и свему прошлом даје улогу тачног путоказа“.¹³⁸ реч је о спонтаном тренутку великог преосмишљавања. Он доноси „егзистенцијалну засићеност“ која је неупоредива, а коју аутор карактерише као „неопорециву“, а као његова ознака намеће се и други, аутору омиљени атрибут у вези с лепотом и срећом, наиме – „необесцењив“. „Неопорецив“ и „необесцењив“, обе сигналне речи подразумевају да не постоји ништа што би могло условити да се тај доживљај, једном достигнут, изгуби, избрише, окрњи или релативизује. Он је међу другим доживљајима оно што је дијамант међу другим камењем.

У Стојановићевим романима је пример за такав тренутак јунаков сусрет с женом која ће га увести у доживљај љубави и из темеља променити његов живот. У огледу *О идили и срећи* Стојановић наводи као примере „дочекано ослобођење домовине, повратак заблуделог детета, час довршења неког дела“,¹³⁹ мада неки људи, примећује аутор, доживљавају такав тренутак и независно од конкретног садржаја, као доживљај среће пуког постојања, онако како га је насликао Вермер. Такви људи имају „око за оно свечано и већ доспело у било чему“,¹⁴⁰ за димензију еонско-космичког у нечему што само по себи није изузетно.

У језгру осећања среће пређеног пута је превредновање свега што је претходило у концентрисани доживљај смисла, а с тим у вези је други важан моменат, осећање помирености с пролазношћу и смрћу. При крају књиге Стојановић појачава акценат који је увео већ на њеном почетку, да би му се у даљем тексту повремено враћао, наиме промишљање односа између идиле и смрти, то јест среће и смрти. Претходно изречена тврдња да доживљај среће искључује смрт, кривицу и страх, у завршном делу се још једном одлучно

¹³⁷ Исто, стр. 162.

¹³⁸ Исто, стр. 162.

¹³⁹ Исто, стр. 163.

¹⁴⁰ Исто, стр. 164.

потврђује. Осећање среће пређеног пута у вези је са самоосећањем да је човек остварио своје жеље у свету, или барем неке жеље, чиме је досегао или се приближио *мери* свог бића. Без тог осећања достизања мере сопствене егзистенције нема истинске помирености с пролазношћу. Стојановић наводи Леонардов афоризам да је „живот добро утрошен дугачак“:¹⁴¹ то би значило да се човек лакше опрашта од овога света ако су његове виталне снаге добро употребљене на остварење сопствених потенцијала, што повлачи осећање задовољења и прихватања света, док несрећан човек не прихвата свет и осећа ускраћеност јер му се овај не отвара и не узвраћа му.

Свестан приговора да доживљај среће пређеног пута траје тек један, или можда више тренутака у човековом животу, Стојановић се пита није ли Аристотел имао право када је тражио да се о срећи говори само као о трајном стању. Очигледно верујући у драгоценост сваког егзистенцијално засићеног тренутка, он приговор одбацује по кратком поступку, истичући да је „сваки континуитет (...) увек само низ тренутака“.¹⁴² Човек и његов живот су у сталном процесу мењања, али та чињеница не мора бити узрок за очајавање над пролазношћу непролазног тренутка, него и охрабрење да ће до непролазног тренутка поново доћи.

Видећи човекову личност као динамичну и развојну – схватање које дели са хуманистички оријентисаним психолозима као што су Карл Густав Јунг, Ерих Фром и Карен Хорнај – Стојановић истиче да „егзистенцијална мера“ која треба да буде задовољена није унапред дата, нити је човек унапред зна да би је, такву каква је, испунио. Потребно је да човек живи са „осећањем *дугачког пута* пред собом“, а оно подразумева развијање чула за „властиту унутарњу меру“, процес „трајног самооткривања“¹⁴³ у којем човек преиспитује и самерава шта му је било могуће да достигне и шта је још могуће. У ком случају човек доживљава свој пут као „дугачак“? Стојановић овде нуди интересантан одговор, у којем одзвања Леонардова мисао да је добро употребљен живот дугачак: властити пут доживљава се као дугачак не зато што је реч о уверености у хронолошки максимално дугачак живот, већ зато што се путем иде „опуштено“, без „страха и

¹⁴¹ Исто, стр. 164.

¹⁴² Исто, стр. 164.

¹⁴³ Исто, стр. 168.

нестрпљивости“, уз испуњеност „увиђавношћу, обзирношћу и ведрином“,¹⁴⁴ које повећавају шансе за сарадњу света; тако много шта успева. Уз опуштеност, понекад праћеној лакомисленошћу и нехајем, човеку лакше полази за руком „тачно самеравање могућег и жељеног са егзистенцијално досегнутим“, које временом доноси „благост и помирљивост“.¹⁴⁵ Развијање осећања за властиту меру и осећање дугачког пута најтешње су повезани.

Живот са осећањем дугачког пута видимо као идеалну пројекцију ка којој је вредно тежити. У чистој форми каква је предочена он се по свој прилици остварује у малом броју случајева. Нарочито је моменат перманентне опуштености, а поготову трајно одсуство нестрпљења нешто што је дато само изузетним људима. Шекспиров краљ Лир, познато је, и у дубокој старости није био опуштен, а поготову не стрпљив, и за то је платио високу цену. Комбинација опуштености и стрпљења, којој се придружују још благост и помирљивост, свакако је добитна, али још ређа. Сресћемо је код неког мајстора зена. Но, Стојановић и не тврди да је лако постићи унутарње стање које описује, као што и не тврди да је срећа честа. Његова визија мишљења је као путоказ који може одвести ка мудрости срећног живота.

Онај ко своју унутарњу меру схвата „механички и ригидно“, упозорава аутор, затвара себи „перспективу трајног самооткривања“, и подлеже опасности да свет види искључиво као зло место које му неоправдано ускраћује остварење жеља. Што је још горе, у њему се буди „бес, озлојеђеност и жалост“, које на дуге стазе воде осећању „повређене гордости“ и „кивности“ према свету.¹⁴⁶ Такав човек доспева у врзино коло увек истих оптужби на рачун света, и инсистирања на властитој великој мери, што води у нови сукоб са светом, који пак потврђује почетно осећање света као злог места. Кивност према свету онемогућава „тачно самеравање стварних могућности и постигнутог задовољења“,¹⁴⁷ замрачујући човеков поглед у будућност и изглед на промену. Аутор говори о „увређености егзистенцијом“, за разлику од „егзистенцијалног задовољења“, које на другим местима доводи у везу са осећањем дугачког пута.

¹⁴⁴ Исто, стр. 168.

¹⁴⁵ Исто, стр. 168.

¹⁴⁶ Исто, стр. 168.

¹⁴⁷ Исто, стр. 168.

У контексту ригидног поимања властите унутарње мере Стојановић се враћа својој скромно-нескромној препоруци да свет треба прихватити такав какав је да би срећа била могућа. Опущеност у осећању дугачког пута води увиђавности према свему што постоји, таквом какво је, а ово у помирљивост, што све заједно тек омогућава „правичност према свему, коју обично прати узимање одједном у обзир великог броја разних чинилаца појединих ситуација или стања ствари“.¹⁴⁸ Што је најзначајније, када је такав став у основи човековог понашања, смањује се количина новог зла које настаје при супротстављању злу, а постаје могуће и видети „хуморну страну светских противречности“ и осетити симпатију према свету.

Превентивне акције против погрешних корака, које човек често чини, нису код Стојановића на високој цени. Он у њима види обезбеђивање живота које можда смањује несрећу, али не повећава срећу. У његовим романима је нарочито на злом гласу усредсређеност на предупредивање несреће, будући да она, вођена страхом да постигнуте мере безбедности нису довољне, постаје главни садржај живота. „Срећа је увек незаштићена“, рећи ће мирно аутор, али баш у томе је њена „парадоксална привлачност“.¹⁴⁹ Судећи по Стојановићевим јунакињама које отварају мушкарцима очи за срећу, он више цени лакомисленост и нехајност као израз спонтаности него опрез и предострожност. Најбоља је заправо добра сразмера наведених особина, проналажење равнотеже између „обезбеђивања живота и слободног, безбрижног живљења“,¹⁵⁰ која није заувек дата него је ситуациона, и мора се изнова постизати.

Ако се срећа не може заштити, мисли о њој свакако је потребна заштита. У том погледу Стојановић, уз дозу ведре ироније, чак изричито препоручује њено обезбеђивање. Хелиотропна мисао има многе непријатеље; фанатичима, идеолозима, проповедницима није до среће. Ако међу списима случајно доспелим у ватру можда и не би први изгорели они о срећи, није сувишно такве списе „заштитити вишеструким преписивањем и склањањем на разна, тренутно мирнија или мање угрожена места“.¹⁵¹ Захваљујући суптилном хумору, аутор захтеву за

¹⁴⁸ Исто, стр. 169.

¹⁴⁹ Исто, стр. 172.

¹⁵⁰ Исто, стр. 172.

¹⁵¹ Исто, стр. 173.

обезбеђивање хелиотропне мисли одузима тежину и патос, потврђујући својим начином уједно став прихватања света онаквог какав он јесте. Данас би се могли запитати: ако би неко одлучио да се смањи фондус књига, које се последњих деценија инфлаторно штампају, не би ли можда заиста најпре биле уклоњене књиге о срећи? Или би можда баш оне биле сачуване? Имајући у виду да је модерни облик тих књига псеудопсихолошка и тривијално-аутобиографска литература, с тежиштем на саветима за бољи живот, можда би неко због њиховог седативног ефекта баш њих сачувао?

10. Прекомерност и мера. Мисао о мери, мисао о целини.

Хуманистички Еразмов дух и радикални Лутеров дух.

„Интелектуални хедониста“ и „интелектуални конквискадор“

Завршни део огледа *О идили и срећи* уједно је и завршетак кружног тока мисли и њихово враћање на почетак, на извориште. При почетку је, у контексту тумачења Клодових слика, постављена мисао (која се увек новим варирањем надограђује) о складу и равнотежи идиличног света, о узимању што више ствари у обзир, о „обухватном“ погледу, о преосмишљавању трагичних елемената у односу на велику целину постојања као предуслова прихватања света, о неопходности прихватања света за срећу, о одсуству страха и смрти у доживљају среће. При крају књиге, изнова се у концентрисаном облику, а независно од тумачења семантике Клодових слика, јављају ти исти мотиви. Нагласак је на подсећању да поред несреће постоји и срећа, поред ружноће и лепота, поред зла и добро; на помирљивости спрам света која се постиже погледом на целину, на виђењу среће као процеса увек новог постизања равнотеже.

Стојановић је мислилац целине и мислилац мере. То га повезује са античком мишљу, коју цени, понајвише Аристотела. И када је прекомеран, као у свом захтеву за достизањем већих мера, он то чини у име мере, загледан у њу. Видели смо да се вероватност да човек што чешће доспе у рачву времена среће повећава уколико однос према свету карактерише увек ново постизање сразмере

између жељеног и постигнутог у игри света. Пут до прекомерног, до „вишкова“, иде преко мере. Реч је о мери у специфичном смислу. У ком смислу заправо? Мера код Стојановића свакако не значи да се човек не предаје тренутку до краја, да шкртари собом да се не би потрошио, да се чува и штеди у име нечег другог чему се нада, а што можда неће ни доћи. Таква врста економије собом пре је у супротности са срећом; у романима, на пример, управо се афирмише раскош у давању и поклањању себе. Стојановићеву меру исто тако не треба бркати с млакошћу нити разводњеношћу; она није лош компромис. Мера може садржати снагу типичну за тренутке среће, у којима се пораст свих снага осећа као моћ, али друге врсте од оне моћи која се испољава у владању људима. То је моћ својствена љубави. У роману *Двојеж II* јунак Бан на летовању с Ва осећа моћ коју пореди са снагом океана. Мера јесте у вези с добром употребом разума, али не искључује тренутке напуштања опреза, препуштања, непромишљености какву показују ауторови јунаци при извођењу „јаког потеза“ који их уводи у време среће.

Мера, уз њу равнотежа и одмереност, у основи је хелиотропне мисли, а својствена је и духу целокупног Стојановићевог дела, укључујући и његов стил писања. Ако се осврнемо, рецимо, на ауторова начела као тумача књижевности, приметимо аналогичне са хелиотропном мишљу. Његово херменеутичко начело да тумач мора покушати да буде „праведан“ према делу у вези је с другим начелом који он тумачу препоручује, наиме, да настоји да одједном узме што више ствари у обзир. Будући да праведност у херменеутичком поступку подразумева правилну процену целине смисла, што је у тесној вези с обухватним погледом, а ово опет с налажењем мере, евидентно је да ауторова херменеутичка начела показују паралелизам са хелиотропном мишљу о повезаности праведног погледа на свет са сагледавањем целине, у чијој је основи такође мера.

Још нешто је ту важно. За хелиотропну мисао аутор каже да је „упорна“, „стрпљива“ и „истрајна“. Сличне особине могу се применити и на Стојановићево тумачење књижевних дела: он поклања пуну пажњу појединостима, задржава се често екстензивно на неком детаљу, загледа га са свих страна, не пренагљује са закључцима, испитује различите могућности, смешта их у контекст, и тако стрпљиво слаже део по део мозаика док се не укаже његова коначна слика. Стрпљивост и истрајност као особине духа блиске су са скромношћу и

једноставношћу. Оне су такође одлике ауторовог духа, и такође су у некој вези с мером. Скромност, додуше, у Стојановићевом делу може значити и „расипништво“, дакле управо нешто супротно од скромности, али ту је пре реч о расипништву у унутарњем смислу, о ширењу у дубину бића при уживању у наизглед обичним стварима. Скромност подразумева и несклоност великим циљевима у свету, а при остваривању циљева одсуство загрижености. Драган Стојановић не гази чизмом, него се руководи геслом „мирна вода брег рони“. Хелиотропна мисао није „борбена“, ако се под борбеношћу подразумева уживање у нападу, у агресивним гестовима. За разлику од Шопенхауера, кога често цитира, он се не гневи, не грми и не покушава да нокаутира противника, кога, уосталом, и не види као противника, већ пре неистомишљеника. Његов начин је индиректан, он тежи иронији. Иронија је борбено средство, али и одбрамбено средство, а увек подразумева дистанцу, у сваком од својих многобројних облика. Најчешће подразумева и ведрину, до које је Стојановићу веома стало.

У есеју о хуманистичком духу Еразма Ротердамског, Драган Стојановић је оцртао разлику према опречној врсти духа, оној коју оваплоћује Лутер, реформатор католичке цркве. У повлачењу разлика између та два теолога, видљиво је Стојановићево познавање протестантизма: „стрпљив“ и „истрајан“ такође као преводилац, Стојановић је преведећи Мановог *Доктора Фаустуса* проучио поглед на човека својствен протестантској теологији, будући да се суочио са материјалом који трагове немачког средњовековног духа, инхерентне лутеранском протестантизму, прати све до појаве нацизма. У есеју о Еразму очигледно је његово одбијање лутеранског духа, а можда више него у било ком другом есеју приметно је да аутор осећа духовну сродност с писцем кога проучава, приметна је његова склоност античкој и ренесансној мисли, као и Томасу Ману, чији хуманистички поглед на човека и цицероновска иронија носе трагове истог тог духа.

Полазиште Еразма и Лутера је на неки начин исто: Еразмо проучава разлике између грчког и латинског превода *Библије* да би дошао до изворног смисла Светог Писма, замућеног „схоластичким мистификацијама“ и „формализујућим апстракцијама“;¹⁵² Лутер такође претпоставља неки изворни,

¹⁵² *Švejk hoće da pobedi*, стр. 103.

непомућени смисао, и служи се Еразмовим коментарима. Стојановић показује да је упркос сличном полазишту (због чега се Еразмо сматра претечом реформације), схватање хришћанста двају теолога значајно различито, будући да је њихово схватање човека значајно различито, а различит је и начин на који су заступали, односно борили се за своје идеје. Теологија и антропологија су у њиховом случају најтешње повезане. У уводу есеја Стојановић цитира Еразмову мисао да у сваком човеку има разума, а у сваком разуму тежње за добром. Еразмо усмерава свој поглед превасходно на човеков потенцијал за добро, он човека види као развојно биће, способно да учи. Идеал образовања је за њега „елоквенција“, како ју је схватао ренесансни мислилац Лоренцо Вала: она подразумева широку културу, познавање језика и историје, у сваком погледу оплемењен дух. Важно је и Валино одбацивање „аскетског презирања живота“ и указивање да права вера и „овоземаљски природни живот“ нису противречни.

Уочљиво је да је Еразмо мислилац коме је мера битна, који тражи оно шта је по мери човека и налази га у „овом“ животу. Стојановић говори о Еразмовој „упорној вољи“ да „поправља, саветује, покаже пут, поучи“, ¹⁵³ али лишавајући се покушаја да човеку нешто силом утуца у главу. Еразму је сваки облик насиља био дубински стран. Могло би се рећи да је он у целини Стојановићевог дела један од ретких примера позитивног поправљача света, једине врсте коју он може да прихвати. Притом кључну улогу игра увид да Еразмо има у себи *љубави* за човека, да је љубав, а не загрижено истеривање своје истине, у основи његовог педагошког импулса, и да његов живот потврђује јединство теологије и праксе којем је тежио: трагајући за изворним значењем новозаветне мисли, Еразмо је проповедао и у исти мах живео Христово учење о љубави.

Стојановић казује да је Еразмо оспоравао Лутерове идеје, али да је још више оспоравао његове чинове. Разлика у схватању начина на који треба да се реформише црква била је између двојице теолога фундаментална. Лутер је био бескомпромисан, жртве нису биле важне кад је требало остварити свети циљ; Еразмо је био против радикалних корака, за мирни преображај. Разлика у приступу реализацији уједно је и разлика у схватању самог хришћанства: за Еразма је реформа цркве која подразумева крвопролиће била неспојива са

¹⁵³ Исто, стр. 106.

хришћанским духом, за Лутера је хришћански дух био садржан једино у истини у коју је он веровао. Суштину разлике између ова два реформатора Драган Стојановић види у томе да је један био моралиста, а други револуционар, да је један био „интелектуални хедониста, који чезне за сластима духовног и духовитог разговора“, а други „интелектуални конквистадор“.¹⁵⁴

Којем духу се аутор приклања, видљиво је на основу његових ироничних исказа, чији је убуд уздржан, трезвен, говото хладан, а дејство поражавајуће. Описујући Лутеров бескомпромисни акционизам, Стојановић каже да га можемо назвати „фанатизмом, принципијелношћу, последицом тврдоглавог и необузданог карактера, верничком самоувереношћу или некако другачије“, али да је то „свеједно (...), нарочито са становишта оних који у верским сукобима страдају.“¹⁵⁵ Стојановић хоће да „Швејк“ победи, што значи – преживи, а не да са милионима других страда за велику идеју. И он је пре за еволуцију него револуцију, пре за скептичну уздржаност него за борбене покличе.¹⁵⁶ Слично је размишљао и Гете који је, за разлику од многих савременика романтичара и филозофа, према Француској револуцији био скептичан јер није прихватао терор као цену за рушење старог режима. Еразмо је увиђао како разорне последице Лутерове бескомпромисне позиције, тако и извитопереност јеванђеоске мисли у текућој пракси католичке цркве; суочен са рђавим странама обе позиције, и он се опредељује за скептичну уздржаност.

Такву врсту скептицизма Стојановић назива „једном врстом интелектуалног пацифизма“,¹⁵⁷ чиме уједно на посредан начин дефинише и властиту позицију. Сличан став налази он код Томаса Мана, који Цајтблому у *Доктору Фаустусу* даје да каже како би човечанство било поштеђено „бескрајног проливања крви и најужаснијег саморастрзавања да Мартин Лутер није обнављао цркву“.¹⁵⁸ Указујући на актуелност хуманистичког скептичног става према радикалним средствима борбе из Мановог романа, и подсећајући да је Еразмо препоручио да се између два различита зла држи „средњи курс“, Стојановић

¹⁵⁴ Исто, стр. 113.

¹⁵⁵ Исто, стр. 110.

¹⁵⁶ Изузов (судећи на основу његових јунака) у личним стварима, ако заљубљивање схватимо као неку врсту животне револуције.

¹⁵⁷ *Švejk hoće da pobedi*, стр. 117.

¹⁵⁸ Исто, стр. 118.

закључује на њиховом трагу: „Човек у свим временима мора свакодневно да врши разне изборе. Они који више ствари притом узимају у исти мах у обзир и воде рачуна о свим последицама које се могу догледати, а не само о оној жељеној или непосредно видљивој, теже се одлучују или, каткад, избегавају да се уопште одлуче“.¹⁵⁹ Подсећамо да је текст објављен 1990. године.

У књизи *О идили и срећи* Стојановић говори да је Лутер негирао могућност да људски чиновни доприносе спасењу: он је човеков земаљски труд одвојио од крајњег исхода тако што је у спасењу видео искључиво ствар недокучиве, божанске милости, а у уздању у милост охолост која заправо ради против ње. Консеквенце оваквог става су поразне по човека, сматра аутор; човек је принуђен да живи у трајном страху да се на крају, упркос његовим добрим делима, на њега неће излити божја милост. У есеју о Еразму предочене су и друге консеквенце Лутерових схватања које у крајњој линији, сматра Стојановић, указују на нечовечност његовог погледа на веру и одсуство љубави према човеку. За Лутера је човек пре свега зло биће, склоно греху. За разлику од Еразма, он нема поверење у човекове моћи и не види човека као развојно биће, чиме му одузима достојанство, па и наду у било какву промену на боље. На свој начин је Лутер у праву кад у Еразмовој вери види прејак нагласак на „људском“, а у својој на „божанском“. Но, немали проблем у Лутеровој усредсређености на „божанско“ је обезвређивање људског, ширење потенцијала за зло чак и на тек рођено дете. Стојановић с правом извлачи закључак да је крајња последица Лутерове вере – нихилизам.

Све време смо на терену Стојановићевих омиљених тема. Спор Еразма и Лутера прилика је да он још једном нагласи да сматра наприхватљивим презирање човека и света, порицање вредности живота на Земљи и земаљских ужитака, пропагирање живота чији је главни садржај осећање страха, греха и гриже савести. Лутеров антрополошки песимизам за Стојановића није реалистичнији од Еразмовог оптимизма; он не оспорава да човек у себи носи потенцијал за зло, али оспорава да је он „увек и без остатка зао“, а као реалистичније износи становиште да човек коме се пружи љубав – па чак и кад му се не пружи! – може имати светле особине као што су великодушност, племенитост, несебичност.

¹⁵⁹ Исто, стр. 119.

Као кључан за Стојановићеву позицију видимо аргуменат о међусобној условљености доживљаја света искључиво као места зла са одсуством љубави према Другом, и према себи. У књизи *О идили и срећи* аутор каже да онај ко свет види само као рђаво место не воли никога, јер кад би неког волео, самим тим би рђавост света престала да буде апсолутна. У есеју о Еразму, он надограђује тај аргуменат на следећи начин:

Питање је, уосталом, може ли човек који је очајан бити великодушан, волети ближњег како Христ налаже, или га утученост чини неспособним да воли било себе, било неког другог. Тачно је да се човек за тили час узохоли и пожели надмоћ над другима. Али, тачно је и то да без ведрог самопоуздања човек није у стању да заиста воли. Ако је љубав једина или барем најважнија поука Јеванђеља, онда се против таквог самопоуздања не може бити. (126)

Реч је о аргументу над којим се вреди замислити јер одаје дубљи увид у психологију човека, у тешко размрсиви однос психолошко-моралних чинилаца и религиозног осећања. Однос љубави, религије и прихватања света Стојановић ће продубити у делима која ће уследити.

II „ПЛАВО“ И „ЦРНО“

1. Боје као шифре егзистенцијалних вредности

Човек који сматра да се ништа у свету не може волети, вели Стојановић, „себи [је] сигурно затворио све путеве ка срећи“.¹⁶⁰ До среће се стиже посредством лепоте и љубави. Доживљај лепоте природе попут оне с Клодових слика, и доживљај лепоте свакодневице, какву је учинио видљивом Вермер, садрже у себи заједнички елемент прихватања света и себе у том свету. Тај доживљај видимо као љубав према постојању уопште, као елементарни облик љубави без конкретног предмета. За највиши облик среће потребно је нешто више, казује нам романијер и песник Стојановић, потребна је љубав између мушкарца и жене: она доноси највећи степен егзистенцијалног засићења, њен квалитет је неупоредив. Љубав усмерена на конкретан предмет љубави садржи у себи и елементарни доживљај љубави према постојању, као што, обрнуто гледано, тај елементарни доживљај љубави укључује у себе љубав према људима, али у апстрактном облику: могло би се рећи да ту једно извире из другог, иако је немогуће рећи шта извире, а шта се улива. Порука светог Павла из *Прве посланице Коринћанима* да је човек без љубави ништа, основа је Стојановићевог погледа на егзистенцију. Елементи светоотачких списа са Христовом изворном поруком о љубави назначени су у многим, типски и жанровски различитим делима, и представљају један од многих мостова који спајају два најзначајнија филозофско-есејистичка дела – настала са размаком од двадесет пет година – *О идили и срећи* и *Уредника од искуства*.

Стојановићево дело стоји у знаку изградње једне нове културе среће. Полазећи од тога да је живот вредност по себи, упркос очигледном постојању зла и несреће у свету, његово дело пледира за духовно, душевно и емотивно разбуђеног човека, отвореног за лепоту Земље и освешћеног за значај сарадње и солидарности свега што постоји. Човек је рођен не да би подносио којекакве

¹⁶⁰ *О идили и срећи*, стр. 135.

недаће, „већ да би био срећан, да би живео радознано, да би сазнао шта све има на свету и у томе уживао“.¹⁶¹ Задатак који Стојановићев јунак Мајстор поставља својој уметности може се тумачити и као пишчев властити уметнички *credo*: „Ја сам ту да објавим, објасним, образложим, а пре свега да покажем срећу постојања“.¹⁶² Тежња ка вишим облицима егзистенцијалних могућности, која укључује отворен и добронамеран однос према свету, развијање чула за естетско уживање, те афирмацију лепоте и љубави као стваралачких енергија у човековом животу, чине језгро Стојановићевог дела. Изузимајући књижевну теорију, из које се тек вишеструким посредовањем могу уочити одсјаји наведених вредности, то језгро се може препознати у свим формама његовог дела, рецимо у филозофема „високог неба“, у егзистенцијалној ситуацији протагониста, у стиховима, у филозофији књижевности. То језгро ћемо означити као *плаво*. Зашто баш – „плаво“? Већ и на основу до сада реченог, имајући у виду Клодово небо и море, те способност ока да их доживи на дубински начин, уочљива је есенцијална важност чулности за срећу, сходно томе и „боја“ света – у доживљају лепог бића, природе, предметног света, уметничког дела. Значајној улози човекове чулности одговара у Стојановићевом делу важност „разбуђеног“, „тачног“ погледа на свет и одговарајућа мотивска усредсређеност на светлост и боје; чулност је важна и због кључне улоге слике, како у виду спољне и унутарње „слике“ Другог, коју заљубљени носе у души, тако и у виду уметничке слике, која је уједно романескни и песнички мотив, и предмет херменеутичког проучавања. Слика је уз то непосредни катализатор екстратемпоралних доживљаја, као и начин на који су сећања на њих похрањена.

Многе боје, а нарочито примарна боја као што је плава, имају значења која потичу из сликарске, филозофске, фолклорне или неке друге традиције, али имају и индивидуално значење, створено у појединачним сликарским опусима. Слојеви тих значења су вишеструки, па се и плава не може свести само на једно значење или симбол. У европској традицији плава боја се по правилу повезује с небом, с празним ваздушним простором, као таква с бескрајем и вечношћу, с умом и

¹⁶¹ *Zločin i kazna*, стр. 183.

¹⁶² *Dvojež (I)*, стр. 35. Сви цитати из ове књиге биће дати према првом издању (види фусноту 26).

мишљењем, с ведрим душевним стањем.¹⁶³ У аналогiji с традицијом, Карл Густав Јунг је од четири боје које симболизују четири психичке функције плаву узео за симбол мишљења и уопште свесног дела бића. У средњовековном сликарству и у ренесансно доба је ултрамарин-плава била стандардна боја за хаљину или огртач Богородице, па плава симболизује и светост, душевност, љубав.

Важно је не изгубити из вида да боје немају само објективно измерљиве особине као што су тон, осветљеност и засићеност, већ да делују на људску психу, афицирајући одређена осећања и расположења; није свеједно отварамо ли очи ујутру гледајући у оловно сиве облаке или у небеско-плаву летњег дана. Боја не ствара само одређени *Stimmung*, она покреће и мисли, а управо комплексна структура чулног, осећајног и мисаоног у доживљају боје допушта да говоримо о метафоричкој и симболичкој димензији боје. У свом уметничком делу Стојановић развија богат метафорички комплекс знакова и слика који су колористички означени као „плави“. Полазећи од ауторове експлицитне употребе плаве боје, и апстрахујући конкретне „плаве“ мотиве до других, ширих категорија на које они указују, ми користимо „плаву“ као ознаку за примарне вредности у Стојановићевом делу: лепоту, љубав, срећу, стваралаштво, доброту.

Мајстор из *Двојежа I* је сликар. Романисијер Стојановић замислио је да његов Мајстор осећа уметничку сродност са Ван Гогом, чије две слике – *Звездано небо* и *Соба* – есејиста Стојановић тумачи у контексту значења неба и значења једноставне среће постојања у књизи *О идили и срећи*. Оба дела настала су у сличном временском периоду. Зашто баш Ван Гог? Једно је сигурно: Ван Гог није изабран за Мајсторов *alter ego* зато што важи за једног од најпопуларнијих сликара. Повлађивање масовном укусу и моди страно је Стојановићевом духу. Реч је о избору по сродности: спектар значења Ван Гогових слика повезан је са ауторовом мишљу. У роману ће он конструисати многоструке паралеле између Ван Гога и фиктивног Мајстора, рецимо у погледу егзистенцијалне ситуације, карактера, па и психичке нестабилности која увире у лудило. Занимљиво је притом да ми заправо не знамо како и шта Мајстор слика; писац се решава да не описује ни мотиве његових слика, ни њихово непосредно дејство, а поготову не да

¹⁶³ Jolande Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk*, Patmos, Ostfildern, 2012, стр. 181.

тумачи њихову семантику, иако је извесно, познавајући ауторову вештину из огледа *О идили и срећи*, да би му управо такви делови романа несумњиво пошли за руком. Стојановић је очигледно свесно одустао од уношења филозофско-есејистичког дискурса у романескну форму; то је случај и са осталим његовим романима.

У *Двојезу I* је писац, вођен начелом изостављања „мање је више“, оставио да значење Мајсторових слика лебди као тајна. Но, довољно је индикација које указују на паралеле између Мајсторове и Ван Гогове употребе боја и уопште односа према бојама. Позната је есенцијална улога боја као значењских конституената на Ван Гоговим платнима, такође снажан, виталистички колорит, његови блештаво обојени предмети, коришћење боја независно од реалистичког представљања, речју – употреба боје као шифре набијене симболичним значењем. Нешто слично може се рећи за функцију боја у Стојановићевом прозном и песничком делу. Она се не исцрпљује у приказивању лепоте жене и лепоте света, већ подразумева много више: боје ту постају шифре егзистенцијалних вредности. Шта то значи, илустроваћемо на примеру функције боја у фиктивном животу Мајстора.

Мајстор је посвећеник своје уметности, нека врста монаха сликарства, који у њега улаже целог себе: он слика споро, месецима премишља о избору боја, али и ради на откривању нових, до тада непознатих нијанси. Креација нових боја повезана је након нестанка његове музе Софије с превладавањем несреће, с покушајем поновног успостављања равнотеже: нова, љубичастоцрна боја успева да *излечи* Мајстора, она омогућава „отицање“ несреће и постизање новог животног осећања. Нова боја, дакле, не само да има естетску вредност него и постаје симбол новостворене егзистенцијалне вредности.

Мајстор ради на стварању нових боја и у периоду када размишља како ће насликати Софију. Отварање посматрачевог ока за изузетност Софијине лепоте сликар хоће да постигне уз помоћ изузетних боја, које намерава да добије не простим мешањем готових боја, већ укрштањем природних пигмената добијених из трава и љуски од јаја. Новоствореној боји придаје се моћ да открије, да продуби, штавише, да изнова створи срж, суштину насликаног „предмета“. Од покушаја фиксирања Софијине суштине бојом Мајстор очекује и егзистенцијални

добитак: процес сликања треба да буде и процес разумевања њеног бића и његовог односа с њом.

„Плави“ облици живота, који се са становишта постигнутог егзистенцијалног задовољења афирмишу у Стојановићевом делу као једино вредни, као оно што човеков живот чини истински људским, нису и не могу бити главни састојак живота. Разни фактори раде против среће: историјске околности, социјалне прилике, други људи који срећнима раде о глави, или нешто четврто, комбинације су ту разне. С друге стране, постоје фактори који срећи погодују. Стојановић наводи Аристотела који као „спољна добра“ која погодују срећи види „оруђа, пријатеље, богатство, политички утицај, али и слободно порекло, лепо потомство, леп физички изглед, здравље.“¹⁶⁴ Вероватноћа за срећу повећава се, могли бисмо рећи, уз „само толико“. Притом је Аристотел, наглашава аутор, предупредио заблуду да се срећа састоји у поседовању свега овога. Значи, срећа је вероватнија уз „само толико“, а поврх тога уз још нешто што је у човеку, што зависи само од њега. Будући да се у животу показује да је „само толико“ углавном „несамерљиво много“, а да је прихватање света као индивидуални став који погодује срећи далеко ређи од озлојеђености спрам света, „плави“ облици живота ретки су у односу на њима супротне облике, које ћемо означити као „црне“.

Под „црним“ у Стојановићевом делу подразумевамо пре свега стање након губитка љубави, али и стање одсуства лепоте и љубави уопште, „сиромаштво“ живота које Стојановић назива „живот-истрајавање“.¹⁶⁵ Црна је у европској традицији, будући боја ноћи и космичке тмине, уједно боја смрти, ништавила, несвесног, тајанственог, кобног. У Стојановићевом романескном делу се, следствено томе, црна боја повезује нарочито са болом, страхом, очајем и ћутањем. Ми под „црним“ подразумевамо и друге елементе који, додуше, нису увек непосредно означени, али се посредним путем могу извести из ауторовог уметничког дела. Један од њих био би љубомора, њему се одмах може придружити и порив за обрачуном са супарником, затим агресивни став према свету, зле побуде, активно ступање у борбу са светом: све су то табуизирани садржаји, неприхватљиви вишим јунацима, и зато потиснути у несвесно, у област

¹⁶⁴ *O idili i sreći*, стр. 155.

¹⁶⁵ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 342.

Сенке, „црног“. У „црно“ спада и рат који се, често дискретно, а често и сасвим јасно означен, јавља у свим Стојановићевим романима.

Предочавање „црне“ стране живота, дубоких сенки које она баца на могућност среће, чини значајну димензију Стојановићевог дела. Могло би се рећи да је његова стална тема покушај премошћивања јаза између „плавог“ и „црног“, између „понора неба“ и „понора ништавила“,¹⁶⁶ покушај проналажења неког плодотворног решења, неког егзистенцијалног модуса у којем би срећа упркос знању о злу и несрећи у свету била могућа у што већим мерама. Наш поглед ће се, након приказа топоса карактеристичних за „плавет“, усмерити управо на однос две стране живота у Стојановићевом делу, посебно на осујећујуће аспекте, који до сада нису били предмет истраживачке пажње.

Подела на „плаво“ и „црно“ означава принципијелно две стране живота у Стојановићевом свету, но оне се ни у животу, ни у свету пишчевог дела, не могу увек јасно одвојити. У природи живота су преплитања, мешовита стања, преовлађивање једне или друге нијансе, прелази. Тај феномен повезан је са односом среће као тренутка и среће као релативно стабилног стања. Да ли је човек који воли, а доживљава неки ударац судбине, не губећи притом биће које воли – ипак срећан? Да ли се срећа коју неко осећа при посматрању лепоте неког бића може означити само као „плава“, ако се с њом меша слатка бол због његове недостижности? Да ли је бол након губитка љубави само „црн“, ако је у њој још увек живо језгро доживљене среће, са Стојановићевог гледишта неугрозиве, необсцењиве? Не чини ли управо свест о необсцењивости среће бол нешто „плављим“, или, будући да је она изгубљена, баш напротив, још „црњим“? Стојановић у свом уметничком делу даје разне нијансе могућих одговора, тежећи у распону од једнозначног, стабилног значења, до вишезначног, амбивалентног значења, увек овом другом. Имајући у виду мешовита егзистенцијална стања у пишчевом романескном делу, можемо говорити о „плавоцрним“ и „црноплавим“ облицима, већ према томе како се јунаци носе са губитком љубави.

И сам поглед на плаву боју упућује на многострукост нијанси. Топле нијансе попут небеско-плаве и азурно-плаве асоцирају на боју летњег дана и Средоземног мора; хладна нијанса попут индиго-плаве призива меланхолију, па је

¹⁶⁶ *Dvojež (I)*, стр. 118.

ова боја, у складу с енглеским значењем *blue* симбол блуза. Хладна је и скандинавско-плава с великом количином сиве, она асоцира на сталактите од плаво светлуцавог леда у палати Снежне краљице.¹⁶⁷ Претеће може деловати плава уз много црне, довољно је замислити неки од приказа Северног мора Стојановићевог омиљеног сликара Нолдеа. Симбол вишеструких преплитања плаве и црне, које заједно чине целину живота, симболизује у пишком уметничком делу *океан*: топла нијанса плаве воде симболизује љубав и моћ љубави, али, хладна црноплава коју уморани океан задобија у олуји, упућује на губитак љубави и опасност препуштања фасцинацији лепотом.

2. „Ексцентричне“ одлике пишевог уметничког опуса

Пре него што пређемо на осветљавање улоге жене у Стојановићевом делу, желимо да поменемо неколико посебности његовог прозног дела, које му дају јединствен карактер. Неке од њих спадају у домен доброћудно-обесних шала с примесом ексцентричности. Безазлен пример, типичан за поезику постмодерне, јесте његова прва књига прозе, збирка кратких прича *Светска књижевност*, која најпре има „Реч аутора“, потом „Предговор другом издању [наш курзив]“, а онда и „Претходну напомену уз први том“. Симтоматичнији пример са становишта ексцентричности је пишчева одлука да свој други роман назове по чувеном роману Достојевског *Злочин и казна*. У Стојановићевом роману налазимо неколико кључних мотивских паралела с познатим романом: главни јунак Драган (готово сви јунаци зову се као и писац!) тражи решење своје безизлазне ситуације, у складу с виталистичком теоријом, у пљачки „бабе“, за њега безвредног бића; он живи с мајком и сестром; ту је и полицајац с којим он има потребу да расправи свој злочин. Интертекстуалне игре са стварањем нових значења свакако не подразумевају обавезу преузимања наслова извора, управо је супротно случај – интертекстуално је најчешће брижљиво скривено да би пажљиви читалац уживао у његовом откривању. Стојановић је чак велики љубитељ и практичар такве врсте скривености, о чему говори преко свог „уредника од искуства“. Гледано из целине

¹⁶⁷ Caroline Clifton-Mogg, *Das Farbdesignbuch*, Gerstenberg, Hildesheim, 2002, стр. 81.

опуса, у одлуци да се роману ипак да име чувеног романа видимо пише *statement* који упућује на склоност према неочекиваном, ретком, необичном, оригиналном, па и провокативном: учинити управо оно што већина не би, или учинити нешто баш зато што већина то не би учинила нити одобрила. Таква ексклузивност у ставу, која иде мимо туђег повлађивања, допринела је, уз друге факторе, Стојановићевој вишегодишњој изолованости као писца лепе књижевности када је реч о такозваном јавном мњењу и књижевној сцени. А када је реч о читаоцима и читатељкама, замислимо једну која у књижари подиже књигу с насловом *Злочин и казна*, па угледавши име непознатог писца, враћа књигу натраг на штанд. У наше време економизације у области културе, када се писци осећају принуђеним да прихвате законе тржишта и узму активно учешће у придобијању читалаштва, у рекламама и медијским кампањама, Стојановић стоји као реликт прошлости, симбол другачијих стандарда и вредности.

Ни наслов романа *Бензин* не спада у оно што би се очекивало од „интелектуалног хедонисте“ – да се послужимо ауторовом формулацијом о Еразму – и елитистичког љубитеља најпробранијих књижевних дела. И тај наслов спада делимично у ексцентричне шале. Но, он има и дубље разлоге. У *Бензину* имамо два различита тока, две приче, повезане јунакињом Лепом, која у њима игра кључну улогу. Најснажнија значењска линија романа односи се на губитак љубави јунака Трифа и покушај започињања новог живота с Лепом, његовом љубави из младости. Љубав и солидарност у тешким временима су доминантна тема и друге приче. Будући да се роман, ипак, зове *Бензин*, посредни је овде интендирани сукоб главне тематске линије и наслова романа. Каква је његова сврха? Бензин се мотивски јавља у паралелној причи, његова продаја омогућује Лепином љубавнику Крлету и његовој дружини да преживе; многе важне епизоде одвијају се на бензинској пумпи. Бензин је у рату, који се одвија недалеко од места дешавања радње, ретка и скупа роба, од њега много шта зависи. И сам у буквалном смислу црн, бензин као наслов романа шифра је за рат, за „црно“. Његов избор наводи на закључак да је аутор на посредан начин желео да нагласи шта у свету дела понајпре одређује судбину свих јунака – дабоме, рат.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Мотив бензина у овом роману има другачије значење него у песми „Сл. пролази поред бензинске пумпе“.

Јединствен је однос између романа *Двојеж I* и *Двојеж II*. Мајстор из *Двојежа I* сматра да је дијалог између две слике могућ. Он своје ново платно конципира као проширивање и продубљивање смисла једне конкретне слике – женског акта – њему непознатог мајстора, која је у њему изазвала својеврстан егзистенцијалан потрес. Мотив дијалога с уметничким сликом налазимо, у нешто измењеној форми, и у *Двојесу II*. Бан, овај пут у својству посматрача, такође ступа у дијалог с једном сликом, коју интензивно посматра док се бори да поново освоји смисао своје изгубљене младалачке љубави са Ва. У оба случаја је функција дијалога са сликом покушај освајања новог смисла и новог егзистенцијалног модуса, било у стваралачком акту сликања нове слике (Мајстор), било у саморефлексивном чину афицираном посматрањем слике (Бан). Стојановић, љубитељ суптилних тонова, не упућује читаоца у *Двојесу II* на главну копчу која спаја оба „дијалога“ са сликом, наиме на околност да је слика коју Бан посматра Мајсторов одговор на женски акт непознатог сликара. Пишчево наглашавање да је Бану аутор слике (Мајстор) непознат, заједно с другим аспектима који ће још бити предмет наше анализе, несумљиво указују на овакав закључак.

Важна појединост је и у томе што слика непознатог уметника с којом Мајстор води дијалог у стварности заиста постоји, реч је о *Одмору* хрватског сликара Марјана Трепшеа. Дијалог уметничких дела указује нам се као галерија огледала: писац Стојановић посматра слику стварног сликара Марјана Трепшеа и ствара Мајстора, фиктивног сликара који посматра (стварну) слику њему непознатог (стварног) сликара, док фиктивни Бан посматра фиктивну слику фиктивног Мајстора. Слика Марјана Трепшеа огледа се у пишчевој свести, која се огледа у Мајсторовој свести, која се огледа у Бановој свести, а на последњем огледалу у читаочевој свести. Уочљив је ту троугао између уметниковим оком виђеног (писац), створеног (Мајстор, Бан) и прочитаног (читалац), или, боље речено – круг, будући да је читалац (треће огледало), као и писац (прво огледало), уједно „посматрач“ описаних слика. Вишеструка преламања подразумевају да је моменат стваралачког у значењу придавања и обликовања смисла процес који обухвата не само писца (у романескној равни Мајстора), већ и читаоца (у

романескној равни Бана). Новостворени смисао треба да има за све учеснике функцију егзистенцијалног ослонца.

Сходно аналогном односу између два уметничка дела, односно две слике, од којих је једна полазиште а друга деривација, треба видети и однос између *Двојежа I* и *Двојежа II*: то су два романа у дијалогском односу, што није само наше извођење него и декларисана пишчева интенција. Десет година након објављивања *Двојежа*, имао је Драган Стојановић намеру да свој нови роман, који је осмислио као дијалог са *Двојежом*, објави под називом – *Двојеж!* Та идеја није прихваћена, као ни компромисна варијанта наслова *Двојеж прим*, па је роман 2005. године објављен под насловом *Океан*. Да ли је ауторову интенцију издавач оценио као „екстравагантност“, „лудост“, или некако другачије, остаје отворено, али је својеврсна иронија у томе да се баш ти атрибути могу довести у везу са Стојановићевим делом, а нарочито са *Двојежима*, у којима се дестабилизују границе између нормалности и лудила. У сваком случају, за фаворизовани наслов *Двојеж* постоје јаки разлози: осим већ наведеног, анализа односа између два дела недвосмислено показује високу концентрацију аналогичности. Однедавно имамо ново издање ових романа у којем је на насловној страни два пута одштампано *Двојеж*: унутра се не само некадашњи *Океан* зове *Двојеж*, већ је у њему и први *Двојеж*. Доста екстравагантан случај: постоје многи романи у два тома, а ово су два романа у једном тому, оба са истим насловом.

Као посебан случај видимо и однос између *Уредника од искуства* и збирке приповедака *Месеци*. Књига *Уредник од искуства* жанровски опализује, тако да ју је тешко свести на једну форму: приповедач је уједно и „јунак“, али динамичне нарације у смислу развијања приче готово и да нема; уместо тога преовлађује рефлексивни, есејистички моменат, па би се понајпре могло говорити о филозофско-романескном есеју. У њему је нагласак колико на теми љубави, толико и на поетичким размишљањима о природи и функцији књижевности, која допуштају да се говори о својеврсној филозофији књижевности. Поставља се питање зашто се Стојановић одлучио за жанровски плурално дело, уместо за класичан есеј? У *Уреднику од искуства* приповедач размишља да ли да објави књигу коју му препоручује сарадница Биљана, добро упозната с његовим књижевним укусом и уопште склоностима, при чему књига о којој је реч и коју он

анализира заиста постоји – то је пишчева збирка *Месеци*! Типично за Стојановића, у *Уреднику* нам се не саопштава да су баш *Месеци* предмет рефлексије, не саопштава се чак ни у поговору књиге, тако да само онај ко је прочитао *Месеце* може да успостави ту везу.

Вратимо се питању о жанру. Можда се аутор одлучио за плуралну форму јер није желео да на директан начин, у форми теоријског списка о књижевности, тумачи своју збирку приповедака *Месеци*. Поетичка ауторефлексија у другачијој, фикционалној форми, омогућава нешто што првостепеној поетичкој форми није својствено, наиме, иронијски помак према сопственом делу. Када Стојановић посредством уредника тумачи своју књигу, ми сазнајемо шта је њему ту било важно, куда се кретала његова интенција, али стално имамо у виду да се не смемо у потпуности повести за уредниковим виђењем, нити његовим вредновањем, будући да искази имају вишезначан карактер и морају се сагледати у оквиру фикционалне целине.

Одабрана форма дозвољава аутору да направи свој скривени аутопортрет. Старији шетач с квалитетним ципелама кога уредник у рано јутро види у парку како шутира каменчиће, при чему му се намеће питање да ли је шетач управо напустио постељу младе љубавнице, највероватније је писац *Месеца*, дакле аутор сам. Искрсавање представе о шетачевој љубавници најављује уредникову пријемчивост за ту тему, а како ће он истог дана добити на читање *Месеце*, у којима се вишеструко јавља мотив везе између старијег мушкарца и много млађе жене, сугерише нам се да би шетач (који у фикционалној структури као изабран аспект теме не стоји случајно) могао бити управо писац књиге. Да ипак треба бити опрезан с оваквим закључцима сугерише се потом уредниковим размишљањем о односу живота других писаца и њиховог дела, при чему се каже да је *егзистенцијална херменеутика* – тумачење живота писца на основу односа биографије и дела – још тежа дисциплина него књижевна херменеутика, због чега на њеном терену нема дефинитивних одговора. Егзистенцијалној херменеутици и шетачу вратићемо се касније.

Постоји још један, важнији разлог зашто се аутор одлучио за жанровски плуралну форму. Тема љубави из *Месеца*, с њеним акцентима на чулној љубави и туробном егзистенцијалном модусу након њеног губитка, прелама се вишеструко

кроз уредникову визуру. Његови коментари о *Месецима*, али већ и сам избор аспеката теме својеврсна су акцентуација и вредновање, усмеравање читаочевог ока на оно што је Стојановићу у тим приповеткама важно. Осим тога, тему љубави у *Уреднику од искуства* усложњавају размишљања о природи љубави уопште, што укључује и дијалог с другим мислиоцима какав познајемо из огледа *О идили и срећи*. Поред рефлексије о љубави чији су повод Стојановићеве приповетке, и општих уредникових размишљања о љубави, сложености теме доприносе и уредникова лична искуства с љубављу: *Месеци* оживљују у њему сећање на изгубљену девојку Јасенку, као и жељу за поновним рађањем љубави.

Уредник и аутор *Месеца* доводе се у најтешњу везу. Иако уредник *од искуства*, главни јунак напушта у процесу тумачења *Месеца* аутономно поље књижевности, почиње да размишља о стварном аутору и жели да упозна жену коју слути као непосредну инспирацију његове књиге. Уредникова одлука да књигу, коју позитивно вреднује и која одговара његовом духовном хабитусу, ипак не штампа, важан је исказ о вези „црног“ и „плавог“, односно о „црним“ елементима који делују против поновног рађања љубави, а који представљају кључни значењски ток и у *Месецима*. Да се Стојановић одлучио само за роман, или само за поетички спис, значењске играрије и плеплитања које усложњавају поље значења не би биле могуће.

Још нешто је занимљиво у вези с дијалогским односом *Месеца* и *Уредника од искуства*. Питајући се у тексту о Андрићевом *Разговору с Гојом* о каквом је ту жанру заправо реч, Стојановић констатује да се Андрић одлучио да предност да форми приче над формом есеја зато што није желео да буде поистовећен са изнесеним гледиштима приписаним Гоји, с његовим радикалним антрополошким песимизмом. Однос између Андрића и приповедача у разговорима о Гоји наликује односу Стојановића и уредника. Писац није желео да буде поистовећен са закључцима свог уредника и његовим одбијањем да напусти своје стање прегореле љубави и препусти се стваралачком импулсу на који га је подстакла прочитана лектира, импулсу поновног отварања за љубав. Превагу „црног“ над „плавим“ егзистенцијалним решењем писац није хтео директно да образлаже.

3. „Она она и она“: кроз поглед на жену до погледа на свет

Живот је „делиријум“, каже ведро-ироничним тоном доктор Мартиновић, ментор Николе Бана, главног јунака *Двојежа II*. Многи Стојановићеви јунаци виде као свој животни задатак да од тог „делиријума“ отму „максимум чистог, просветљеног живота“.¹⁶⁹ Главни облик у ком је то могуће постићи је љубав, па су жене примарни покретач виталних мушкарчевих снага. „Она она и она“¹⁷⁰ лежи у основи свих ствари Стојановићевог дела. Жена је опсесивна пишчева тема и фигурира као извор и утока лајтмотива који су уједно носиоци вредности: то су лепота, телесна љубав, једноставна срећа, чулно-духовна природа дубљег доживљаја света, тачан поглед, укрштање естетског и етичког у доживљају среће, афирмација земаљских вредности насупротив теолошком обећању оностраности, „свето“ као пантеистички доживљај бога у природи, у жени, у опипљивом. Поглед на жену и свет дат је првенствено из перспективе мушких јунака. Жена је тајна коју мушкарац не може да докучи, али може да је доживи у чулној љубави. Отуд и њен примарни значај.

У четири романа – *Двојеж I*, *Злочин и казна*, *Бензин* и *Двојеж II* – те збирци приповедака *Месеци*, све се врти око упознавања Ње, описа њене лепоте и уопште њених дражи, приказивања начина на који она из темеља мења мушкарчев живот, болне недоумице да ли га она заправо воли, тешкоћа које доноси освајање лепе жене, иначе предмета опште жеље, њеног „нестанка“, очаја који он доноси, и борбе коју јунак води са собом да би се извукао из понора егзистенцијалне кризе. Будући да примаран значај лежи на развоју јунаковог бића кроз лепоту и љубав, може се говорити о романима сентименталног васпитања. У *Двојежу I*, *Двојежу II* и *Бензину* налазимо три љубавна пара чији однос показује структуралне сличности, а жене сличне особине, будући да припадају истом типу. Реч је о Мајстору и Софији, Бану и Ва, те Трифу и Grace. У сва три романа могуће је говорити о историји љубавног односа са различитим менама. Роман *Злочин и казна* је нешто другачији случај утолико што је главни јунак у односу на Мајстора, Бана и Трифа – „обичан“ јунак, уз то с мање животног искуства, и што

¹⁶⁹ *Двојеж (II)*, стр. 136.

¹⁷⁰ *Није то све*, стр. 59.

се доживљај љубави и његове фазе – упознавање, освајање и губитак девојке – одвијају у оквиру једног дана. У збирци приповедака *Месеци* лајтмотив који појединачне варијације повезује у целину јесте љубав која иде једносмерно од старијег мушкарца према млађој жени, при чему је кључ љубави у магичности чулног односа, а вештина бивствовања у постизању љубави према свету упркос увиду у неизбежни губитак конкретног предмета љубави.

Женина лепота је као божански дар који отвара мушкарцу очи за лепоту света и постојања уопште. Захваљујући жени, мушкарац свету каже Да. Пре сусрета с Њом, мушкарац је попут Орфеја који чека да га Еуридика изведе на светло дана, да запали искру у њему латентно присутног потенцијала за срећу и стваралаштво. Жена је попут учитељице живота, која не „поучава“ вођена свесним педагошким импулсом, него пуким зрачењем свог бића. Када је лепота жене повезана с лепотом њеног постојања, она подстиче „биофилни“ однос према свету и самом себи: Фромов појам „биофилно“¹⁷¹ означава, за разлику од „некрофилног“, љубав према животу и свему што је живо, која се испољава као тежња ка расту и развоју унутарњег и спољњег света. Као и хуманистички оријентисана психологија, Стојановић развој човековог бића сматра не само могућим већ и неопходним за егзистенцијално засићен живот.

Сусрет са женом – *cette femme* – спасава мушкарца из сивила свакодневног живота: он изазива својеврстан егзистенцијални потрес, осећање да се до тада заправо није ни живело и да прави живот, са свим интензитетом његових боја, тек почиње. Жена је светлост мушкарчевог живота, она стоји на почетку дана који је вредно живети. Мноштво слика у романима, баш као и у Стојановићевој поезији, повезано је с буђењем, свитањем, јутром, с отварањем ока за „плаву“. Двојез води Софију кући у мартовско праскозорје и осећа да је то врхунац његовог дотадашњег живота. Бан открива Ва захваљујући игри светлости, он види девојку „преко чијег чела је прешао сунчев зрак“.¹⁷² Њихов сусрет је „заокретна тачка“ у Бановом животу, која обећава „нешто плаво и велико“.¹⁷³ Жена подстиче мушкарчеву имагинацију, буди до тада непозната осећања и води крилатим

¹⁷¹ Драган Стојановић користи појам „биофилно“ на више места, рецимо у есеју „Најдраже од свих бића“ о Андрићевој приповеци „Труп“, или у есеју „Лазарет и лазур. *Лазареве лестве* Злате Коцић“.

¹⁷² *Двојез (II)*, стр. 11.

¹⁷³ Исто, стр. 31.

мислима; она „расањује“, изоштрава поглед на свет. Чуло вида, речено је у огледу *О идили и срећи*, не мора подразумевати способност гледања; финоћа чулног опажања света се развија, а од степена његове однегованости зависи квалитет егзистенцијалног доживљаја. Насупрот „живота негледом“, жена буди и усмерава поглед на „светлу страну света“; насупрот омамљеном животу чији је главни садржај „скакање око златног телета“, ¹⁷⁴ жена освешћује за рајске могућности света.

Тачан поглед подразумева човекову пријемчивост да у ефемерним феноменима као што су боје неба и игре светла на њему, или сјај сунца по води, види еманацију егзистенцијалних вредности, због чега се ти мотиви провлаче кроз целокупан Стојановићев опус. Машта пробуђена Њеним постојањем је покретљива и лака, па мушкарац открива „шарени гром“, а у одблесцима сунца на прозору, стаклу часовника или надгробној плочи види мала чуда свакодневног живота. Чак и возња градским аутобусом у Београду, која је у стварности најчешће синоним за тегобу свакодневице, може захваљујући игри светлости посредовати егзистенцијално засићен тренутак: Триф доноси далекосежну одлуку да се из Америке коначно врати у Београд пошто у шофершајбни аутобуса угледа „на тренутак одражено бакарно небо на западу“. ¹⁷⁵ Чак и одсјај бензина под неонском светилком у локви кишнице може покренути на размишљање о бити егзистенције. Драган Лажитрава у локви воде и бензина види час преливање дугиних боја, час црну прљаву воду. То је једно од ретких места где нам се директно саопштава да „боје“ значе „срећу“, а „црна“ течност „несрећу“. ¹⁷⁶ Такође је то једно од ретких места где се идеја о међузависности доживљаја света и нашег става према свету, односно тумачења виђеног и начина његовог посматрања, на најнепосреднији начин мотивски конкретизује: у зависности од просторне промене позиције из које посматра одсјај бензина у локви воде, мења се и Драганов доживљај света, бивајући час „црн“, а час пун „боја“.

¹⁷⁴ Драган Стојановић у свом делу често говори о „клањању“ златном телету, његовом „обожавању“, као и „скакању“ око њега; „златно теле“ представља шифру за цивилизацију и културу у којој живимо. О томе ће још подробније бити речи.

¹⁷⁵ *Benzin*, стр. 21.

¹⁷⁶ *Zločin i kazna*, стр. 221.

4. Чулност света. Телесно уживање. Достојанство тела и ведрина

Тачан поглед се не исцрпљује у уживању изазваном на нови начин виђеним бојама и облицима. Да бисмо објаснили вишедимензионалност значења погледа у животу јунака, послужићемо се метафором. Замислимо да на нашој омиљеној фотељи лежи савијен, преко једног дела наслона пребачен, прекривач од свиле. Ми имамо још један прекривач, од најфиније вуне, који такође волимо и у ком уживамо. Не користимо ниједан од њих, или можда понекад, али више зато да бисмо на образу или леђима осетили финоћу и мекоту тканине, него да би се угрејали. Шта ће нам покривачи с којима се не покривамо? Будући да није реч о грејењу, о функцији, суфицит присутан у њиховом пуком постојању, у оквиру света нашег ентеријера, указује на несврховито уживање типично за уметност. И више од тога. Свилени прекривач пријатно хлади, он је гладак, на његовој површини је сјај који доприноси дискретном преливању боја, увек помало другачијих у зависности од светла; вунени је, пак, мекан, помало рапаве структуре, уз видљив преплет нити, пунији и топлији у руци. Сваки од њих пројектује различите слике и различиту атмосферу: у зависности од тога који прекривач излажемо нашем погледу, његово пуко постојање, преломљено кроз наше око, уводи нас у одговарајући доживљај. Изоштрен поглед је природни стимулатив која отвара не само нове димензије предмета већ и света.

Замислимо да прекривач од свиле има неку од типичних флоралних оријенталних мустри, а да је прекривач од вуне елегантне голубије-плаве боје. Текстура тканине, као и тон и интензитет боје, покрећу одређене емоције и шире се у нашој машти у слике: свилени покривач с нијансама црвене изазива нешто опојно и узбуђујуће; вунени покривач призива слику мирног зимског дана утишаног снежним покривачем. Од текстуре тканине, преко боја и мотива на њему, те уживања који они сами по себи дају, стижемо до нечег ширег: до одређеног доживљаја света, до специфичног модуса бивствовања који то бивствовање потврђује као лепо и тако му придаје вредност. Развијена способност за опажање чулности света значајно доприноси човековој срећи.

У својој књизи о значају Пруста за човеков живот Алан де Ботон пише о Прустовом изоштравању чула за лепоту свакодневних предмета уз помоћ гледања слика у Лувру. Неке од његових омиљених слика биле су Шагринове мртве природе. На њима су обични предмети попут неког бокала или посуде. Ојачан сликарским доживљајем тих предмета, који је на платну дочарао њихову вредност, Пруст се враћа предметима у свом стану, у поређењу с луксузним објектима које познаје из аристократских палата сасвим скромним, да би сад и сам био у стању да их гледа новим погледом, у којем је поштовање према њиховој „обичној“ лепоти.¹⁷⁷ Аналогно овоме, у Стојановићевом делу „слика“ жене доводи јунаке до откривања поезије живота у дражима свакодневице и обичности.

Чулност је код Стојановићевих јунака пре свега израз хедонистичке радости живота, показатељ да је живети лепо и добро. У збирци кратких пародијских прича *Светска књижевност* налазимо неколико мушких фигура које су носиоци позитивног животног витализма. У тој збирци аутор полази од неке познате фигуре из светске књижевности да би појачавањем одређених њених црта, или пак њиховим варирањем и персифлирањем, истакао њему важне аспекте, који су, гледано из целине његовог дела, лајтмотивски. Будући да је Стојановићева иронија, за разлику од каснијих дела, у причама из *Светске књижевности* директнија, непрочишћенија, интензивнијих тонова, оне делују као путокази који указују на ликове светске књижевности као носиоце вредности ауторовог света. Гаргантуа, Фалстаф, Санчо, Швејк, оличавају човеково уживање у једноставним стварима – јелу и пићу; уз то придлази (код неких) и сексуално уживање у дражима жене, те афирмација преживљавања насупрот херојском умирању у рату.

Неке од набројаних ликова налазимо и у есејистичким радовима. Као и многе друге фигуре *Светске књижевности*, они указују на значај тела, телесног, чулног, у свеукупности живота. У огледу *О идили и срећи* Стојановић подвлачи рехабилитацију тела и телесног уживања код ренесанских мислилаца, која је уједно рехабилитација вредности у средњем веку презреног „овог“ света. Он цитира Бахтинову похвалу Раблеу који је телесности хтео да врати „реч и смисао“, а речи и смислу њихову „стварност и материјалност“.

¹⁷⁷ Alain de Botton, *How Proust can change your life*, Picador, London, 1998, стр. 150.

Раблеу и његовом Гаргантјуи Стојановић је посветио и есеј „Раблеове оргуље“. У њему аутор повезује достојанство тела и чулности с важношћу доброте, ведрине и смеха у човековом животу. Рехабилитација тела у Раблеовом делу подразумева да се оно више не схвата као извор греха већ као природно дат извор уживања; у телу се, дакле, не види нешто што треба суспрезати и против чега се ваља борити, него нешто што понајпре потврђује вредност овоземаљског живота. Полагање на обећања нечег вишег у „оном“ свету, и изопачења која је донело аскетско гушење телесног у средњовековном хришћанству, Стојановићу су дубоко одбојни; он воли Раблеа зато што он смехом обезвређује „аскетске ‘сублимације’ и кастрирајућа метафизичко-схоластичка мудровања“.¹⁷⁸ Поступак који има тим већу тежину што је Рабле био фратар. Аутор истиче да се Раблеова визија живота односи „пре свега на елементарне животне акције и испољавања: једење, пијење, полно општење, кретање земаљским простором, да би се тек полазећи од тога, а не *прескачући* све ово као ‘ниско’, ‘обично’, ‘свакодневно’, банално или чак непристојно, поглед усмерио ка високој стилизацији живота, живљења у лепоти, доброти и праведности“.¹⁷⁹ Тело и уживања везана уз тело нису нешто „ниско“, она су, штавише, основа преко које се човек отискује у сфере етичког и естетског – то је темељна мисао Стојановићевог дела.

У *Светској књижевности* затичемо Гаргантјуу бесног јер су му лекари, с обзиром на стање виталних органа задужених за варење, преписали дијету. У томе он види препоруку да живи „тако што неће живети“, изречену од стране људи чије је гесло: „Човек не може ништа!“.¹⁸⁰ Гаргантјуино животно гесло је, пак, „остајем веран земљи и земаљским плодовима“, што подразумева уживање у јелу, пићу и женском телу. У другој причи затичемо Фалстафа док једе „крофне с надевом од цигерице и комадића сланине“,¹⁸¹ пије пиво и подригује. Он је љубитељ друсних жена у чијим облинама ужива, док се његов принчевски питомац заљубио у „анђелка“ Глорију, и остаје на писању писамаца. Да неиспуњена љубав може имати далекосежне последице видимо већ у раној Стојановићевој прози: Фалстаф предвиђа да ће рана коју ће принц носити због

¹⁷⁸ *Švejk hoće da pobedi*, стр. 77.

¹⁷⁹ Исто, стр. 84.

¹⁸⁰ *Svetska književnost*, стр. 88.

¹⁸¹ Исто, стр. 89.

неостварене љубави с Глоријом условити читав његов живот, да ће он чак и у рату газити „где не треба и како не треба“.¹⁸² Он слути да ће га принц и његов отац једног дана „шутнути“, али те мисли не изазивају огорченост или зловољу јер Фалстаф, посматрајући ствари обухватно, зна да је незахвалност моћних „природна“ појава. Иако забринут, он не губи апетит, не јавља се ни страх од будућности, а побеђује *amor fati* с крилатицом да је „најважније (...) да смо ми живи и здрави, па сад, друго како испадне.“¹⁸³

И Санчо Панса „управо руча“. Дон Кихот се нервира што Санчо ужива у чулно-материјалној страни живота, што га ни најмање не обузима „захтев за немогућим“ или жеља да ствари око себе мења. Симпатија писца је у овој минијатурној пародији јасно на страни Санча. „Чекај, видиш да ручам“ – то је далекосежан исказ. Ако се треба одлучити између две стране, између Санчове доброћудне приземности и Дон Кихотове менталне, идеалистичке искључивости, аутор предност даје животу у његовом основном, елементарном облику „ручка“.

¹⁸² Исто, стр. 91.

¹⁸³ Исто, стр. 91

III ЛЕПОТА. ТИПОВИ МУЗА. ДИВИНИЗАЦИЈА ТЕЛА

1. „Опијеност“ насупротив „драгости“ постојања. Јунгова теорија Аниме

У програмском тексту „Од фасцинације лепотом до љубави“, у којем је реч о заједничким особинама лепоте и љубави, те разликама између њих, Стојановић указује на то да се фасцинација лепотом и љубав преплићу, али нису исто. Још једно важно разликовање које аутор у истом тексту изводи је оно између „два правца испољавања лепоте“: њено дејство може имати позитивне и негативне аспекте, водити више позитивном или више негативном развоју фасцинираног бића и бића које фасцинира. Лепота не мора водити до љубави нити је нужно гарант за срећу.

Фасцинација лепотом уопште наликује стању „опијености“ и „самозаборава“; правац њеног кретања је буђење страсти. Овако дефинисана, она наликује стању заљубљености, која још није постала љубав. Када нечија лепота буди опијеност у нарочито заостреном облику, њено негативно дејство огледа се у губљењу присуства духа или у рушилачким акцијама страсти, које погађају како фасцинантно тако и фасцинирано биће. Њихов однос у том случају остаје у сфери „пожуде, посесивности, љубоморе и страха од губитка лепог бића.“¹⁸⁴ Могуће је, пак, да се фасцинацији придружи моменат „драгости“ или „раздраганости“, што се дешава када се лепо биће указује „у лепоти свога постојања“, или се постојање као такво указује као лепо. Овакво, позитивно дејство лепоте, омогућава „продорније увиде, шира душевна простирања, посебне више облике пажње и усредсређености (...); [оно] оспособљује за неке подухвате боље него било какво одушевљење, потекло из другачијих извора“.¹⁸⁵ Такво испољавање лепоте „подстиче рад духа“ и води у стваралаштво, схваћено не само као уметност већ и

¹⁸⁴ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 293.

¹⁸⁵ Исто, стр. 291.

као потреба „да се изналазе све нови облици у којима ће се живот потврђивати и обogaћивати“.¹⁸⁶ За разлику од негативног дејства фасцинације, лепота у позитивном облику ослобађа од страха и подстиче својеврсно егзистенцијално стваралаштво.

У романескном делу Стојановић показује да два правца испољавања лепоте зависе од типа зрачења женине лепоте, то јест начина на који је жена лепа, али и њеног става према дејству сопствене лепоте, дакле њене личности; такође од природно дате мушкарчеве склоности према неком типу женске лепоте, и од његове личности. Какав ће ток узети дејство лепоте зависи и од других, спољних услова, који се могу јавити као ометајући фактор, рецимо у случају неповољних социјалних околности, али и као подстичући фактор, рецимо када се пријатељ солидарише са ситуацијом заљубљеног. У спреси свега реченог долази или не долази до подстицајног дејства лепоте и развоја љубави, при чему наравно није реч о чистим формама – само позитивној или само негативној – већ разним преплитањима, прелазима и амбивалентним стањима, у којима светлуцају више „плави“ или „црни“ елементи.

Будући да у Стојановићевом стваралаштву жена игра кључну улогу, представићемо у најкраћим цртама Јунгову теорију Аниме, јер ће нам она у даљем тумачењу помоћи да схватимо психолошке аспекте љубави у посматраном делу. У контексту прозног дела, теорија Аниме доприноси разумевању двосмерне условљености жениног дејства на мушкарца и мушкарчевог одговора на то дејство, при чему важну улогу игра чулна, сликовна природа спољњег и унутарњег објекта. Најважнији је моменат жениног утицаја на мушкарчево несвесно, то јест развојни и стваралачки елемент који жена буди у мушкарцу.

Карл Густав Јунг је развио теорију о архетипу „аниме“ као оном „женском“ у мушкарцу. Анима се налази „иза“ Сенке као поља лично несвесног, у дубљим слојевима несвесног, па у зависности од тога у којој су мери њени садржаји освешћени, повезује мушкарца с колективно несвесним. Анима утеловљује „све женске особине душе у мушкарцу, расположења, осећања, слутње, пријемчивост за ирационално, индивидуалну способност за љубав, осећај за природу и, као

¹⁸⁶ Исто, стр. 296.

најважније, *везу са несвесним*.¹⁸⁷ Док је функција Персоне усклађивање Ја са спољним светом, изградња човековог „званичног“ лица и његове улоге у свету, дотле је функција Аниме усклађивање Ја с унутрашњим светом и откривање његових латентних садржаја. Од Аниме зависи начин мушкарчевог одношења према унутрашњем свету, она условљава општи вредносни став према унутрашњим садржајима. Анима игра кључну улогу при развоју чији је правац према унутра: будући да је „мост или капија ка сликама колективно несвесног“,¹⁸⁸ она је *посредница* која омогућава развитак бића у његовој целокупности.

Мушкарац долази у додир с Анимом искључиво преко реалне жене; први значајан утицај врши мајка. Јунг не говори о Аними у жени,¹⁸⁹ већ о различитим типовима жена као пројекционим платнима за мушкарчево „женско“, за његову Аниму: то подразумева да одређени тип жене привлачи одређену мушкарчеву Аниму, у зависности од ступња њене освешћености у њему. Будући да су Анима и Персона у комплементарном односу, мушкарац чије је Ја срасло с Персоном имаће слабо развијену Аниму, а сходно томе ће и његова веза са сопственим осећањима и расположењима бити дифузна и неподложна контроли. Такви мушкарци су подложни дејству *femme fatale*, жене која појачава опијеност мушкарца, што га често води у пропаст. Исти је случај с мушкарцима који нису остварили разлику између њихове реалне мајке и унутрашње слике мајке, што их држи везаним за реалну мајку и спречава уочавање Аниме у облику других слика, рецимо „кћерке, сестре и љубавнице, небеске богиње и хтонске Баубо“.¹⁹⁰ Будући да анимина природа није рационална, она у човековој свести узима симболични облик и јавља се као *слика* – Јунг говори такође о *imago* и унутрашњем објекту – која се везује за неку спољашњу „слику“, то јест реалну жену. У митологији и уметности могу се установити различите слике Аниме типа *femme fatale*, рецимо Лорелај или Русалка, а јавља се и читав низ других типова жена, рецимо „слатка

¹⁸⁷ Marie-Louise von Franz, *Der Individuationsprozess*, стр. 177, у: C.G. Jung. *Der Mensch und seine Symbole*, Hg. C.G. Jung, nach seinem Tod Marie-Louise von Franz, Patmos, Ostfildern, 2012.

¹⁸⁸ К. Г. Јунг цитиран према: Murray Stein, *C.G. Jungs Landkarte der Seele*, Patmos, Düsseldorf, 2006, стр. 155.

¹⁸⁹ Јунгова теорија претпоставља да жена има у себи Анимуса, а мушкарац Аниму, а не да обоје имају у себи и Аниму и Анимуса. Будући да је Јунгов концепт повезан с посматрањем одређених људских особина као типично „женских“ или „мушких“, Јунгова теорија је критикована, између осталог, с позиције теорије рода. Неки данашњи јунговски оријентисани психолози су модификовали концепт Аниме и Анимуса; Верена Кастан, на пример, види их као „пар“ присутан како у жени тако и у мушкарцу.

¹⁹⁰ C.G. Jung, *Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst*, Patmos, Ostfildern, 2011, стр. 27.

девица (...) богиња, вештица, анђео, демон, просјакиња, курва, сапутница, амазонка“.¹⁹¹

Важно је уочити да Анима може бити „тамна и светла“, „доња“ и горња“,¹⁹² што значи да њено дејство може бити како негативно, тако и позитивно. Кад је реч о негативном дејству, поменули смо да мушкарац неразвезан од комплекса мајке и даље остаје под њеним утицајем, због чега не може да развије сопствену индивидуалност. Анима врши, пак, позитиван утицај на мушкарца у случају када он садржаје свог унутрашњег света, своја осећања или фантазије, третира као нешто вредно пажње и промишљања, и не види их искључиво као нешто што преко жене долази ка њему, него и нешто што је већ у њему. У том случају Анима постаје *Seelenführerin*, дакле својеврсна унутрашња показатељка пута која мушкарца води кроз четири ступња развоја, који одговарају развоју четири психичке функције (чула, интуиције, осећања и мисли). Приказујући Јунгову концепцију Аниме, Мари-Луизе фон Франц говори о ступњу пријемчивости за нагонски, анимални аспект чулне љубави (коју симболизује Ева); затим о романтизованој лепоти у којој се спајају естетски и сексуални моменат Ероса (лепа Хелена); даљи развој води до спиритуалног, продуховљеног Ероса (чији је симбол Богородица); и на крају до мудрости (чије је оличење Атина, Монализа, Суламит).¹⁹³

Јунг је Аниму видео као архетип и такву као априорно присутну у унутрашњости човековог бића. Нека реална жена шаље одређену слику – слику *a*, реални мушкарац прерађује ту слику кроз своје Ја, те на основу слике *a* ствара слику *b*, а обе те слике ступају у однос са *imagot* Аниме.¹⁹⁴ Јунг у својој зрелој фази сматра да тако настала тријада представља веома комплексан однос вишеструког преламања у којем је тешко разлучити шта заиста припада појединим учесницима.

¹⁹¹ Jolande Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, стр. 127.

¹⁹² Исто, стр. 129.

¹⁹³ *Der Individuationsprozess*, стр. 185.

¹⁹⁴ *Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst*, стр. 31.

2. Женски типови: „муза“ и „Кирка“

Обратимо пажњу на типове Стојановићевих јунакиња. У складу с тиме да ли зрачење њихове лепоте изазива превасходно опијеност и самозабрав, или оно води ка „миљу љубави“,¹⁹⁵ могло би се говорити о два типа женске лепоте и два типа жена; један ћемо, због потенцијално негативног развоја фасцинације, назвати Кирка, а други, где претеже позитивни елеменат, Муза. Одмах желимо да додамо да су изрази „позитивни“ и „негативни“ само условни: у оквиру неког мушко-женског односа у Стојановићевој прози постоје различити моменти, који не дозвољавају да се на јунаке у теоријске сврхе навуче корсет егзактно рашчлањених особина, па сходно томе, у зависности од целокупне динамике приказаног односа, Кирка може имати и позитивне аспекте, а Муза негативне. Важно је и да ли је реч о великој лепоти или „обичнијим“ видовима лепоте; такође какав однос жена има према сопственој лепоти, да ли је она инструмент за задобијање моћи над мушкарцем или пут да се повећа сопствено и туђе осећање драгости постојања. У сваком случају, реч је о два различита правца жениног деловања на јунака, о питању води ли одређена жена јунака више „надоле“ или „навише“, подстиче ли га на раст бића и на стваралаштво, или буди у њему страст слепу за све остало, развезујући енергију деструктивног.

Наравно, није реч само о томе да жена нешто „ради“ мушкарцу, већ и о томе да мушкарац нешто „ради“ себи када је заљубљен у жену или је воли; о некаквом бацању кривице на жену зато што одводи мушкарца у пропаст не може у Стојановићевом опусу бити речи. Лепота је у сваком случају, без обзира на то чему води, „вишак“ у целини постојања, без ње је живот сиромашан и пуст. У једном се дејство лепих жена у Стојановићевом делу свакако подудара с дејством Јунгове Аниме и њене пројекције на реалну жену: она је слика живота, животне енергије, она подстиче човека да жели да живи упркос разлозима разума који, с обзиром на присуство зла и насиља у свету, изнова обесхрабрују. Јунг анимину природу описује као „вилинску“ и „враголасту“, она „омађијава“: „Душа заводи, помоћу лукавства и игре-варке, тромост материје која не жели да живи, да се определи за живот. Она уверава у невероватне ствари да би се живео живот. Она

¹⁹⁵ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 292.

је пуна замки и клопки, са циљем да се улови човек, да би дошао до земље и да би се тамо заплео и остао на њој, како би живео живот; она је попут Еве која у рају није могла да одоли жељи да Адама увери у квалитет забрањене јабуке¹⁹⁶. Анима се не руководи тиме да ли је нешто добро или зло, зато што понајпре оличава вољу за животом, којем припадају оба појавна облика. Њено дејство Јунг пореди са велом „маје“ у источној традицији, која је постала и део филозофије Шопенхауера и Ничеа, и то управо у наведеној значењској спрези између варке и воље за животом. Ниче говори о „вољи за обманом“: не треба одбити „привид“, али га треба прозрети, дакле видети истину, и *упркос* томе хтети привид – реч је о „свесном пристајању на енергију живота у чијој природи је неизбежност стварања илузије“.¹⁹⁷ Доживљај потврђивања живота такав какав јесте упркос погледу у његове мрачне поноре посредује уметност, зато Ниче каже да имамо уметност да не бисмо умрли од истине. За Стојановићеве јунаке би се могло рећи да они имају најпре жене, а онда и уметност, да не би умрли од истине у свету у којем живе.

Говоримо више о Стојановићевим јунацима и њиховом погледу на жену, а мање о женином погледу на мушкарца. То произлази из ауторовог романескног света. Иако се једно не може у потпуности одвојити од другог, свет је у пишчевом делу дат преваходно из визуре јунака-мушкарца, што је често појачано поступком приповедања у првом, мушком лицу. Уз то, у тематском слоју је по правилу реч о мушкарчевој преокупацији женом, па женин доживљај света није предмет приказивања. О жени можемо закључивати посредно, и уз велики опрез, будући да је њена личност преломљена кроз визуру мушкарца; о њој сазнајемо преваходно на основу дејства које има на јунака, понешто на основу њених чинова, а најмање на основу њених мисли.

У свету Стојановићевог романескног дела је жена схваћена као тајна, па већ то условљава поступак њеног приказивања. Већина мушкараца личи на времешног господина из приповетке „(Јул) Маријин мирис“ који са својом саговорницом води неку врсту монолошког дијалога: када саговорница покуша да прекине његов монолог, да би прокоментарисала његову причу, он је ућуткује уз прекор да га стално прекида. То ради, издире се на њу, и онда кад она ништа није

¹⁹⁶ K.G. Jung, *Psihološke rasprave*, Matica srpska, Novi Sad, 1978, стр. 372.

¹⁹⁷ Rüdiger Safranski, *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch? Über das Denkbare und das Lebbare*, Fischer, Frankfurt a.M., 2012, стр. 68.

рекла али је, бар како он мисли, „хтела да каже“. Иако је то приказано у иронијском кључу, уз хумор – жени једва успева да прозбори понеку реченицу – јасно је да мушкарац говори не очекујући, и чак не желећи одговор, можда чак убеђен да унапред зна шта би она могла да каже. Мушкарац говори уместо жене, он њу тумачи, да ли зато што мисли да она речима не би *хтела* да изрази свој унутрашњи свет, или зато што не би *умела* да га изрази. Уз то, у позадини свега титра и мушкарчева жеља да жена остане тајна. Назначени аспекти повезани су са антиномијама љубави, којима ћемо се позабавити при анализи романеских љубавних парова.

3. Кирка

Тип Кирке у пишчевом делу подразумева лепоту која пре свега зачарава и води самозабраву. Реч је о жени с изразитим телесним особинама, које буде сексуалну жудњу. Нижи тип Кирке је Смиљана из *Злочина и казне*. Она подстиче зачараност главног јунака, привлачи га к себи, али ништа не обећава, држећи га у стању лебдења између „да“ и „не“, да би му се у одлучујућем тренутку – да употребимо омиљени Стојановићев израз – „ускратила“. Код жене попут Смиљане претеже нарцисоидни моменат уживања у мушкарчевој изручености њеним моћима. Она отворено вара и не либи се да понизи мушкараца – заказује састанак, а онда не долази. Таква ситуација суочава јунака са неразрешивим конфликтом између нагонских снага и разлога разума, између ирационалних и рационалних сила, покрећући у њему изнова кружно кретање наде, акције, неуспеха и понижења.

После вишегодишње паузе, Драган ненајављен одлази код Смиљане, вођен несвесном жељом да поразу доживљеном у свету (напуштање студија) супротстави пораст либидинозних снага, а можда и „победу“ у телесном спајању. Смиљана ће се најпре пресвући да би ефекат њене појаве имао што јаче дејство, а када јунак буде сео на под крај њених ногу, сигнализирајући своју изрученост и потребу за утехом у телесном додиру, Смиљана ће одговорити отровном вербалном стрелицом, тумачећи његово понашање као израз дуге сексуалне

апстиненције. Упркос оваквим понижењима, развезивање од предмета фасцинације, када је он и његова неосвојивост једном утврђена, тешко је, практично немогуће; то се односи на различите типове јунака, колико на Драгана Лажитраву толико и Трифа.

Способност рефлексije не доноси Трифу развезивање од Лепе, он мора да оде преко океана, у Америку, да би се ослободио тог осећања-опсесије: на делу су овде хтонске снаге, преплетеност нагона, душевних садржаја, инстиката, афеката и воље, против којих је светлост разума немоћна. После зреле љубави коју доживљава са Grace, Триф се после двадесет три године враћа у Београд да би ту исту Лепу, коју и не познаје, запросио. У Стојановићевом делу не важи Јунгова теорија по којој мушкарац постаје мање подложен дејству Аниме што му више, с годинама, полази за руком да је препозна у својим сопственим унутрашњим садржајима. Гледајући психолошки слој фасцинације лепотом из перспективе Јунгове теорије, могло би се рећи да је ерос Стојановићевих јунака понешто инфантилан, будући да чак и после искуства других развојних фаза Аниме и даље остаје фиксиран на Еву. Један од знакова који на то указују је изрученост мушкараца чарима женске лепоте, која се манифестује у изразитом недостатку самоконтроле. Када Смиљана затресе шишкама или прекрсти ноге, Драгану се мути пред очима; еротизацију у облику вртоглавице и знојења изазивају и изувјани прамен на челу, висеће минђуше, роза мајице, љубичаста сенка, ветар који припија хаљину уз тело. Списак би се могао наставити. Посматрано из целине романа, треба имати у виду да су наведена претеривања у функцији идеализације жене и истицања животворне, оживљујуће, живосне снаге лепоте.

Виши тип Кирке је Лепа из *Бензина*: већ само њено име указује на то у чему мушкарци у свету романа виде суштину њеног бића. Лепа је попут Еве, која заводи, омамљује и доноси унутрашње треперење које пренапиње. Она је Ерос са снажним сексуалним аспектом, који више вуче ка Земљи, него у висину. О Лепи се каже да „сија као врели катран“:¹⁹⁸ та карактеристика јасно указује на „црни“ елеменат, на опасност да мушкарац остане неповратно „улепљен“, да заборави на себе и своје биће, или да страда у обрачуну с другим мужјацима, који су такође под дејством њених чари. Уз њу се везује и слика ватре која је симбол либида као

¹⁹⁸ *Benzin*, стр. 110.

животне енергије, али и симбол душе која буди животну енергију; мушкарац који види Лепу „запали се“ и „гори“. Лепа је приказана као сексуално незасита жена („нифоманка“, како је назива њен љубавник Крле), чије је читаво биће усмерено на подстицање мушкарчевог телесног апетита. Бивши мужеви су побегли од ње, сугерише се у роману, управо због комбинације сталне изложености конкуренцији и њене незаситости. Чињеница да су је притом финансијски обезбедили говори о начину на који Лепа зачарава: она није тип *femme fatale* која гура мушкарце у међусобни сукоб да би искушала докле може ићи и колика је њена моћ; она је тип „лажне невесте“, која на леп, умиљат начин, хранећи мушкарца и његову сујету, уз колаче и дебеле тепихе, одржава температуру сексуалног односа да би добила оно што жели. Она је сва у улози љубавнице, окренута себи, а мушкарцу због себе, као предмету сексуалне жеље, уз једини циљ – наћи и задржати потентног љубавника.

Драган Стојановић овде на извештан начин травестира улогу Дон Жуана: Лепа, као његов женски облик, има конгенијалног партнера у Крлету, миљенику жена. У непосредном облику, мотив Дон Жуана налазимо код Стојановића најпре у причи *Писмо о Дон Жуановој миришљавости*. Писац ту апетиту Дон Жуана супротставља не мање снажан апетит дона Изабеле. Она поткупљује Дон Жуановог слугу да би сазнала да ли његова репутација одговара његовим стварним способностима. Занима је колико пута на ноћ, и уопште, у чему је тајна његове потентности. Аутора мит о omnipotentном мушкарцу очигледно забавља, јер код њега Дон Жуанова тајна лежи – у доњем вешу, тачније, „подлога“ његове заводљивости је „данско платно, танке и густе његове нити“.¹⁹⁹

У *Бензину* је Дон Жуан Крле. Као у поменутој причи, његова улога великог љубавника дата је у иронијски идеализованом кључу: он није срцоломац већ усрећитељ жена, сав им се „посвећује“, он је „практичар“ који жене „сервисира“, што сугерише целовите и темељне услуге. Но, вези чији је искључиви садржај сексуална опчињеност недостаје могућност развоја, она има свој рок. Читаоцу се даје да сазна оно што Лепа можда само слуги: будући да Крле једновремено опслужује четири жене, да намерава да се ожени једном од њих, и да га Лепа претерано „изнурује“, он припрема бекство. Тај моменат заплета омогућава да

¹⁹⁹ *Svetska književnost*, стр. 97.

сазнамо о Лепиним манипулативним способностима: она обмањује Трифа онолико колико је потребно, али не више од онога што је потребно, да би постигла свој циљ – задржала Крлета. Њена улога у целини романа је значајна: Лепа повезује „доњи“ свет ситних криминалаца из нужде, и „горњи“ свет уздрманих цивилизацијских тековина, а „место“ повезивања је њено тело, које је предмет како Крлетове тако и Трифове жеље. Ток приче с Крлетом одликује ведри тон, он оличава природну доброту и витализам у његовом светлом облику, будући да под притиском спољашњих околности не подлеже злу, а криминалне радње своди на неопходну меру, не губећи из вида принцип солидарности. Идеализација романескних ликова и ситуација је у функцији осликавања бољих људских могућности упркос вртлогу историје: Крле има велико срце и прихвата четворо избегличке деце, а четири жене које „сервисира“, које знају једна за другу или само слуте постојање ривалки, не подлежу љубомори или међусобном разрачунавању.

Друга је ствар с Лепиним и Трифовим односом. Триф покушава да се ослободи кривице због самоубиства своје жене тако што ће му супротставити освајање своје недостижне љубави из младости. Лепа овде најпре у потпуности испуњава функцију коју жене имају у Стојановићевом делу – она га „лечи“, она га диже из мртвих тако што мобилише његове виталне снаге и разбуђује његов либидо. Триф жели више од сексулног партнерства, али Лепа не може да га одведе даље, њена лепота није и лепота постојања која доноси драгост; у њиховом случају фасцинација лепотом не може да прерасте у љубав. За Крлета је Лепа краљевска љубавница, за Трифа је лажна невеста: Триф би да женидбом разреши своју амбивалентност, али Лепа је усмерена само на своје потребе, па је вео љубави којим она по потреби зашустити око њега као обећањем будућих дивота, лажан. Читалац зна да су Триф и његово богатство за Лепу само средство да задржи свог неупоредивог љубавника Крлета.

Другачије је са Бибом из *Двојежа II*. Током везе са Баном она истиче колико јој је стало до финансијске независности. Биба има можда најзанимљивију споредну улогу у ауторовом романескном свету. Она је једина Кирка чија нам се ауторефлексивна о бити егзистенције предочава. Док је Лепа више иронијски идеализован тип милоснице у значењу промискуитетне љубавнице, дотле је Биба

више индивидуализована и зато психолошки убедљивија. Зрачење њене снажно наглашене телесне лепоте, као и Лепино, изазива сличну грозницу у мушкарцу. Његове последице су такође телесне природе: Бан пред Бибом осећа „немир налик на страх“,²⁰⁰ који асоцира на страх од кастрације, на бојазан да се неће удовољити женином сексуалном апетиту. У роман је уграђена хуморна епизода у којој Банов колега у Бибином присуству почиње да се зноји, што се читава у скидању неколико слојева одеће. Као ни Лепина, ни Биба није тип демона смрти, *femme fatale* која намерно појачава мушкарчеву залуђеност и у игри самообећавања и узмицања води у пропаст.

Какав однос ће се испоставити између неке жене и мушкарца зависи од *обе* стране. Млади мушкарац на прагу смрти, кога лечи Бан, један је од оних Стојановићевих мушких ликова који своју заљубљеност исказују писањем писама, што је склопљено с недостижношћу фасцинантног бића. Биба, која чита та писма, неће нити подстицати младићева осећања нити ће их непосредно одбити; у њеном случају је изостанак одговора у функцији поштеде болесног младића. Да у Биби има више супстанце него у заносној али површној Лепи, уочљиво је на основу епизоде Бибиног заузимања за младића код Бана. То заузимање игра извесну улогу у освајању Бана, али није у својој основи манипулативно; жени каква је Биба у фази освајања није ни потребно да се служи лукавством. Њој је истински жао младића који се мучи, он буди бољи део у њој. Она је милосрдна милосница: жели да младић буде спасен, што и постиже не толико Банова медицина, колико њено еротско дејство на виталне младићеве снаге. И Киркина лепота води добру, а не само злу, каже нам пишчево дело.

Метафора за људски удес је за Бибу слика људи привезаних за крила ветрењаче, који стрепе „и од ветра и од његовог престанка“;²⁰¹ онај који је горе, пашће доле, а онај који је доле, доспеће горе, да би опет пао доле. Бибина слика света инспирисана је једном стварном сликом – платном Макса Бекмана *Летећи балон и ветрењача* из 1947. године. На Бекмановом платну су на свако од двају крила ветрењаче привезани један мушкарац и једна жена, док су на преосталим крилима видљива само људска стопала. Остатак слике је кошмарно притискајући: на левој страни је уски кавез у којем су мушкарац и жена међусобно привезани, с

²⁰⁰ *Двојеж (II)*, стр. 96.

²⁰¹ Исто, стр. 97.

видљивим траговима мучења на кожи, у положају који ниједном од њих не допушта да се усправи, док се у позадини види пожар, а иза њега летећи балон, који би сваког тренутка могао пасти у море што се простире испод ветрењаче и кавеза. Језив призор, који интерпретатори виде као метафору за човекову „егзистенцијалну заробљеност“, јер човек је биће везано за „коначност, ограниченост сазнања и телесност“,²⁰² и тако осуђено на трпљење бола и пропаст. У нашем контексту важније је примарно тумачење које се односи на неразрешиву међусобну зависност мушкарца и жене. Иако су мушкарац и жена на крилима ветрењаче близу, они су ипак раздвојени. То упућује на „изоливаност индивидуе и размак између полова који се не могу превазићи“, јер чак и да се разбију „окови индивидуалитета“,²⁰³ следи пад у празан простор и смрт. Биба је једина жена у пишчевом делу чија је скепса у погледу заједничког превазилажења егзистенцијалне усамљености и грозе постојања уз помоћ љубави учињена непосредно видљивом, али и то уз извесну задршку, будући да значењски спектар, латентно присутан у Бибиној слици света, може развити свој потенцијал само ако читалац познаје Бекманову слику и на основу ње може да успостави описану аналогију.

На посредан начин, дакле, дато нам је да наслутимо какав је Бибин доживљај односа између мушкарца и жене, и њено самопоимање као предмета жудње. Карактеристична за однос мушкарца према жени у пишчевом делу је Банова реакција: он је покренут њеном сликом ветрењаче, али сумња да је она аутентични израз њеног унутарњег бића, па помишља да ју је Биба преузела од неког другог. Не прецизира се ко би тај неко могао бити, али начин Бановог размишљања указује да је реч о мушкарцу. Да ли зато што и он, мушкарац, на известан начин дели такву визију света? Да ли зато што не верује да би жена коју је природа обдарила тако опојном лепотом, која у мушкарцу буди мужјака, могла бити обдарена и духом, јер би то било више него што природа једном бићу може да дарује? Овом питању ћемо се у току даљег тумачења враћати.

²⁰² *Max Beckman – Exil in Amsterdam* (Ausstellungskatalog), Van Gogh Museum, Amsterdam, 6. April – 19. August 2007; Pinakothek der Moderne, München, 13. September – 6. Januar 2008; Hg. Pinakothek der Moderne, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007, стр. 266.

²⁰³ Исто, стр. 264.

Жена Кирка је услед свести о својој моћи да зачара мушкарца увек у искушењу да снаге усмери ка владању над мушкарцем. Таквом типу жене Стојановић у свом делу не даје велики простор, а и када то чини, онда то изводи у хуморном кључу. У *Светској књижевности* имамо као примере Клеопатру и леди Ану. Њих занима моћ, а мушкарац је инструмент уз помоћ којег се до моћи стиже. Док је Антонију моћ средство да би дошао до жене као што је Клопатра, Клеопатри је Антоније средство да напуни државну касу и влада Римском царевином; она планира да наговори Антонија да се ослободи тријумвирата и сам узме власт у руке. Леди Ана, свесна своје лепоте у удовичкој црнини, нимало не жали за убијеним мужем, који је био „мекушац“, а живот с њим „непосољена чорба од кромпира“.²⁰⁴ Ричардова „безобзирност“ и „дрскост“ јој се свиђају, али она себе види као јачег играча и хоће да га преигра, да њиме и свима другима влада. На крају приче „Шетња леди Ане“ Стојановић ће хуморним тоном, у коментару приповедача, указати на следеће: „У данашњој науци преовлађује мишљење да љубав није, нити сме бити, у служби воље за моћ. Напротив, љубав јесте, и треба да буде, извор радости и поверења према људима и свету уопште. (...) Установљена су нарочито повољна дејства на јетру.“²⁰⁵ Овај исказ, посматран из целине пишневог дела, у потпуности одговара његовом схватању љубави.

4. Муза

Највећи простор и одговарајуће велики значај у свом уметничком опусу дао је Стојановић типу жене музе. Познато је шта улога музе традиционално подразумева: жену чија лепота с поетским квалитетом, као и зрачење њеног целокупног бића, подстичу мушкарца на либидинозне узлете разних врста, укључујући стварање великих дела. У критици такве женско-мушке констелације из угла теорије рода истакнут је моменат разних видова подређености жене мушкарцу, од њеног добровољног самозатајивања до његовог манипулативног црпљења њене љубави. У огледу *О идили и срећи* је речено да се идила не стиди

²⁰⁴ *Svetska književnost*, стр. 36.

²⁰⁵ Исто, стр. 37.

једноставне среће постојања и да би то за нужду могла бити њена дефиниција. У аналогiji с овим исказом, могло би се запазити да се Стојановић не стиди да жену у свом делу прикаже у улози музе, штавише, он такву њену улогу управо целебрира. Једноставна љубав са снажним нагласком на чулној љубави, у чијем средишту је осећање међусобне припадности – попут оне осликане у *Песми над песмама* – између *femme inspiratrice* и уметника, било као ствараоца или као уметника живљења, била би за нужду дефиниција највише вредности у свету његовог дела.

Стојановић цени немачког сликара Макса Бекмана и осећа да га његово дело снажно привлачи јер је у тесној вези с његовим сопственим преокупацијама. Познато му је да је његова друга, двадесет година млађа супруга Матилда Бекман звана Квапи, била његова муза, коју је у различитим техникама сликао 55 пута, од тога 16 портрета у уљу. Неке од тих слика спадају међу омиљене Стојановићеве слике. Проучаваоци Бекмановог дела истичу тесну везаност супружника и улогу Квапи као сликареве безусловне подршке.²⁰⁶ И сама ћерка сликара и познате виолинисткиње, Квапи је имала уметнички нерв који се у младости, пре сусрета са Бекманом, испољио у студију гласа и виолине. Из њене аутобиографије сазнајемо да је она сусрет са Бекманом у Бечу доживела као знак судбине, јер је у сликару препознала мушкарца који јој се претходно јавио у сну.²⁰⁷ Већ у светлу овог доживљаја могуће је разумети да се Квапи између властитог музицирања и посвећености Бекмановој уметности определила за Бекмана, а да је морала да се определи, и да је то захтевао Бекман, сматрајући да само један од њих може бити уметник, многоструко је документовано.

Након више од двадесет година заједничког живота, од тога десет у амстердамском егзилу, где је Бекман као „изопачени“ уметник емигрирао пред нацистима, Квапи је у Америци добила прилику да се поново посвети виолини и да наступа. У аутобиографији Квапи пише да јој је Бекман после првог таквог концерта рекао да мора да се определи, јер он не може да ради уз жену на турнеји: „Мала моја, нећу ти стајати на путу. Ако хоћеш каријеру виолинисткиње, пустићу те. Али онда не можемо живети заједно. Или ћеш постати виолинисткиња, или

²⁰⁶ Види у: Stephan Reimertz, *Max Beckmann*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2008.

²⁰⁷ Mathilde Q. Beckmann, *Mein Leben mit Max Beckmann*, R. Piper & Co., München – Zürich, 1983, стр. 11.

ћеш остати са мном. Једно и друго не иде. Потребна си ми цела, или ми уопште ниси потребна.²⁰⁸ Квапи о томе пише мирним, скромним тоном у коме нема ни трунке пребацавања, као што и цела књига одише њеном самозатајном захвалношћу што јој је било дато да живи уз једног генија. Квапи је било познато да је Мина Тубе, прва Бекманова жена, била сликарка која је испунила Бекманов захтев да напусти сликарство, да би касније школовала глас; будући да није хтела да се одрекне оперских улога и свог рада у позоришту, брак с Бекманом завршио је разводом. Јасно је како се Квапи у Америци определила.

Однос музе и сликара на примеру Стојановићевог омиљеног ликовног уметника могуће је посматрати из разних углова. Умесно је поставити питање: да ли је Квапи била срећна док је прала Бекманове сликарске четкице? Да ли ју је такав облик непосредног учешћа у његовом раду испуњавао? Шта је Квапи радила оних осам или десет сати колико је Бекман дневно сликао? Да ли је обештећење за сате раздвојености у Франкфурту био тренутак сусрета на крају дана, када би пошла колима по њега, да би му уштедела да цео пут од атељеа до куће превали пешице? Да ли је чињеница да није имала деце (јер их Бекман није желео) и да су јој друштво правили кучићи-мезимци добровољно одустајање од једног свог потенцијала, или самоповређивање? Да ли је служење уметности за које су се обоје определили, као трећи члан, као везивни спој њихове љубави, могло донети исту егзистенцијалну засићеност њој, чуварки храма уметности, и њему, ствараоцу?

На основу улоге музе у Стојановићевом делу, склони смо да мислимо да би он однос Квапи и Бекмана посматрао у светлу другачијих питања. Бекман је Квапи овековечио: зар нису те слике, као дар, управо материјализација његове љубави, испуњавале Квапи у дубину њеног бића? Да је Квапи имала велики музички таленат, не би могла да се одрекне музике, што значи да јој успех у свету као солисткиње виолине не би ни био могућ; и да је био могућ, зар одрицање од таквог успеха има већу тежину од љубави с Бекманом, која је била и стваралачки начин бивствовања? Зар се може потценити вредност свих Бекманових слика с музичким инструментима, који су шифре еротичности света и егзистенцијалних вредности, као и слике суверених жена које на његовим платнима свирају, слике

²⁰⁸ Исто, стр. 140.

које и данас хране многе људе? Квапи је својим слободним избором да буде сликарева муза „спасила“ свет: она се својим давајућим бићем уткала у добробит света и тако допринела да се одржи равнотежа између добра и зла. Тако посматран, њен допринос има „космичке“ размере. Сличан начин размишљања о односу музе и мушкарца ствараоца карактеристичан је за свет Стојановићевог уметничког дела.

Зауставићемо се на изнетим аргументима, на које би се могли надовезати противаргументи, ширећи се у многоструке ланце значења, будући да је однос између сликара, његове музе и његовог дела сложен и вишезначан. Стојановић говори у свом делу о „егзистенцијалној херменеутици“ као о изучавању односа између уметничког живота и његовог дела. Овај појам наћи ћемо у тексту о фасцинацији лепотом, у више есеја, у *Уреднику од искуства*. Сваки пут када помене егзистенцијалну херменеутику, Стојановић указује да је она далеко сложенија од књижевне херменеутике зато што је значењско поље света дела далеко уже од значењског поља нечијег живота; осим тога, чак и кад бисмо располагали свим писаним документима у вези с пишчевим животом, оно одлучујуће често нигде није записано, а и ако је записано, можда не одговара истини, која неретко остаје прећутана. Апсолутно све, свака, и најмања ситница, утиче на исходишно тумачење неког догађаја или неке појаве, зато што утицај није само питање макро-односа, већ можда превасходно баш микро-односа, штавише, често баш оно невидљиво, неки дрхтај или поглед, врши одлучујући уплив. Одзвања у позадини таквог схватања становиште Фридриха Шлегела о бескрајности чинилаца универзума и немогућности да се живот, као и индивидуа, икада до краја протумачи.²⁰⁹ Одатле и иронија, као задршка у односу на једностраност сваког једнозначност значења.

Слично схватање о тешкоћама тумачења нечијег живота налазимо у пишчевом романескном делу. Његови јунаци покушавају да „дођу у истину“ о свом животу, рефлектујући притом и принципијелну могућност остварења властитог наума. И случај саморефлексивног трагања јунака за истином о свом животу Стојановић назива „егзистенцијална херменеутика“. У каснијем тумачењу ћемо јој посветити велики простор.

²⁰⁹ Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Fischer, Frankfurt a.M., 2010, стр. 63.

Вратимо се Стојановићевим музама. Пример са Бекманом и Квапи увели смо да бисмо показали вишеструке могућности тумачења односа између музе и уметника, и различит поглед на развојну могућност жене у његовом оквиру, што ће нам бити корисно касније, при тумачењу пищевих романескних парова. Можда није сувишно нагласити да Стојановић не полази од неке социолошке или какве друге теорије о односу полова да би се онда романескним средствима ангажовао за неку од опција; уопште је његов однос према ангажованој књижевности – уочљиво је то већ у употреби овог термина уз знаке навода – скептичан. Одлучити се против тематизовања проблема садашњице на директан, пледирајући начин, не значи за њега ескапизам, већ избегавање замке идеолошке борбе у уметничкој форми, одбијање да уметничко дело постане „социјална наруџбина“.²¹⁰ Најбоље дело о нацизму остаје за њега *Доктор Фаустус*, и то због начина на који је Томас Ман уметнички уобличио „‘провалу’ историје“²¹¹ у свом роману: повезивањем средњовековне приче о пакту између научника и ђавола са судбином авангардног музичара Леверкина, а њу са рефлесијама приповедача Цајтблома о склоностима и тенденцијама немачког духа од средњег века до избијања Другог светског рата, приказана је она линија духа која је немачки народ довела до тога да подлегне „ђаволу“ и изазове епохалне ломове у XX веку.

5. Три Грације. Леонардовска лепота – *bella donna*. Женина кожа. Заједничке особине муза. „Епикантус“

Као најуспелије Стојановићеве романескне музе издвајамо Софију, Ва и Граце. Најужа мотивска блискост карактера може се установити између Софије и Ва, а интендирано огледање између првог и другог романа *Двојеж*, као и функционалност улоге музе у односу на целину дела, ту блискост још више појачава. Граце је нешто другачији случај. Као заједнички именоватељ трију жена можемо извести магнетску привлачност њихове лепоте. О којој врсти лепоте је реч? Кључ за њено разумевање је у имену Граце – Грација, које призива античку

²¹⁰ Исто, стр. 217.

²¹¹ *Парадоксални класик Томас Ман*, стр. 179.

митологију: три римске грације, односно три грчке харите, одликује лепота у чијем је средишту *љупкост*, тако неодољива, да су гозбе богова без тих бића незамисливе.

Призовимо за тренутак Ботичелијеву слику *Пролеће*, где су грације приказане у лепршавим, провидним хаљинама, здружене међусобним држањем за руке које сугерише покрет, кретање;²¹² или Кановину скулптуру *Три грације*, с традиционалном античком иконографијом, где су грације приказане наге, држећи једна другу за рамена. С тим сликама пред очима намеће се и читав низ других атрибута садржаних у имену Грација: префињеност, племенитост, елеганција, нежност, лежерност, лакоћа, разиграност, ваздушастост – атрибути који указују на небески „плаву“. У случају Стојановићевих трију грација, сви наведени атрибути могу се сажети у квалитет *лирског*, који подстиче на начин постојања с високом концентрацијом поетичног доживљавања света. Још један атрибут митолошких грација важан је за Стојановићеве музе. Истраживачи претпостављају да је првобитно постојала само једна харита, која је била заштитница биљака, превасходно пролећне вегетације, што значи да је оличавала лепоту природе;²¹³ касније, пак, након рашчлањивања у три богиње, харите су персонификовале духом прожету лепоту, због чега су довођене у блиску везу с музама. Управо је спајање лепоте природе и продоховљене лепоте жене, као и „природност“ љубави, њена укотвљеност у телесност, у природу, тако карактеристична за Стојановићев концепт љубави. У његовој поезији, која је сва прожета еротским квалитетом природе и жене, важни су плодови природе, миришљава биље и цвеће, које Стојановића привлачи и код других стваралаца, рецимо Готфрида Бена, или Нолдеа, чији су многобројни акварели с мотивом цвећа чувени.

У Стојановићевом песничком првенцу *Олујно вече*, налазимо следећи исказ који уводи у „Концерт у пољу“: „L’universo grazioso, као стил, као могућност, немогућост...“. „Љупки свемир“ на италијанском, и помињање Ђорџонеа у песми, упућују на мисао италијанске ренесансе и њен идеал лепоте, какав је видљив и на Ботичелијевим грацијама. „Љупки свемир“ упућује нас и на Леонарда, сликара

²¹² У вези с Ботичелијевим грацијама види: Frank Zöllner, *Boticelli. Images of Love and Spring*, Prestel, Munich – London – New York, 1998.

²¹³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1987, стр. 446.

који се непосредно јавља у песми „Леонардо, седам ујутру“, такође у *Месецима*, где је он синоним за један тип женске лепоте. У приповеци „Фебруар“ из *Месеца* каже се:

Марија је била bella donna. Али нежна. Прозрачна. Као са Леонарда. Зна се шта значи кад се каже као са Леонарда. У Ренесанси су многа питања дефинитивно решена, бар за оне који имају очи и знају шта је шта и како да гледају. Bella, али душа се уздиже када поглед падне на њу, не тоне него се уздиже. Bella и душа се уздиже. Замишљена. Као да је замишљена. С присенком туге својствене свакој вишој лепоти, чак и када ова охрабрује, као лепота бадемовог цвета у кишним и тмурним данима. Тмурно је, али та цваст те својом лепотом охрабрује. Лепа, али није то најважније, него срце ће ти насмејати смехом мирног океана који осећаш у себи. Тада је била тако наминкана да ниси знао да ли је то доиста Диорова лила сенка нанета пред огледалом или нешто друго. Касније сам по њеним капцима и по образима видео ту бледо лила сенку каква је заиста била, проучио сам је: јоргован разблажен светлошћу целог јулског неба, и када никакве шминке није било. То је рад небеске светлости по њеној кожи. Простудирао сам то. Желим да нагласим да сам се у то последњих година удубљивао свим својим менталним снагама. Знаш шта говорим. Кожа, да се изразим у сликовитом поређењу, августовско небо у подне, септембарски сутон над језером и спокојни јануар над завејаним планинским стењем – све то заједно. Bella. Лепа. Замишљена и лепа; лепа јер изгледа замишљена, премда ће се већ у следећем тренутку због нечега можда засмејати. (36)

Цитирали смо опширно овај опис леонардовске лепоте јер се у њему стичу више за Стојановића типичних лајтмотива. Приметно је најпре јунаково одушевљење Маријином лепотом, које је и пишчево одушевљење: понесен потребом да опише такву врсту лепоте, он заборавља да јунаку, несвршеном студенту математике, иако чита романе и историјске књиге, ипак недостаје хуманистичко образовање. Мало је вероватно да би такав јунак могао помислити: „У Ренесанси су многа питања дефинитивно решена, бар за оне који имају очи и знају шта је шта и како да гледају.“ Али опис зрачи, уплитање Леонарда је на овом месту убедљиво, па и читалац заборавља на пунктуално недоследну мотивацију лика.

Који се мотиви укрштају у наведеном опису лепоте? Ту су: уздизање душе и осмејак на који подстиче леонардовска лепота; моменат туге у лепоти, која ипак охрабрује; цветови – бадемов и јоргованов – као атрибути женске лепоте; боје које се непосредно наводе (бледо лила), или се сугеришу (боја бадемових латица, августовског неба, септембарског сутона, завејаног стења); женина кожа и светло по њој као извор телесно-душевног блаженства; „студирање“ женског тела/лепоте блиско идолатрији, односно ритуалном посвећивању. Позабавимо се најпре Леонардом. Писац каже: „Зна се шта значи кад се каже као са Леонарда“. Шта се то, управо, „зна“? Човек помишља на тајанствени осмех Монализе, на загонетност њеног бића, на племенито чело, на финоћу златним светлом обасјане коже, на благост, на равнотежу и меру, на духом прожету лепоту, на смирену самосвест ренесансног бића поносног на човеково постојање.

Но, постоји и једна друга Леонардова слика коју Стојановић нарочито цени; реч је о слици *Света Ана, Богородица и дете (Ана у троје)*, на којој писца понајпре привлачи Анино осмехнуто лице. На том платну света Ана седи с једном руком лежерно ослоњеном о кук, а у крилу јој седи Богородица, сва у заштитничком покрету према малом Христу, односно јагњету; Христ је једном ногом зајахао јагње, једном руком га држи за ухо, а Богородица као да би да прекине тај несташлук и узме га натраг на крило. Остављамо по страни тумачење симболичног карактера слике, чији аспект је и Леонардова одлука да Ану наслика једнако младу као и ћерку Марију, да бисмо се усредсредили на Анино лице, на њен осмех, који, у горњој трећини платна, делује као благо сунце чије се зрачење шири на целокупан околни свет. Као у случају Монализе, мекота и благост у изразу остварена техником сфумата,²¹⁴ производи утисак да је обасјаност њеног лица израз *унутарње* озарености бића. У односу на Монализин, Анин осмех док посматра дететову игру је умилно раздраган, то је осмех који одобрава живот у његовој свеукупности. Маријине усне нису развучене у осмех, па ипак се стиче утисак не само да се она смеши него и да јој је цело лице обасјано осмејком; то лице је израз суште љубави, заједно с покретом тела и руку, који би да заштите од бола све што живи. Маријин латентни смешак, а нарочито Анин менифестни

²¹⁴ Занимљиво је да Јелена Пилиповић Леонардову технику сфумата доводи у везу са особинама Стојановићеве ироније. Види „Сфумато ироније. Сократска мисао Драгана Стојановића“ у: *Хелиотропна мисао*, стр. 65–74.

смешак, подсећају на архајски смешак грчке Коре, који Стојановић користи као атрибут Софијиног бића. У *Двојезу I* он описује јунаков доживљај грчке Коре:

На једној од комода у углу, стоји имитација грчке Коре с архајским осмехом, у којем је изражено и сачувано, за сва времена, укључујући и наше, блажено задовољство што се постоји; не зна се шта је у том осмејку који је упућен свету лепше, да ли отвореност за све или потпуна прибраност на лицу младе жене.
(127)

Потом описује особеност Софијиног осмеха, у којем је садржан и архајски осмех:

Осмех Софијин, налик такозваном „архајском“, који су Грци већ уочили и спасли у камену, али искалемљен још нечим, привлачним као све што је икад било привлачно заједно. (...) Смешак над целом природом, који не потиरे ништа, него обасјава све што је у њој остало тамно, смркнуто... (...) Та љубазност према свему, коју овај смешак изражава, та срдачна спремност да се све размотри, раздраганост коју ништа не може прекинути, јер је њоме већ обухваћено све, и оно што је раније изазивало страх; та мирноћа ... владање собом... (187)

„Блажено задовољство“ јер човек постоји, „љубазност према свему“, „раздраганост“, све су то квалитети који упућују на потврђивање света таквог какав је, на љубав према њему. Они су блиски изворном духу хришћанства, духу јеванђеља, на који Еразмо својим корекцијама превода *Библије* жели да скрене пажњу, а које ренесансни сликари, захваћени новим поверењем у човекове могућности, преносе на своја платна. Као такав, архајски осмех је, као и Богородицина хаљина, „плав“.

У Стојановићевом опису архајског осмеха значајно је што он обасјава све што је у природи „остало тамно, смркнуто“, и обухвата у себе и појаве које су претходно изазивале страх, неутралишући његов ефекат. Као такав, архајски осмех био би симбол *идеалне* равнотеже између „плавог“ и „црног“, био би оно нешто што зна за „црну“ страну живота, али је и прихвата као део његове свеукупности, охрабрујући и друге својим зрачењем да потврде живот. За Марију из „Фебруара“ се каже да је била „замишљена“ и „деловала (...) као да је мало и

тужна, али не због нечег одређеног што се збива у том тренутку, него због *свега*.²¹⁵ „Све“ се овде тиче целине човекове ситуације, у свим временима, оно је знање о целини, укључујући знање о злу, пролазности и смрти, које великој лепоти даје „присенак туге“, а идили ону специфичну „елегичну ноту“.

Има ли и на Леонардовој слици са светом Аном и Маријом нечега што би упућивало на „присенак туге“, на неки елеменат укључености „црног“? Обе жене су босоноге, њихова стопала су у непосредном додиру с голом земљом: та сугерисана блискост са земаљским, као и сам профани приказ људске игре, дубоко су прожети духовном озареношћу, чији интензитет призива божанско порекло, али и потврђује оно божанско у људском; с друге стране, у приказу заиграног, несташног детета-Христа, за чију божанску природу знамо, наглашен је онај људски део у Христу-Богу. Слика је, тако гледана, симбол божанског порекла човека, идеалне равнотеже између људског и божанског у њему. Целина приказа је несумњиво хармонична, па ипак, ту су и детаљи који назначују дисхармонију: сиве, суре планине у позадини, чији су оштри облици ублажени измаглицом сфумата, а нарочито стена на којој жене седе, на којој су видљиви спојеви сраслог камења, те каменчићи, који су се, баш код Аних стопала, одвојили, сугеришући могући одрон. Дисхармонична нота је у поређењу с Леонардовом *Богородицом у пећини*, где сиве стене у позадини делују претеће, знатно утишана. Али и на слици Ане и Марије тешко је порећи извесни контраст између оголелости природе (од растиња је ту само дрво) и величајности женске лепоте, те озарености целокупног приказа. Нагласак на стени, на камену, може упућивати на древност земље, на људску пропадљивост у времену али и људско одолевање времену, а будући да слика има сакралну тему, стене би могле упућивати на величајност божјег стварања чији су део како голи камен, тако и велика лепота. Голе стене још више појачавају раскош лепоте, чинећи је уједно скромном; дете-Христ наговештава бујање које ће доћи, настајање шуме од једног дрвета. Низ асоцијација у вези с контрастом између елементарног, потенцијално претећег, и бујног, смиреног, могао би се наставити. Ми ћемо се за потребе наше анализе зауставити на констатацији да је моменат голе стене, нарочито одроњеног камена, утишани елеменат „црног“, који ту слику чини идеалном пројекцијом

²¹⁵ *Месеци*, стр. 34.

онога до чега је Стојановићу стало – равнотеже између „плавог“ и „црног“, учињене видљивом у великој лепоти. Слика је такође идеална пројекција унутарње повезаности лепог и доброг, естетичког и етичког, такође карактеристична за пишево дело.

Марија је *bella donna*. Шта све Стојановић призива означавајући је на тај начин? У историји уметности *bella donna* означава женски портрет у италијанском ренесансном сликарству: он подразумева најчешће полуфигуру идеалне, ређе реалне жене, чија лепота зрачи еротичношћу и еротизује. *Belle donne* зраче продуховљеном, профињеном лепотом, која у себи спаја изазов и уздржаност: коса им је углавном пуштена, понекад лако разбарушена, многе имају великодушни деколте (Тицијанова *Млада жена при тоалети*), неке откривају једну дојку (Ђорђонеова *Лаура*), у рукама држе цвет (Тицијанова *Флора*), накит (Палмина *Bella*), огледало (Белинијева *Млада жена при тоалети*).²¹⁶ Видан је на њима Леонардов утицај, који је тражио не само миметичку верност људског лика него и исказивање унутарњег садржаја, женине личности, чиме је снагу слике желео да приближи снази речи, ликовни израз песничком.²¹⁷ Имајући у виду двоструко дно наведених портрета, не чуди да теоретичари уметности у њима виде опречне женске фигуре, како куртизане, тако и невесте. Нерешено питање о томе зашто је у Венецији XVI века сликано толико много идеалних женских портрета, а мало портрета реалних *gentildonne*, једна теоретичарка тумачи на следећи начин: будући да су Венецијанци поезији давали предност над историјом, ономе што је могуће над оним што јесте, тако су и у сликарству давали предност идеалном портрету над портретом стварне жене, могућој њеној потенцији над реалним садржајем, па им је слика љубави (то јест жене као оличења љубави) важила као пандан љубавној поезији.²¹⁸ Трагом те аналогије, сматрамо да је Стојановићево оцењивање поезије као највише књижевне форме²¹⁹ у инхерентној вези с његовом склоношћу ка квалитету *bella donna* као изразом највише егзистенцијалне вредности, коју је понајпре поезија у стању да искаже.

²¹⁶ Sylvia Ferino-Pagden, „Frauenbilder – Liebesbilder“, стр. 193 у: *Bellini – Giorgione – Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei* (Ausstellungskatalog), National Gallery of Art, Washington, 18. Juni – 17. September 2006; Kunsthistorisches Museum, Wien, 17. Oktober – 7. Januar 2007; Hg. Kunsthistorisches Museum Wien, Skira editore, Milano, 2006.

²¹⁷ Исто, стр. 194.

²¹⁸ Sylvia Ferino-Pagden, наведено дело, стр. 197.

²¹⁹ *Хелиотропна мисао*, стр. 315.

Почасно место у еротизујућим елементима музине лепоте припада у Стојановићевом свету жениној кожи. „Рад небеске светлости по Маријиној кожи“ можемо замислити уз помоћ лирских слика које нам сугерише писац („августовско небо“, „септембраски сутон“), али и призивајући *belle donne* поменутих сликара. Управо при дочаравању женине пути ренесансни сликари показали су непревазиђено мајсторство; имамо ту у виду пре свих Белинијеву *Младу жену при тоалети*, која се сматра „најчистијим отелотворењем идеалног нагог тела“.²²⁰ Алабастерска белина женине коже, њена мекота и прозрачност, управо исијавају лирски, поетски квалитет. Могуће је повући аналогију између Белинија, који је своје платно насликао са осамдесет и пет година, са приповедачем „Фебруара“, који је, додуше, од Белинија знатно млађи, али од Марије дупло старији: мушкарац у зрелим годинама схватио је какве благодати доноси „удубљивање“ у лепоту женине пути – то се свакако може тврдити за Белинија; у случају приповедача, та спознаја води прихватању да он у љубави буде тај који воли, независно од тога да ли је вољен, и без обзира на све недостатности једносмерне љубавне констелације. Приповедач Маријину кожу у пределу очију доводи у везу с лила бојом јоргована, која у себи уз црвену, боју ватре и љубави, садржи и *плаву*. Одлучивање управо за лила боју, насталу додавањем беле љубичастој, сугерише „светле“, нежне квалитете љубичастог спектра: лила не изражава меланхоличну потиштеност душе, као љубичастоцрна (боја љубавне патње у *Двојезу I*), већ тајанствену непрозирност женине душевности у њеној лирској, поетској варијанти. Лирски квалитет жене призива се и уз помоћ слике бадемовог цвета. Реч је о цветићима беле или бледоружичасте боје, чији колорит, али и облик, призива нежност. Утолико је фасцинантније да бадем цвета зими, у фебруару и марту. Микромотив бадемовог цвета, употребљен и другде у Стојановићевом делу, вешто је изабран детаљ који метафорички изражава уношење „плаве“ у „црну“; његова појава „у кишне и тмурне дане“ храбри човека да издржи притисак „црних“ облика живота.

Прозрачност Маријине коже из „Фебруара“, те њена ситуација у свету, која је везује за непознатог мушкарца углибљеног у блато „црног“, сугерише да је она *femme fragile* којој је потребна заштита од света. Муза у кључу *femme fragile*, иако

²²⁰ Bellini – Giorgione – Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, стр. 219.

нижег типа, јесте и Маца из *Бензина*, код које се такође истиче „та кожа, тако бела“,²²¹ „кожа лепша него код Мерилин Монро“,²²² и потреба да је њен љубавник Крле заштити од грубости света. Код Софије се потреба за заштитом јавља у инвертованој форми, у облику њеног лудила, које она као такво не признаје, док у случају Ва, која у односу на поменуте жене има у себи нешто обесно и неустрашиво, улогу заштитника на тајанствен начин игра „тихи сусед“. Једна врста поетске *femme fragile* је и Нина из *Злочина и казне*, која испирише мушкарце да јој рецитују поезију. Деликатност и суздржаност њеног бића тим више долази до изражаја јер је контрастирана с другарицом Кови, која има зачикавајуће ортачки однос према главном јунаку Драгану, и фин смисао за хумор.

За све значајне Стојановићеве музе карактеристична је извесна изолована позиција у односу на свет. За Софију се каже да „нема никог ближег на свету“, то исто казује Варварин необичан положај, становање у празном стану; као блиска особа не постоји ни код једне ни код друге чак ни најбоља пријатељица с којом би се могао водити поверљив разговор. Грасе нема мајку, нити се помињу неке друге њој блиске особе. Стојановићеве поетске хероине су соло-плесачице у васиони јунакових жеља. Оне немају конкретан позив: нису стегнуте у корсет дневних обавеза и нису изложене непосредном деловању „црне“, сукобима и психичком трошењу, неумитним при сваком активном учествовању у свету; с друге стране, нису изложене ни добробитима плодотворне размене са светом каква је, рецимо, понекад могућа при срећно изабраном позиву. Музе немају ни децу. Оне су у потпуности слободне да се посвете мушкарцу и њиховој љубави. То нарочито важи за Грасе која, за разлику од Софије и Ва, нема никаквих материјалних брига будући да је *daddy* богат, а муж *well off*. Њима је могуће да проводе дане у чешљању, неговању коже, испробавању ефеката својих чари у огледалу, онако како то Мајстор замишља у раскошном купатилу какво би желео за Софију. Музина више или мање изолована позиција погодује односу љубави са јунаком који је такође изолован у односу на свет.

Моменат *неодређености* у егзистенцијалном оквиру подстиче неконвенционалност грација, која је једна од њихових заједничких особина, а подразумева релативну самосталност у односу на прихваћена мишљења,

²²¹ *Benzin*, стр. 44.

²²² Исто, стр. 48.

неприхватање уобичајених модела живљења и унутрашњу слободу, чији је део и слобода избора. Софија и Ва су склоне „нехајном лутању“. Већ први сусрет између Софије и Мајстора на железничкој станици упућује на лутање као елемент музиног бића. Када Бан први пут угледа Варвару, она је у морнарској мајици, што асоцира на море и бродове, на путовање. Живот је код Стојановића попут путовања на којем, у идеалном случају, он и она корачају заједно, откривајући увек нова поља унутарњих могућности, па је „лутање“, то јест кретање слободно од стицања на унапред предвиђене животне станице, предуслов да човек доживи своје унутарње биће и развије га, да буде срећан.

Ако је живот путовање, важно је у каквим ципелама човек хода, због чега се ципеле провлаче као лајтмотив пишчевим прозним делом. У раније поменутом античком роману *Дафнид и Хлоја* знак распознавања за племенито Хлојино порекло, а у метафоричком слоју за племенитост њеног бића, јесте златом проткана *ципела*,²²³ која је остављена у корпи заједно с малом Хлојом. Знак за распознавање Стојановићевих поетских хероина су по правилу равне, једноставне ципеле или платнене патике (Ва носи клопте, што је значењски слично), врста обуће која не штити од кише и снега. При првом сусрету с јунаком Софија носи „плитке (...) очигледно промочене ципеле“; касније се у два наврата враћа кући по олуји, увек с мокрим ципелама. Да ли је то знак за угрозивост лепоте, за заштиту која јој је потребна, или пак за музино одбијање да прихвати осигуравање и обезбеђивање као закон живота, за нехајност као њен животни став? И једно и друго. Унутарња слобода и развезаност од стега света, карактеристична за музе, доноси са собом *лакомисленост* и фриволност. И то је део њихове заводљивости, и заводљивости тих лаких, равних ципела. Оне сугеришу и природност бића, урођену заводљивост насупрот блазираној артифицијелности светске даме. Обућу срачунату да заведе, какве су ципеле са штиклем од једанаест центиметара, не носе музе, већ конвенционалне жене попут Банове супруге Оливере.

Софија и Варвара живе у тренутку, не планирајући и не обезбеђујући се за будућност, што подразумева и равнодушност према материјалним стварима. Уопште је њихов етички однос према свету, а не само лепота, у пољу класичног идеалног: њихова телесна лепота је израз добротe унутарњег бића. Софија склања

²²³ Longus, *Daphnis und Chloe*, mit 42 Farbtafeln nach den Lithographien von Marc Chagall, Prestel, München – London – New York, 2000, стр. 12.

пужеве с пута да их неко не би згазио, Варвара оставља старијег „директора“ и удаје се за сиромашног младића јер је дирнута снагом његове љубави. Њихова доброта проширује се и на космос, Софија чини лудости не би ли предупредила смак света, Варвара сањари о Земљи на којој се сви воле, због које се она претвара у прозирну куглу, у „округли драги камен“.²²⁴ Оне утеловљују Ерос као животну енергију, оне су принцип афирмације свега што живи, његовог штићења и подстицања на раст. Интелектуалност није особина муза, а по свему судећи то није ни способност саморефлексије. Аналитичка моћ није јака страна Софије и Ва, њихова снага је у очима, оне имају однегован поглед и осећај за слику; то је речено већ тиме што Софија живи уз сликара, а Ва жели да студира историју уметности и једно време ради у музеју. Триф купује Grace слике, што сугерише да је и ова муза пријемчива за сликарску уметност, но, она је и жена речи, *поетских* речи, поезије.

Таленти грација леже у живости бића, у њиховој спонтаности и провокативности. Као живот у својој бујности, музе су непредвидиве, оне показују разиграност и заиграност типичну за креативност, штавише, за процес уметничког стварања. Иако ниједна од ових жена није уметница, њихово биће је попут уметничких дела: није ту само реч о њиховој лепоти, већ пре свега о уметничком принципу *игре* који носе у себи. Шилер је у познатим писмима о естетском образовању човека критиковао „фрагментацију човека“ кроз поделу рада и корист као „великог идола времена“. Просветитељство је у свом замаху попримило облике радикалног рационализма; рад с практичном сврхом, непосредна корист, постали су врхунска вредност. Шилер је крајем XVIII века афирмисао несврховитост лепоте и вредност осећања, ону струју мишљења која ће у романтизму, у првим деценијама XIX века, постати доминантна. Он је у естетском образовања видео образовање људског уопште, будући да човек у уметности „експлицитно доживљава оно што је имплицитно одувек био: *homo ludens*“.²²⁵ Игра је самосврховито поље слободе које човеку омогућава макар пунктуално ослобађање од принуде нагона и отуђеног рада. Софија и Варвара својом „разигралошћу“ отварају биће мушкарца, подстичу његово опажање,

²²⁴ *Двојеж (II)*, стр. 89.

²²⁵ Rüdiger Safranski, *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, Hanser, München – Wien, 2004, стр. 413.

машту и мисли на слободну игру, указујући у ком правцу треба тражити живот вредан живљења – у оплемењивању и профињавању чула, срца и ума помоћу љубави и уметности.

Музе и у свом говору или чиновима показују уметнички нерв. Варвара говори о рибама које пливају у рикверц, о човеку који спава с чачкалицом или о гутачу ватре. Софијин јастук на клупи у парку или везивање плаве кравате Вуковом споменику, када се посматра изван равни психолошко-психијатријске мотивације лика, јесу својеврсне инсталације, чиновни уметничке интервенције у простору. Грасе се „игра“ са својим рибицама, надевајући им имена песника, чије стихове зна напамет.

Недокучивост је важан део музиног бића. Попут уметничких дела, грације садрже у себи места неодређености: јунаци имају утисак да оне прећуткују управо оно најважније о себи, а да је оно речено само путоказ ка нечему чији смисао измиче. Њихово биће је, попут уметничког дела и његовог принципа метафоре, опализујуће, оно је у исти мах нешто, али и нешто друго; оно истовремено открива смисао, али га и скрива. Жене-музе су недокучиве. Таква је у *Двојезу I* Софија, чије се зрачење пореди са *сјајем* дијаманта: каже се да „она, што је изузетно ретко, (...) спаја у себи обе главне особине дијаманта, потпуну прозирност, коју ништа не може да замути, и тајанственост, никад одгонетљиву, јер такав је његов сјај“.²²⁶ Слично би се могла окарактерисати и природа живота виђена из Стојановићевог угла. Уз изванредан свесни напор, човеку је могуће да ухвати истину тренутка, која у следећем часу бежи и претвара се, попут неког вилинског бића, у нешто друго. О повезаности музине непрозирне суштине и принципијелне непрозирности тајне живота говорићемо касније у контексту анализе љубави.

Посебан квалитет муза су њихове очи. Стојановић је у свом прозном делу показао „ескимско-монголски“,²²⁷ односно „киргиски“²²⁸ укус – склоност ка косим очима комбинованим са израженим јагодицама, какве се срећу код азијатских народа. Боја таквих очију је код нашег писца по правилу зелена. Дивна из *Бензина* их има, такође и Маца. И Софија има зелене очи и лице с монголским јагодицама.

²²⁶ *Dvojež (I)*, стр. 165.

²²⁷ *Benzin*, стр. 38.

²²⁸ *Месеци*, стр. 144.

Ва јунака одмах подсети на „вука“, предочава нам се слика „сужених косих очију“;²²⁹ Quarrі из Бензина личи на „лисицу“, јунак одмах учава „какве су јој јагодице и какве косе очи има.“²³⁰

Шта је у тим очима посебно? Једно од могућих тумачења отвара се уз помоћ Нолдеове слике *Јосифово искушење* из 1921, коју Стојановић међу Нолдеовим радовима нарочито воли. Посреди је мотив из старозаветне приче: Потифарова жена хоће да заведе њиховог слугу Јосифа, али он, будући „венчан“ с Богом, одолева њеном „лези са мном“, што му доноси оптужбу за покушај силовања и тамничке окове. Ман је у *Јосифу и његовој браћи* разградио и надоградио ту причу, променивши јој правац значења.²³¹ Јосифово искушење пред лепотом Мут-ем-енет није ништа мање него Мутино искушење пред великом Јосифовом лепотом: она је свештеница посвећена Месецу, чистог срца и смирених нагона, „недотакнута“ (муж јој је кастриран), која открива шта значи занос, губитак самоконтроле и муке узалудних покушаја да се страст утиша. Ни Манова ни Нолдеова жена није библијска развратница. Зрачење лепоте жене на Нолдеовом платну је синоним за обећање земаљских дивота, за сласти чулног уживања: у њој је све чиста природа, чулност у својој изворности ослобођена моралних категорија.

Боје у позадини слике, подељене у три поља, појачавају еротски утисак: црвена у којој је садржана браон асоцира на топлину елемента земље, боја зрелих тршања у доњем делу слике продубљује обећање сласти, а ружичасто-лила површина боје слезовог цвета, која их спаја, призива нешто нежно и тајанствено. Женина тамна пут и тешка црна коса уносе моменат егзотичности, боја зрелих тршања понавља се у еротском средишту њених груди, а покрај косе издиже се цвет, који личи на љиљан, иако се за ту ноћноплаву боју цвета и жуте прашнике фалусоидног облика не би могло рећи да сугеришу чедност, већ пре слатку страхоту љубавне ноћи. Долазимо до крунског дела слике: до њених косих, азијатских очију и изразитих јагодица, и до израза лица. Тамне, готово црне очи, попут два изрезана прореза, осветљава само *светлоплава* тачка у кутку очију, која

²²⁹ *Двојеж (II)*, стр. 12.

²³⁰ *Benzin*, стр. 115.

²³¹ Драган Стојановић говори о овој епизоди у есеју „Свечани час приповести. *Јосиф и његова браћа*“ у: *Парадоксални класик Томас Ман*, стр. 164–170.

делује као варница. Те очи су неодгонетљива загонетка којој човек не може утећи, јер пред њиховим позивом остаје без одбране. Варница провокативности у очима, која позива на игру, ублажена је мирним, чак смерним изразом лица; иако дозива, жена и гледа у себе, чини се помало замишљена. Она је смирена и заокружена у себи, баш као и њене заобљене руке са скупљеним длановима које покривају улаз у праизвор живота; она позива, али и држи на дистанци, неумитна као сила природе.

Мадам Шоша из Мановог *Чаробног брега* такође има „киргиске“ очи; њима је посвећена велика пажња. Азијатске очи су у Мановом делу симбол привлачности нечег *страног*, далеког, нечег неодређеног, што се отима сврставању и реду, што дестабилизује велеграђанске норме и доводи их у питање. Клавдијине очи нису једноставно плаве, њихова боја доживљена је као „сивоплава или плавосива далеких брегова“,²³² а потом и као „плаво-сиво-зелена“.²³³ Боја им је вишесмислена, у складу са неодгонетљивошћу Клавдијиног бића, које се доводи у везу с бићем мачке. Сетембрини, тај рационалистички хуманиста, упозорава Ханса Касторпа да ће „ускоро ићи на све четири“.²³⁴ тиме је успостављен лук између мадам Шоша и зле чаробнице Кирке. У Клавдијине поштоваоце спада и доктор Беренс, који у причу уводи појам „епикантуса“,²³⁵ медицински назив за азијатски тип очију. Чар тих очију почива на варци природе, рећи ће Беренс, објашњавајући да оно што изгледа као прорез није ништа друго доли вишак коже спуштен преко очног капка, настао услед равнине корена носа. Иронично је у *Чаробном брегу* што рационална, привидно смирујућа објашњења још више појачавају ирационални моменат човекове подложности чарима лепоте, доносећи још веће samozачаравање уместо рашчаравања.

Драган Стојановић, љубитељ епикантуса и преводилац Томаса Мана, помиње „епикантус“ у приповеци „Септембар“, где се каже: „У књижевности је већ покушавано нешто с тим да неко има истакнуте јагодице, епикантус, киргиско лице, и већ је то довољно да се изгуби глава и пробуде се снажне, пре тога дубоко запретане либидинозне енергије. (...) Све је то лепо, али, тиме се ипак ништа не

²³² Thomas Mann, *Der Zauberberg*, große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 5.1, Fischer, Frankfurt a.M., 2002, стр. 223.

²³³ Исто, стр. 504.

²³⁴ Исто, стр. 375.

²³⁵ Исто, стр. 391.

објашњава. Марија није имала епикантус, нити било шта ‘киргиско’.²³⁶ У *Уреднику од искуства*, питајући се може ли савремени читалац да разуме асоцијативну „женерозност“ писца *Месеца*, уредник коментарише у вези са „Септембром“: „Мени је у неку руку симпатично што он као да рачуна да ће неко схватити откуд потиче, рецимо, *епикантус* и шта се на основу тога може замислити какво је лице те жене о којој читамо. Али, молим вас лепо...“.²³⁷ Стојановићев каламбур је у томе што он уводи привлачност епикантуса, који је код Мана, видели смо, у асоцијативној свези с Кирком, да би нагласио *одсуство* епикантуса код Марије, конципирајући ову јунакињу, упркос томе, у Киркином кључу.

„Септембар“ је колико пародија криминалистичког романа (што вели уредник), толико и пародија романтичарског романа у којима жене зачаравају мушкарце. Попут фаталних жена, Марија увлачи јунака, као и јунаковог пријатеља приповедача, као и све друге мушкарце с којима долази у додир, у своју мрежу, да би ошамућену жртву инструментализовала у своје сврхе. У почетку је она попут Кротке Достојевског: долази код картографа Опсенице да заложити нешто што воли, очигледно из нужде, због неке егзистенцијалне драме о којој ћути. Леонардовски је нежна, као и све друге Марије у *Месецима*, из ње избија „кроткост и умор“,²³⁸ ту је и „известан присенак туге“,²³⁹ чак „меланхолија“, она му се чини „нежном и незаштићеном“, али и „слободном и суздржаном“²⁴⁰ – под утиском свега тога Опсеница се заноси до стања које личи на почетак лудила. На том месту је назначено, у хуморном регистру, да „ускраћивање“ велике лепоте може одвести до лудила, што је важна тема у Стојановићевом романескном делу.

Када почну крађе географских карата других колекционара и убиства, Марија се претвара у *Јелену* (тако ће се касније и представити приповедачу), при чему писац отвара онај спектар значења у вези са лепом Јеленом који указује на кобност велике лепоте и несрећу коју она доноси другима. Сигнал за Маријину трансформацију у Јелену је тренутак Опсеницине одлуке да је *отме*, без обзира на

²³⁶ *Месеци*, стр. 144.

²³⁷ *Уредник од искуства*, стр. 87.

²³⁸ *Месеци*, стр. 148.

²³⁹ Исто, стр. 142.

²⁴⁰ Исто, стр. 144.

све, понесен њеном новом појавом као веселе и насмејане, у тамноплавом костиму (плава у свом спектру ка црној, насупрот ружичастим и белим жакетима од раније), који јој први пут открива колена. У следећој фази „Марија“ долази у „провидној мрежастој летњој блузи (...) на штиклама од десет сантиметара.“²⁴¹ Види се сада јасно да је то Јелена, *femme fatale*, која је била обучена у Маријин дупли костим *femme fragile* и *lady in distress*: она није нежна Кротка којој је потребна заштита од суровог света, него мафијашка невеста или невеста корумпираног политичара у спрези с криминалом. Када приповедач дође код ње ненајављен, такође у потпуности заробљен њеним чарима, она ће фармерке и пуловер заменити кућном хаљином „голубије *плавкасте* [наш курзив]“ боје, што је несумњиво упућивање на поновно преузимање улоге Марије, иако се баш том приликом понаша и први пут представља као Јелена. У сличним играријама Стојановић ужива, као и у предочавању крунског елемента Јеленине лепоте – њене „светле“ коже, „која призива представу белих трешања на подневном сунцу“.²⁴² Стојановић не приказује бол због неухватљивости лепоте и узалудности живота живљеног без лепоте; мотив лудила услед превеликог бола остаје у приповеци „Септембар“ у границама пародије, обојен ведрим хумором.

²⁴¹ Исто, стр. 175.

²⁴² Исто, стр. 177.

IV ОД ДИВИНИЗАЦИЈЕ ТЕЛА КА ЉУБАВИ И ЛИЧНОСТИ

1. Платоновски дијалог из пишевог *Злочина и казне*. Поезија љубави. Етички моменат љубави. „Ломљење“ и „пригрљивање“ лепоте. „Није то све“.

Размишљајући о музама и киркама, о леонардовској и демонској лепоти, уочили смо лепоту женског тела као опсесивну, стожерну тему у Стојановићевом делу. Тело жене је колико извор блаженства толико и извор бола када муза „нестане“. У Стојановићевом роману *Злочин и казна* налазимо дијалог о важности женске лепоте, уобличен у маниру Платонових дијалога о љубави и лепоти *Гозба* и *Федар*, уз алузивни спектар на оно што се тамо каже. Романескна ситуација у коју је дијалог смештен је следећа: два Драгана, један са наочарима и један који личи на витеза, читају на плажи љубавну поезију и коментаришу је; њихова публика, активна и понешто подсмешљиво иронична, јесу девојке Соуу и Нина. То је писцу прилика да нам стави до знања да је Нина поетска муза, јер на њу се стихови „лепе“, она их одмах учи напамет. Ставља нам се до знања и да је Нина начитана: она помиње место из *Прве посланице Коринћанима* где се каже да ни пророчки дар није ништа ако човек нема љубави, а потом се показује као познавалац страних језика који при преводу поезије сладокусачки искушава различите нијансе значења.²⁴³

Надахнуће које доноси женска лепота, а које је предмет дијалога, потврђује се у датој сцени вишеструко: оба Драгана се очигледно заљубљују у Нину, а Драган Лажитрава, коме у Нинином присуству Соуу препричава доживљај с два Драгана, премире од љубоморе и жудње за Нином. Ту су и хуморни ефекти, будући да Лажитрава из целог дијалога једино схвата да се ту говорило о телу,

²⁴³ Занимљиво је да је писац изабрао да баш Нина, то јест Едина, која носи арапско, односно „муслиманско“ име, чита *Библију*, за разлику од четворо јунака, по традицији хришћана, који не знају шта у њој стоји. Могло би се то схватити – имајући у виду да се радња дешава уочи грађанског рата, а да је роман писан за време његовог трајања – као танана алузија на међусобно разумевање народа у Босни без обзира на традиционалну верску припадност, које ће ускоро нестати, као што ће нестати и заједничка леговања у једној држави.

женском телу, да су два Драгана, под изговором духовног диспута, заводили уз помоћ туђих стихова, и да се све морало одигравати уз телесну присност, која му је при препричавању прећутана.

Драган с наочарима одсликава у главним цртама Стојановићево схватање лепоте и нарочиту важност тела и његове чулности у љубави, али и противаргументи које износи Драган-вitez део су пишчевих премишљања у есејистичкој форми, или су уграђени у мотивацијске токове романа. Подстицај за диспут два Драгана су одломци из три песме Владимира Холана и једне песме Воласа Стивенса. Драган који личи на витеза заступа мишљење да жудња коју изазива лепота тела не доноси срећу, а нарочито не смирење, које треба тражити пре у контемплативном доживљају; Драган с наочарима, напротив, сматра да је „једина срећа која заиста постоји (...) у жудњи, у пригрљивању лепоте, у стиску с њом“.²⁴⁴ На приговор да уз жудњу увек иду насиље, мржња, увређеност и охолост, чак и када је посредни само чежња, Драган с наочарима не одговара непосредно, већ се обара на чежњу, коју види као „превару романтике“.

Управо на примеру чежње писац је у најнепосреднијем облику истакао разлику између свог схватања љубави, у чијем средишту је идолатријска фиксација на женско тело као извор среће, од романтичарске љубави према *одсутној* драгој, која је у позном романтизму попримила и облик некрофилије. О некрофилном (које се у дијалогу не помиње) Стојановић, писац биофилног, свакако мора мислити све најгоре, будући да му није стало до одржавања повишеног душевног стања ради њега самог, што је у романтизму често случај, већ до узлета душевне енергије посредством чулне љубави. Иако с романтичарима високо вреднује дух прожет осећањима, имагинацију, душевне титраје, и као и они сматра да су човекови суштински доживљаји ван сфере практичног и корисног, њему није превасходно стало до етеричности душевног слоја љубави, него до телесне прожетости душевног садржаја. „Онај ко жели да изазове чежњу, непријатељ је среће, саможив је, агресиван и садиста“, говори Драган с наочарима, јер „лепота и срећа су једноставне, непосредне, увек додир, увек топлина, увек доброта додира.“²⁴⁵ На овом месту се чулном додиру придаје

²⁴⁴ *Zločin i kazna*, стр. 128.

²⁴⁵ Исто, стр. 128.

етички квалитет доброте, он се везује за „плаву“, а изазивање чежње јавља се као нешто лоше, погрешно, као „црно“.

Драган-витез признаје, додуше, да без лепоте тела не би било рађања (алузија на Платонов дијалог), али у исти мах истиче да је рађање уједно и понављање „буке и беса“, несреће и патње коју доносе они који имају „моћ, оружје и злато“. Драган с наочарима каже да је *лако* имати песимистични поглед на историју, јер се гледа само оно очигледно, док, међутим, треба поглед усмерити на „оно што је немогуће, а без чега ипак ништа не бива“. У позадини је овде чујна пишчева лајмотивска реченица „није то све“: она упућује на то да је антрополошки песимизам резултат једностраног усмеравања погледа само на „црну“ страну живота, али да на свету, као равнотежа „црној“, постоји и „плава“. „Није то све“ значи позив да се поглед преусмери са насиља и нискости као *једне* од човекових могућности, на лепоту света, која је такође евидентна. У Стојановићевој песми *Није то све* изгледа то овако:

*С Епикуром буди присан
и са Никомаховом етиком,
а они, кад дођу,
не бој се – нека скачу,
нека вичу.
Не могу, а кад би могли,
крила њених кад би се домогли
и тела, неповратно узвинута,
Нике би они даље ломили,
да бацају, онда, камена с рамена
– лепа им она није нимало.
Пусти ти њих.*

*Држи се још неустрошених сванућа.
Гледај беле точкове
на којима долазе.
Буди упоран.
Имаш и своје алатке.*

*Није то све.*²⁴⁶

Епикур и Аристотелова *Никомахова етика*, чије су нам поуке познате из огледа *О идили и срећи*, призивају важност чулног уживања, али и врлине, за

²⁴⁶ *Није то све*, стр. 9. Све даљи цитати песама у наставку текста биће дати према збирци *Није то све*, изузев цитата из збирке *Сито*, који ће као такви бити назначени.

срећу. Њима су супротстављени „они“, који „скачу“ и „вичу“, слика која упућује на старозаветну причу о златном телету, коју Стојановић у свом делу вишеструко користи. У *Библији* она симболизује пад у паганско идолопоклонство у тренутку Мојсијевог одсуства, па је у Западној традицији играње око златног телета постало симбол моралног пропадања, као и обожавања новца и моћи; Стојановић га употребљава у сличном смислу, као сигнал за људску усредсређеност на погрешне ствари, на „злато“, то јест стицање, на живот препуштен нагонима, на насиље и подјармљивање других.

Карактеристично је да „они“ не виде лепоту Нике и да лепота у њима не изазива дивљење, већ рушилачки порив. Нике? Ова богиња симболизује победу, али и мир, но, чини се да је песнику она пре важна као симбол старогрчке мисли и уметности, чији је део хармонична равнотежа између лепоте духа и тела. Песников поглед усмерен је на богињина крила, на њено тело. Означавајући га као „неповратно узвинуто“, песник нас можда упућује да замислимо античку статуу Нике са Самотраке. Динамични положај њеног тела, са једним истуреним коленом у покрету према напред, са залепршаном, као провидном хаљином, која истиче облине тела, и тријумфално узвинутим крилима – производи утисак да је скулптор у лепоти тог тела прожетог духом изразио оно божанско у човеку. Чини се да је песнику баш тај аспект античког наслеђа био важан: човеков „виши“ део, његова боља могућност, његово „узвинуће“, уграђено је у лепоту *тела*. Тело је основа како нагона, тако и издизања изнад чисто нагонског. Драган с наочарима ће рећи: „Лепота, (...) чини да се живот заволи, (...) онда када буде доиста пригрљена, то чини утолико више“.²⁴⁷ „Ломити“ тело Нике значи скрнавити онај лепши део живота.

У другој строфи се поглед са „црног“ усмерава на „плаво“ – постоји нешто што се „црној“ може и треба супротставити. Усредсредити се на још „неистрошена сванућа“ и „беле тачкове на којима долазе“ активира метафорички потенцијал сванућа, почетка дана, који је код Стојановића по правилу повезан са радошћу чулног доживљавања света, с најдражим бићем поред себе или у самоћи. „Упорност“ која се препоручује асоцира на упорност у љубави, такође лајтмотив песниковог дела, али и на упорност у одолевању горчини, која човека обузима

²⁴⁷ *Zločin i kazna*, стр. 133.

услед стања ствари у свету, нарочито када љубави нема. Човек у таквој ситуацији ипак има нешто, своје „алатке“ (још један лајтмотив), које могу бити речи, сликарска кичица, вајарско длето или друга средства којима се стваралачки може изразити сопствени однос према загонетки живота.

Завршни стих „није то све“, будући да се песник одлучио да га не уметне између прве и друге строфе, већ да га пласира као завршни акорд, шири своје значење у двоструком правцу. Његов смисао може се сагледати у спрези с првом строфом, са „скакањем“ око златног телета и „ломљењем“ лепоте, што „није све“, јер на свету постоји и „плаво“, предочено у другој строфи. „Није то све“, може се односити и на другу строфу, у којој су облици „плаве“ дати у минималној, скромној варијанти, у ситуацији „мањка“, у одсуству лепе жене и љубави; „није то све“ би онда могло да значи указивање на максималну варијанту „плавог“ какву хоће Драган с ноچارима, на „пригрљивање лепоте“, „стисак с њом“. Исходиште песме је у сваком случају то: лепоту не треба „ломити“, већ „пригрлити“.

2. Трајна неспојивост лепоте и среће. Бити „дорастао“ лепоти.

Јеленина хаљина: непролазна вредност сећања на љубав

„Ломљење“ лепоте је у вези с радом нагона, с покретањем човековог деструктивног потенцијала, било да је деструктивност последица немогућности да се лепота жене „има“, било неке друге фрустрације људског бића. Проблем је уопште, сматра Стојановић, што се лепота обраћа нагонима (иако не само њима) и што људска агресивност има исту, нагонску подлогу као и љубав према лепоти. Драган-вitez ће рећи да је то разлог зашто се „лепота и срећа трајно не могу сјединити“²⁴⁸ и зашто највишу лепоту прати нешто „злокобно“. На том месту алудира се на Гетеове стихове из *Фауста II*, тачније на Мефистове речи упућене Фаусту након Јелениног коначног одласка у подземни свет. Лепе Јелене више нема, она оставља „само“ своју хаљину и вео. Драган с наочарима одмах ће скочити против тог „само“. Он у хаљини и велу види „сачувану слику [наш курзив]“ лепоте, супстанцијализовану успомену на срећу, на могућност среће;

²⁴⁸ Исто, стр. 130.

хаљина и вео представљају „непроцењиву милошту“ и дају „незаменљиво унутарње озарење, непролазно обасјање захваљујући којем се човек отрже из глиба ниске несреће и може, упркос свему, *све-му!* да живи вишим животом.“²⁴⁹ Обратимо пажњу на егзалтираност овог „*све-му!*“ са ускличником, у курзиву и са растављеним слоговима: у есејистичкој форми Стојановић се никада толико не заноси при формулисању непролазног карактера једном доживљене среће (схватања које дели с Гетеом), али овде, захваљујући могућностима романескне форме, он има одрешене руке да формулише максималистичку варијанту победе „плаве“ над „црном“, њен идеалан облик. За исходишно значење исказа важно је ко говори и у каквим околностима говори; у конкретном случају реч је о младићу у ситуацији занесености јунакињином лепотом, у јуришу освајања, за које је карактеристично говорење као у сну, попут Касторповог изјављивања љубави Клавдији Шоша у *Валтургиној ноћи*.

Да победа „плаве“ над „црном“ није лако остварива, да „узвинуће“ Никиних крила није увек тако тријумфално, приказује писац у другим прозним делима, нарочито у *Месецима*, али и у *Злочину и казни*: да ће први доживљај велике лепоте, укључујући њено „пригрљивање“, Драгану Лажитрави читав живот бити звезда водила, доведено је у питање самим тим што он хаљину коју му Нина поклања обмотава око камена, и баца у реку. То ништа не мења на важности Јеленине хаљине из *Фауста* у Стојановићевом свету, она остаје симболична *слика* уздигнућа над губитком лепоте и љубави, те њиховог непролазног похрањивања у сећању; то потврђују и ауторове речи из есеја „Богородица у Гетеовом *Фаусту*“: „Над губитком се треба издигнути, то што је доживео уздизаће га [Фауста] брзо, ка етеру, над свим што је ниско, док год буде могао да живи.“²⁵⁰ Сцена из *Фауста II* има снажан симболични карактер јер је у њој истовремено, на најужем простору, изречено да лепота не доноси обавезно трајну срећу, али да и њен пролазни карактер, у чијем је средишту ипак вечност, исцељује за читав живот; та сцена је колико израз жалости због света у коме велика лепота, као симбол свега вишег, и против своје воље ставља у погон човеков „црни“, деструктивни потенцијал, толико и израз утехе и наде, будући да једном доживљена срећа, преображена у унутарњу слику, омогућава нова

²⁴⁹ Исто, стр. 130.

²⁵⁰ *Енергија сакралног у уметности*, стр. 223.

узвинућа док год живот траје. Слика изгубљене лепоте, похрањена у сећању, извориште је поновног рађања: тако што човеку даје чврстину и отпорност на зло, отварајући врата ка поновном рађању среће, и тако што човека подстиче на стваралаштво, на рађање дела.

Феноменом трајне неспојивости лепоте и среће бавио се Стојановић при проучавању судбине лепоте у свету Иве Андрића. У поменутом тексту о лепоти и љубави наилазимо још једном на тумачење сцене са остављеном Јеленином хаљином, још једну варијацију мисли о необесцењивости једном доживљене лепоте: „Лепота, чак ни она највећа, сама по себи није довољна. Но, ко је лепоту једном додирнуо и ‘имао’, тај заувек остаје обогаћен тиме, заштићен од беде живота.“²⁵¹ Андрићев поглед није тако оптимистичан. Својеврсну негативну фасцинацију изазива у Стојановићу претходно поменута Андрићева реченица из *Разговора с Гојом*: „Иначе, око лепоте су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви“. То је формулација која вишеструко заоштрава Гетеов став о трајној неспојивости лепоте и среће, без утехе хаљине која у сећању постаје слика среће. Тумачећи наведени Андрићев исказ, Стојановић подвлачи да лепота за нагоне представља „нарочите изазове“, „пре него што постане изазов и за дух“, те да је повезаност са „‘анималним животом’“, то јест „‘сјајем крви’“ оно што изазива човеково „несналажење у противречностима људског бивања у свету“.²⁵² Полазећи отуда и идући даље за својом мишљу, он ће рећи да човек мора бити „дорастао“ лепоти, да пут води од фасцинације телесном лепотом, или миља које шири душевна лепота, до љубави према личности.

У истом есеју писац даје још један пример из *Фауста II*, моменат Фаустове фасцинације при првој Јелениној појави, која наликује залуђености. Тиме је истакнуто двосмерно кретање дејства лепоте: она узноси, али у исти мах доноси нешто „разорно и саморазарајуће“.²⁵³ У пародијској форми смо у прози Драгана Стојановића нешто слично видели у случају Опсенице из „Септембра“: „саморазарајуће“ је његово препуштање самозабраву, брисање свих других животних садржаја, а „разарајућа“ је криминална енергија која се у њему покреће да би се жуђена лепота „имала“. Да би фасцинација лепотом довела до среће

²⁵¹ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 309.

²⁵² Исто, стр. 321.

²⁵³ Исто, стр. 306.

потребно је „сазревање“, зато Гетеова Јелена, сматра Стојановић, мора најпре ишчезнути, а Фауст мора прећи „сложен и необјашњив пут кроз митолошки симболизоване садржаје“ да би могао да изведе Јелену из подземног света.

Гетеова Јелена није нарцисоидна жена заокупљена својом лепотом, њено биће је љупко и умиљато; она жали мушкарце омађијане њоме и жали због несреће коју изазива. Говорећи о Киркама, рекли смо да је Стојановић далеко од тога да због опасног дејства лепоте покаже резерве према њој, штавише, он у опасности лепоте види њену чар. Потребно је, међутим, због њеног потенцијално рушилачког дејства, „однеговати се“ за лепоту, „бити спреман за њена дејства, научити како се не навикавати на оно што нуди, увежбавати усредсређеност за њен прави тренутак, праве тренутке. Бити зрео, док она сазрева за нас.“²⁵⁴ То је другачији начин да се каже како човек не може да изнуди срећу, али може ићи себи срећном у сусрет, коју познајемо из огледа *О идили и срећи*. Јелена је уједно и Кирка и поетска муза, шта ће од тога за некога постати зависи од претходног сентименталног образовања.

3. Важност Природе за љубав. Божанско у Природи.

Једноставност љубави: Дафнид и Хлоја

Значајну улогу у развоју чула, имагинације, осећања и духа игра за Стојановића природа. Уместо да природу равнодушно узима као саморазумљиву датост коју треба искористити, човек треба да се загледа у сваки, па и најмањи њен изданак, да се зачуди над постојањем цвета или дрвета, да се запита да ли и у природи постоји нешто „више“, нешто духовно, аналогно духовном у њему, али и да схвати да је сама чињеница постојања природе, било да је у њој нешто нуминозно или не, чудо по себи. Као што то чини Ханс Касторп, који на „чаробном брегу“ у природним појавама открива до тада неслућене повезаности и законитости, те први пут схвата да упркос свим научним објашњењима и даље остаје тајна како је из ничега настала материја и како је из анорганске природе настала органска. Он проучава ботанику, и интересује се за имена и особине

²⁵⁴ Исто, стр. 327.

цвећа, што повећава његово одушевљење и зачуђеност над чињеницом да из земље, након што је шест месеци била прекривена снегом, поново ничу шафран (*crocus*) и јагорчевина (*primula*). Оба цвета су у сакралном европском сликарству симбол победе живота над смрћу, знак васкрсења и небеског блаженства.²⁵⁵ Слично као Томас Ман, Стојановић је откривање лепоте природе повезао са развијањем *страхопоштовања* према животу, према свему створеном, а тако и према људском животу као делу природе. Природа треба да развије човекову осећајност у биофилном правцу, јер поштујући живот као феномен, човек ће два пута размислити пре него што нешто уништи, биће однегован у стваралачком, а не рушилачком правцу. И стваралачка и рушилачка потенција су у човеку; Музиловим речима изражено, човек може да постане људоджер, али и да зида катедрале. Васпитати себе и другог у правцу који води супротно од људодержства – и у томе је развијање културе среће.

Отварање очију за природу није важно само у младости већ и у зрелом добу, као један од начина да човек издржи у „црним“ периодима, и као утеха док они трају. Вероватно је да Стојановић толико воли Гетеа и због његове дубинске везаности за природу и његовог обоготворења природе, његовог пантеизма. Као научнику, Гетеу је било нарочито стало до проучавања боја, то јест односа светла и настанка боја, а у процесу проучавања он је превасходно држао до *посматрања* природе, док је техничка помагала попут микроскопа, која су тада била ново чудо технике, сматрао секундарним. Већ самим пажљивим посматрањем природе може се продрети у њена дубља значења, то је било његово мишљење. Познато је и да је Гете после великих емотивних бура, или после неког личног пораза, предузимао вишенедељне пешачке туре, често у планинским пределима, рачунајући на исцељујући ефекат природе. О таквој, обнављајућој снази природе говори Стојановић у контексту тумачења почетка другог дела *Фауста*, где Фауст након Маргаретине смрти *спава*, претходно окупан „росом из Летиних таласа“. За разлику од Шилера који је овакво решење јунаковог душевног опоравка критиковао као артифицијелно, Стојановић у тој сцени види успелу слику човека очајника који се у сну обнавља за живот: „Она [роса] помоћу сна успоставља додир са оним што је у природи добростиво и по човека спасоносно, и што му

²⁵⁵ Marina Heilmeyer, *Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus*, Prestel, München – London – New York, 2000, стр. 46 i 70.

омогућава да се, одустајући од погрешног себе, преобрази, приближи се свету по мери и налозима савести или, још боље, љубави, и живи даље прихватајући ток света и себе као смртника у том току.²⁵⁶ „Добростивост“ сна Стојановић у наставку повезује са „добростивости природе“, коју је Клод Лорен, нарочито уз помоћ сунчеве светлости, учинио видљивом на својим сликама. На тај начин он подсећа да природа нема само рушилачки карактер, да „то није све“, већ да природа, схваћена као природа унутар нас и ван нас, својим „преображајним деловањем“ и у несрећи припрема човека за срећу, преводи га из „тамније“ у „светлију гаму егзистенције“.²⁵⁷ На тај начин је природи додељен морални квалитет.

У Стојановићевом делу су женска лепота, лепота природе и љубав у неразмрсивом односу. Воли се да би се открила лепота природе и открива се лепота природе да би се боље волело. Најважније је научити волети, каже Стојановић, указујући уз помоћ Хелдерлинове песме на улогу природе у том процесу:

*Тад играх се безбедно и добро
Са цветовима у гају
И лахори небески
Играху се са мнош.
(...)
Мене је одгајио благоглас
Лахоравога гаја
И љубави се научих међу цвећем.*

*У наручју богова одрастох.*²⁵⁸

За Хелдерлинову поезију је античко наслеђе било извор инспирације, али не само њена ведрина, до које је Гете толико држао, већ и њен дионизијски аспект, препуштање заносу чула да би се доживело и продужило осећање бесконачног. Од свих грчких богова за Хелдерлина је Дионис био најзначајнији, не само зато што је бог чулног ужитка већ и зато што је подвојен, што умире да би се поново родио. Богови у Хелдерлиновом песничком свету су и сами пролазни, они се појављују и нестају. Човеку је песник доделио посебну моћ: у зависности од тога

²⁵⁶ *O idili i sreći*, стр. 147.

²⁵⁷ Исто, стр. 148.

²⁵⁸ Исто, стр. 66.

како живи, човек може да призове богове, али и да их растера. Своје доба видео је Хелдерлин као „ноћ богова“, време њиховог одсуства. Претерујући у потреби да анализира свет, „човек продире у стварност уместо да се за њу отвори и да је пусти да *клија*. Зато човек више не *види* Земљу, више не *чује* звук птица, а језик међу људима је *сасушен*.“²⁵⁹ Култ корисног и искористивог, чије је последице по развој људског формулисао Хелдерлину блиски Шилер, човек преноси на природу, он је потчињава и претвара у своју слушкињу, не видећи да тако и сам постаје слуга.

Хелдерлин у поезији ствара митски простор који човека треба поново да оспособи за „митски доживљај“, под којим песник подразумева осећај за дубље значење ствари: његово развијање води умножавању „тренутака повишеног интензитета“;²⁶⁰ а они подразумевају присуство богова. Развијање осећаја за дубље значење ствари је, могло би се рећи, нека врста призивања богова. У томе кључну улогу игра лепота природе, у којој је Хелдерлин видео оно божанско, нуминозно. Не погодује, међутим, сваки предео развоју митског доживљаја, али грчки предео то свакако чини: Хиперион у његовим ливадама, планинама и обалама осећа присуство богова. Двосмерна веза између откривања лепоте природе и развијања лепоте у властитом унутарњем бићу приметна је и у Стојановићевом свету. Он бира баш цитирану Хелдерлинову песму *Док бејак дечак* можда и зато јер тамо дечак као свог оца види Хелија, бога сунца: Хелије уноси радост у „срце“ цвећа, које му пружа своје „нежне руке“, а тиме уноси радост и у дечаково „срце“ – посматрањем цвећа под сунцем дечак се учи радости, сунце и цвеће су његови учитељи. У Стојановићевој љубавној поезији су сунчева светлост и цвеће неразмрсиво повезани са вољеним бићем, а исти случај је с плодовима природе, дрвећем, птицама. Романи и приповетке смештени су у урбану средину, али и тамо су неки цвет или гранчица извор радости.

Гетеов омиљени роман *Дафнид и Хлоја* јесте и Стојановићев омиљени роман. У њему је неразмрсива повезаност цикличног развоја природе, и развоја осећања између пастира и пастирице, химна једноставној и чистој љубави, која своје задовољство налази у уживању у лепоти љубљеног и животу у складу с природом. Дирљиво и нежно описано је настајање осећања узајамне припадности

²⁵⁹ Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, стр. 165.

²⁶⁰ Исто, стр. 166.

између два лепа бића која још нису ни чула за реч „љубав“. Хлоја осећа да се с њом нешто чудно збива када Дафнида при купању види нагог; Дафнид учи Хлоју да свира на фрули јер је то начин да преко писка фруле додирне њене усне. Старац Филет им преко приче о Еросу који га је посетио у његовом врту открива да је то бог моћнији од Зевса, и преноси им поуку да против љубави нема лека: „Нема друге помоћи доли љубити се, грлити се и лежати обнажен један крај другога“.²⁶¹ Ерос, Пан и нимфе, божанства на страни љубави, помажу заљубљеном пару при продору „црне“, то јест при многобројним перипетијама у људском свету које прете да их раздвоје: Дафнид има такмаца, потом га отимају разбојници, касније ће и Хлоја бити отета, прети рат. Развој њихове љубави усклађен је с ритмом природе: љубав се рађа заједно с поновним буђењем природе, у пролеће, у лето је она у пуном цвату, у јесен им Филет преноси поуку о моћи љубави, а зима је период замирања природе, а тако и раздвојености заљубљених.

У прво лето њихове љубави одвија се епизода с ластавицом и цврчком, у којој је исказана неразмрсива повезаност љубави и природе. Док Дафнид неутаживо посматра Хлоју која у подне дрема, цврчак, бежећи од ластавице, скрије се у Хлојина недра. Хлоја се најпре уплаши, али је одмах развесели Дафнидов смех, који под изговором уклањања цврчка најзад може да додирне Хлојине груди. Сви су међусобно помажу и воле: цврчак захвално пева с Хлојиних груди, Дафнид га пажљиво склања, а Хлоја узима цврчка из његових руку да би га пољубила и поново му пружила уточиште. У зиму, пак, Дафнид се служи изговором лова на птице да би посетио Хлојину кућу, а при расанку ће Хлоју пољубити последњу да би на уснама што дуже носио њен пољубац. Наредне јесени, у доба бербе грожђа и слављења Диониса, њихова љубав достиже зрелост и бива крунисана свадбом, која се на молбу младенаца, који у међувремену живе у граду, одвија у природи, код светилишта посвећеног нимфама.

Шагал је причу о Дафниду и Хлоји илустровао литографијама, које већ својим благим и заобљеним линијама, те интензивним колоритом, славе све што живи. Будући да је издавачима зборника радова *Хелиотропна мисао*, посвећеног

²⁶¹ *Daphnis und Chloe*, стр. 52.

Стојановићевом делу, било познато да је он љубитељ тих литографија, Шагалова обрада епизоде с ластавицом и цврчком налази се на корицама књиге. Шагал у својој визији те летње епизоде готово читав пејзаж слика у топло жутој боји летњег сунца, при чему Дафнида облачи у розецрвену боју малине, а Хлоју у небеско плаву, што је мешавина која призива традиционалну комбинацију плаве и жуте типичну за Медитеран, понајпре Иберијско полуострво под маварским утицајем. У Шагаловом виђењу нагласак је на ластавици (која је у причи, јурећи цврчка, запрхнула поред Хлојиног образа и одлетела): Дафнид држи један длан на Хлојиној дојци, а другим милује ластавицу. Тај приказ делује као да су Дафнид и ластавица здружени у својој љубави према Хлоји, а да је додиривање Хлоје лепо попут додиривања паперја.

Као у Хелдерлиновој песми, Дафнида и Хлоју су одгајили природа и богови. Природа се већ на самом почетку показује као спасоносна, будући да Дафнида и Хлоју, одојчад остављену у корпама, спасавају козе и овце, хранећи их својим млеком и омогућавајући пастирима да их открију. На крају се испоставља да су у питању деца племенитог рода, али није срећа у „социјалном успону“ који доживљавају – истиче Стојановић – већ је срећа у „светлећем језгру“ које млада бића носе у себи, а које потиче „из тог живота у саживљености с природом и из идиле пастирске љубави“, ²⁶² штавише, срећан крај уопште не би ни био могућ „без исконске чистоте душа тих младих бића, (...) и без њихове дубоке изворне једноставности у додиру с природом“. ²⁶³ То језгро се не може уништити, „без обзира на све потоње насртаје света на душу човекову“, ²⁶⁴ то је „плава“ која светли упркос „црној“.

Шта види у том античком роману Стојановић је изразио и у прози, у причи „Шта је Хлое записала о Дафнису у свој дневник“ из *Светске књижевности*. Карактеристично је да се тамо Дафнид игра с јежевима, што је једна од „оклопних“ животиња која се заједно са корњачама и пужевама провлачи кроз Стојановићево дело, а о чијој функцији ћемо говорити касније. Пејзаж у којем живе Дафнид и Хлоја леп је да „ни сами Клод Лорен не би смислио лепши“. ²⁶⁵ Ту

²⁶² *O idili i sreći*, стр. 66.

²⁶³ Исто, стр. 65.

²⁶⁴ Исто, стр. 67.

²⁶⁵ *Svetska književnost*, стр. 74.

смо: већ сама лепота природе доноси „спокој“, али и „живост“, око је „расањено“, а душа „разбуђена“.

Чулности природе одговара у овој причи „истанчаност“ свих Дафнидових чула, нарочито чула мириса. Он је представљен као уметник у прављењу сира, као стваралац-посвећеник: млеко и „душу сира“ познавао је „до у најнеухватљивије танчине“, проучавао је „дејство боја и осветљења у разна доба дана“ да би погодио прави тренутак за мужу, мирисао је траве да би изабрао најфиније додатке сиру, пажљиво бирао најбоље орахе. Овај избор сличица из албума Дафнидове делатности усмерен је на дочаравање особина које доприносе развоју талента за љубав, а оне, пак, оспособљавају тог младића не само да буде уметник у сирењу него и да научи да воли Хлоју: то су удубљивање, посвећивање, упорност, истрајност, смисао за нијансе, стрпљење, повишена пажња. На посредан начин повезују се особине великог уметника и великог заљубљеника, оба чине нешто у чему њихово „биће“ налази „свој суштински израз“. У Дафнидовим сиревима учествује „дубока доброта природе“, а ко то уме да осети, вели писац, „тај није јео напросто сир, него је, у виду јестива, добијао од живота један вишак“.²⁶⁶ Могло би се рећи: онај ко испод очигледности као што је храна уме да види нешто више, онај ко има смисао за дубље значење ствари, доживеће шта значи пуноћа, раскош једноставног, биће захвалан Земљи за њене плодове, и цениће живот сам по себи – у томе је „вишак“. *Храњење* у буквалном, али и преносном смислу, игра код Стојановића велику улогу. Метафора *храњења* обухвата храну за тело и храну за душу, она обједињује чулност природе, љубав и стваралаштво, и повезује етички импулс пројектован на природу са човековом добротом.

Поуку да је у сваку победу уграђен и пораз, карактеристичну за Стојановићево дело, налазимо и у његовој причи о Дафниду и Хлоји, у облику младићевог увида да нови сиреви не морају успети у првом покушају, али да зато не треба одустати; помаже и природа, будући да младићу идеје долазе и у сну. Мотив с Клодове слике *Аџис и Галатеја*, коју ће Стојановић анализирати неку годину касније, јавља се у његовој причи у виду „шатора“ који Хлоја прави као склониште од кише и сунца, градећи заправо „кућу“ њихове љубави. Хлоју љубав

²⁶⁶ Исто, стр. 78.

чини довитљивом, њој полази за руком да Дафнидову пажњу преусмери са сирева на себе, те се Дафнид заљубљује, иако му није јасно шта се с њим дешава. На основу извода из Хлојиног дневника сазнајемо, у пролеће, како јој предстоји да Дафнида много чему научи, а у јесен сазнајемо да је Дафнид дефинитивно потпао под њене чари: сир му се убуђао. Ведри, хуморни тон приче кулминира шалом: буђави сиреви, који се, *nota bene*, у неким другим језицима зову *плав* сиреви, настали су зато што је мајстор за сиреве био заљубљен!

Дафнидов стваралачки однос према прављењу сира, моменат посвећивања својој уметности, аналогно је сличан посвећености заљубљеног према жени у Стојановићевом уметничком делу. Као што Дафнид једење сира ритуализује – не једе га „како било“, нити је „права срећа у томе да се сит наједеш“ – тако се и заљубљени мушкарац према телу жене односи с ритуалном пажњом. Није ни овде смисао љубавног „храњења“ у томе да се мушкарац „сит наједе“, нити да то буде „како било“, већ се телу жене прилази као идолу, а посвећено посматрање, додир и пољупци део су љубавног „обрета“. Прва љубавна ноћ са музом је као нека врста иницијације у нови живот, посвећивање у тајну, а тако и заокретна тачка у животу Стојановићевих јунака. Сваки део тела предмет је нежности и пажње, љубе се прсти, листови, мастоидне кости, стопала, јагодице, ожиљак од вакцине; слави се лепота жениних леђа за које се каже да „вреде колико и цела Земљина кугла“.²⁶⁷ Стојановић воли Вендерсов филм *Небо над Берлином* јер су тамо баш женина леђа та која одлучују да анђеоло жели да постане човек и остане да живи на Земљи.

4. Жена као идол. Идолопоклонство и телесна љубав. „Љубав-живот“, земаљска мета-физика. „Нове мере времена“ и „димензија Бесконечно“

У диспуту два Драгана, „витез“ ће презриво одбацити фиксацију на женино тело као „идолопоклонство“. Драган с наочарима ће то идолопоклонство одмах

²⁶⁷ *Benzin*, стр. 169.

одбранити, питајући шта је то „више“ пред чим се човек треба задивити – дух? – да би устврдио да је дух и у лепоти већ на снази будући да песник каже (аргументација се изводи на основу Холанове песме) да му лепота тела омогућава да се изрази и пророкује. На основу друге Холанове песме Драган-вitez напада идолопоклонство пред лепотом тела као „одбрану биолошке, физичке случајности“ у којој нема „заслуге“, нити „било какве духовне снаге“, која је једно „ништа“ на које човек „протраћи“ свој живот, „надограђујући богтепита шта све, уображавајући да то мрмљање има ко зна какав смисао“.²⁶⁸ Значи, „муцавост и испразност“, а не божански лет. То не може убедити Драгана с наочарима. Лепота за њега не може бити испразност ако чини да човек заволи живот. Опет смо у Стојановићевом кругу: живот је вредан, што потврђује лепота, а лепота је вредна јер потврђује живот. Ако неко треба да буде идол, онда је то жена, а не златно теле.

У телесној љубави јавља се и елеменат „божанског“, утолико што се посредством повишене либидинозне енергије додира, „додирује“ и тајна постојања. Желимо да предупредимо један могући неспоразум: није реч о томе да је тело, као у неким тантричким сексуалним техникама, инструмент аскетске технике човековог уздизања до додира са божанским, чија се трансцендентност сматра извесном.²⁶⁹ Рај до којег заљубљени стижу је земаљски. Драган с наочарима ће за стих Стивенсове песме „And shall the earth / Seem all of paradise that we shall know?“ предложити превод „да ли ће земља бити све што ћемо од раја познати“, јер он призива библијски стих „и он позна жену“, чиме се „откриће раја“ повезује „с открићем спола, тјелесне љубави“.²⁷⁰ Тек када се „крв“ љубавника „помеша“, небо више неће бити „равнодушна плавет“. Супротно схоластичком схватању о грешности тела, које учи да човека управо оно највише удаљава од раја (што ће ренесансна мисао подврћи ревизији), због чега се дуализам тела и духа чине непремостивим, у Стојановићевом стваралачком свету оно највише, оно „рајско“, налази своје извориште управо у чулности тела.

²⁶⁸ *Zločin i kazna*, стр. 133.

²⁶⁹ Dušan Pajin, *Okeansko osećanje*, Svjetlost, Sarajevo, 1990, стр. 66.

²⁷⁰ *Zločin i kazna*, стр. 136. Исказ потиче од Сову, која Гану (Драгану Лажитрави) препричава дијалог са плаже. Сову и Нина говоре ијекавском варијантом.

За Платона је порекло Ероса на средини између људског и божанског, он је демон који посредује између та два света.²⁷¹ Љубав према лепоти тела усмерена је на рађање, које је вечно, и којим смртни човек узима учешће у бесмртном. Посвећивање у мистерију љубави има неколико ступњева: Платон иде од тела ка лепоти душе, а одатле ка сазнању, које води до духовног рађања и спознаје идеје лепоте. Стојановић такође повезује љубав према лепоти са стваралаштвом, али стваралаштво и сазнање на његовој егзистенцијалној лествици вредности не стоје више од телесне љубави (када она заиста јесте телесна *љубав*). За њега би егзистенцијална засићеност некога попут Крлета, који вероватно мисли да је Аристотел марка аутомобила, била виша од оне коју осећа неки прегалац на пољу духа који ни у чему не ужива, и не воли никога. Човекова срећа у Стојановићевом делу не зависи од његове памети или талента самих по себи, већ од његовог односа према лепоти и љубави у споју са стремљењем ка добру. Сродно Платону, он у лепоти и љубави види виши облик егзистенције којом се она уздиже изнад пуког постојања, при чему телесна љубав – за разлику од Платона – игра кључну улогу.

Интерпретирајући Рембрантову слику *Данаја*, на којој је приказано Данајино ишчекивање Зевса, тренутак пре него што ће је он у облику златне кише обљубити, Стојановић указује на неразмрсиву повезаност чулне лепоте њеног тела и „психолошке продубљености“ њеног лика, због чега целина слике, која „показује лепоту сцене ишчекивања божанског љубавника“, постаје „сцена божанствене лепоте ишчекивања љубавника уопште“,²⁷² а Данаја отеловљење заљубљене жене која чекајући љубавника, „увек чека ‘Зевса’“. Наш аналитичар сматра да ово Рембрантово дело указује „на суштинску вредност чулне љубави у животу, а још више на, *по значају ни са чим упоредиво* [наш курзив], душевно стање које изазива приближавање моћног, божанског љубавника, што ту, можда, истовремено значи да у приближавању љубавника увек има нечег божанског и да је љубав највиши и најлепши облик испољавања моћи.“²⁷³ Ту смо: чулна љубав повезана је са егзистенцијално најзначајнијим доживљајима; за заљубљену жену или мушкарца сусрет с жуђеним бићем има у себи нечег божанског, а љубав

²⁷¹ Platon, *Ijon / Gozba / Fedar*, BIGZ, Beograd, 1979, стр. 73.

²⁷² *O idili i sreći*, стр. 85.

²⁷³ Исто, стр. 85.

садржи нешто од осећања моћи, његов је најчистији и најузвишенији облик. Везу љубави и моћи Стојановић ће у прозном делу варирати на више места, у *Двојежу II*, на пример, њен симбол је океан. Можда није сувишно поновити да је „моћ“ у контексту љубави мишљена као осећање пораста властитих снага и као осећање суштинске потврђености свог бића кроз Другог (о чему ће још бити речи), а не као жеља за владањем над другим који је нама фасциниран, као што је случај са Клеопатром у пишчевој причи „Антоније љуби Клеопатру“.

Платон претпоставља постојање трансценденталног поретка, света идеја, које укључује постојање Богова; у Стојановићевом уметничком делу, у потпуности усредсређеном на жену и земаљску љубав, оностраност се не претпоставља, нити питање о њој игра велику улогу. Непостојање метафизичког поретка, не искључује, међутим, постојање „вертикале“, рећи ће Стојановић у једном есеју, о чему сведоче и напори његових јунака: многе од њих одликује аристотеловска љубав према врлини, као и морал с нагласком на значају љубави, карактеристичан за Христову поруку у Јеванђељима.

Тумачећи проблеме јунака Достојевског, који су повезани с крајем метафизичког поретка, Стојановић говори о „метафизичком“ не само у уобичајеном смислу подразумевања постојања Бога и оностраности, или трансценденталног света идеја, већ и у другачијем смислу, при чему значење метафизичког изводи на основу тумачења сна о златном добу, то јест сна о икону Европе. Тај сан, уз извесне варијације, сањају у једном роману Ставрогин, а у другом Версилов; у оба случаја сан почива на утиску о идеалном грчком пејзажу са Клодове слике *Ацис и Галатеја* (која је у књизи *О идили и срећи*, подсетимо, предмет анализе). Идући за значењем Ставрогиновог сна о златном добу, Стојановић тумачи „метафизичко“ полазећи од језичког значења лексеме, дакле „мета-физичког“ као „оног не-само-физичког у животу“, оног што је изнад или преко чисто физичког, „голог живота“.²⁷⁴ „Мета-физичко“ би онда било неки „вишак“ у човековом животу који га уздиже изнад чисто биолошког постојања, и чињеници биолошког постојања даје дубљи смисао.

Испитујући међуоднос Ставрогиновог сна о златном добу и његовог скрнављења девојчице Матрјоше, Стојановић тумачи шта значи то да је он у њој

²⁷⁴ Рајски ум Достојевског, стр. 59.

„убио Бога“, закључујући да је Ставрогин Матрјошином животу одузео „метафизичку перспективу“. Значење „метафизичког“ је на овом месту описано на следећи начин:

Мета-физички устројен свет је, дакле, свет љубави, у њему владају узајамност и отвореност за другог, (...) . Оно што је више од пуког живота није нека апстрактна трансценденција, вредност или 'идеја', него љубав према другом, дакле одређени однос у самом животу, одређени начин да се буде у животу – љубав као начин коришћења људских снага у целини. Мета-физичко није нешто онострано, оно произлази из самог живота, оно је превазилажење живота, кад је схваћен напросто као постојање, животом у љубави, када се живи и воли. Мета-физичко је љубав-живот, живот 'обогаћен' љубављу, живот који сопственим снагама помоћу љубави себи ствара својеврстан 'вишак' који га одређује. 'Бог' је, онда, знамен таквог света као знамен љубави, љубећег живота. (59)

Метафизичко ту није схваћено као онострано – то је јасно изречено – него је људски избор и усмеравање снага ка љубави као начину живота, при чему је „Бог“ симбол таквог начина уношења смисла у живот, симбол вредности љубави уопште. „Мета“ у „мета-физичком“ био би „свет у напору ка себи као свету одређеном маштањем и сном о љубави“,²⁷⁵ дакле човеково маштање о љубави је уједно и његов метафизички ослонац.

Нешто другачије, уз једну значајну фасету, назначиће Стојановић однос „мета-физичког“ и оностраног на месту где пореди Версиловљеву визију златног доба са Ставрогиновом. За Версиловљеву визију ће рећи да она подразумева време *после* метафизике у „не-мета-физичком свету“, када људи увиђају да Бога нема и да нису бесмртни, па им љубав постаје замена за Бога, утеха у очајању: „У новој повесној ситуацији, када Бог и бесмртност више ни као маштање не обликују људски живот“,²⁷⁶ љубав је та која „треба да спасе пролазност од потпуне ништавности, када из човековог бића ишчезне осећање бесмртности, поверење у оностраност“.²⁷⁷ У тумачењу Версиловљеве визије успоставља се

²⁷⁵ Исто, стр. 60.

²⁷⁶ Исто, стр. 88.

²⁷⁷ Исто, стр. 87.

разлика између љубави-утехе у не-метафизичком свету, и љубави у време када „маштање“ о „Богу и бесмртности“ још обликује свет. Прво би одговарало Версиловљевом схватању, друго Ставрогиновом о љубави у мета-физичко време, при чему је у наведеном исказу, у односу на претходну формулацију о Ставрогиновој визији, Бог ипак нешто више од „знамена љубави“. На основу исказа чега у Версиловљевом не-метафизичком свету више нема, може се закључити да „маштање“ о Богу можда не подразумева *веру* у Бога који је љубав, али подразумева *поверење* у оностраност, иако је можда нема.

На основу Стојановићевог тумачења Достојевског откривамо нешто карактеристично за његову мисао у целини, а тако и за његове јунаке: мета-физичко у значењу „вишка“ у човековом животу, доживљаја бесмртности кроз лепоту и љубав, јесте нешто овоземаљско, онострано. Но, у исти мах, мета-физичко оставља одшкринуту перспективу према оностраном, подразумева не веру, али *поверење* у оностраност. Бога можда нема, али боље је понашати се као да га има – већина Стојановићевих јунака руководи се управо тим начелом. У тумачењу Ставрогинове визије, уз љубав је више пута наглашен моменат „простодушне радости“ (преузет из описа златног доба), док је у тумачењу Версиловљеве нагласак на љубави као тешком задатку потирања очајања и туге; можда љубав у оба случаја може бити велика, али се чини да је у првом више лака и радосна, а у другом више тешка и уплахирена. Будући да је Стојановићу стало до лакоће и радости, његово дело пројектује *укрштање* оностране и оностране перспективе на начин који проистиче из тумачења Ставрогиновог сна: што подразумева усмереност ка земаљској мета-физици, али и остављање одшкринутих врата оностраној перспективи.

Управо о оваквом укрштању метафизичког и мета-физичког, укрштању оностраности и оностраности, реч је у *Уреднику од искуства*, и то такође у вези са љубављу. Уредник најпре размишља да у љубави према жени има нечега чега не би било без „божанског бића и његовог деловања на нас“, што би значило да љубав „происходи из његовог постојања“.²⁷⁸ Уредник се не упушта у ближе одређење „божанског бића“; може то бити Христ Јеванђеља или Платонова идеја лепоте коју неко онострано биће оживљава у души заљубљеног човека, будећи

²⁷⁸ *Уредник од искуства*, стр. 27.

сећање на боравиште у трансценденталном свету идеја. Ако се тако гледа на природу љубави, онда жена не би била само „идол“ који се обожава, него би у њој биле отелотворене неке више снаге које су изван човека, а чије постојање се очитује у њиховом деловању на њега. Другачији начин гледања, каже уредник, било би размишљање да љубав почива „на идеализацији, *идолизацији*“ предмета љубави, који уводи у доживљај „димензије Бесконечно“, али, будући да нека жена не може бити гарант те димензије, након извесног времена наступа отрежњење. Уредник се потом изјашњава да је „склон“ да обе перспективе „посматра уједно“.

Интересантно је да се управо моменат неуништивости доживљаја љубави, оног језгра које остаје и када љубав из овог или оног разлога прође, јавља као моменат оностраности, која је мишљена у смислу неке више снаге ван човека, али истовремено и у човеку, као њен израз. Јер, љубав се по мишљењу уредника, не гаси у потпуности, него се „преображава у зачетну енергију“ са значајем „неопходног првог корака на неком новом дугачком путу.“²⁷⁹ Препознајемо на овом месту филозофему живота са осећањем „дугачког пута“ формулисану осамнаест година раније у књизи *О идили и срећи*. Намећу се и асоцијације на Стојановићево тумачење Версиловљевог противречног односа према Катарини Николајевној. Наш аналитичар најпре каже да онај ко у земаљској лепоти тражи оностраност, у случају да је добије, доживљава „тренутно блаженство али метафизичко разочарење“.²⁸⁰ Као објашњење уводи он Платоново схватање да никаква земаљска лепота не може да замени идеју лепоте и трансцендентални свет, да би потом у загради ипак додао: „Премда у таквом блаженом тренутку [пригрљивања лепоте], можда, супротно Платоновим наслућивањима, има и неке невремените, па, тако, и бесмртне сржи, која се егзистенцијално може изгубити само с губитком егзистенције саме“.²⁸¹ Формулација изречена у оквиру тумачења књижевног дела опрезнија је него она из *Уредника од искуства* или огледа *О идили и срећи*, али је симптоматично да је аутор нашао за сходно да и ту подсети на везу телесне љубави и „димензије Бесконечно“, па макар то било уз једно „можда“.

²⁷⁹ Исто, стр. 27.

²⁸⁰ *Рајски ум Достојевског*, стр. 92.

²⁸¹ Исто, стр. 92.

Ако у љубави наступи отрежњење или се предмет љубави губи, преостаје да се нађе неки други: „Можда само један идол смењује другог. Да, али не видим неку бољу могућност.“²⁸² На овом месту уреднику је важно да нагласи да је љубав која се касније, у стању разочарања, види као заблуда, заправо у исти мах и истина. „Заблуда“ љубави није нека илузија коју аутоматски треба негативно вредновати, постоји и „истина“ заблуде, „истина димензије Бесконачно“.²⁸³ У позадини наведеног исказа је указивање на то да је нешто истина или заблуда у зависности од тога из ког душевно-духовног стања се процењује. Афирмишући „истину димензије Бесконачно“, он афирмише душевно стање различито од сивог, нултог стања осећања какво се јавља у „тродимензионалном амбијенту“²⁸⁴ света усредсређеног на послове и самоодржање. У исти мах он одбија да се љубавним разочарањима мери вредност љубави, да се она узимају као крунски аргуменат за обезвређивање љубави саме. Губитак љубави не сме бити изговор за порицање вредности љубави у човековом животу. Постоји истина димензије Бесконачно и истина отрежњења, али ова друга не потиरे прву. Да ли је то баш тако, какви су преливи ту могући, анализираћемо на основу Стојановићевих романа.

У огледу *О идили и срећи* Стојановић говори о „рачви времена среће“, у прозном делу о „новим мерама времена“, у оба случаја о промени доживљаја времена која треба да нагласи другачији карактер доживљаја стварности у стању љубави или уопште среће. Доживљај истовременог постојања три временске димензије, па макар се он јављао само пунктуално и дисконтинуирано, јесте наговештени мета-физички елеменат, оно *земаљски* бесмртно. У *Уреднику од искуства* Стојановић другачијем доживљају времена придружује нови мотив, другачије осећање простора: имамо тродимензионални свакодневни свет, и измењени доживљај света у „димензији Бесконачно“. Присећамо се на овом месту жалбе из старозаветне *Књиге проповедника* – „Сав је труд човјечји за уста његова, али се не може наситити душа његова.“ (6.7) Човек може провести живот који се исцрпљује у биолошком животу и труду око његовог одржавања, али, да би човек испунио своју меру и тако отишао с овога света помирен с пролазношћу, потребно је једно „мета“, неки „вишак“: поред јела, пића, пражњења, сна и полног

²⁸² *Уредник од искуства*, стр. 27.

²⁸³ Исто, стр. 28.

²⁸⁴ Исто, стр. 28.

општења „како било“, постоји и храна за душу, а то је лепота и љубав, укључујући идолатријски оплемењену телесну љубав.

5. Фасцинација лепотом и љубав – сличности и разлике.

„Агапе“: морални елеменат љубави, усмереност на личност.

Доживљај укидања контингентности егзистенције у љубави

По чему се фасцинација лепотом разликује од љубави? Непосредне исказе о љубави налазимо у концентрисаном облику у тексту „Од фасцинације лепотом до љубави“ и у *Уреднику од искуства*. Тема љубави је у књизи *О идили и срећи* присутна више позадински – будући да љубав доноси срећу, иако не увек и не само срећу – а фрагментарно је о њој речи у контексту *Дафнида и Хлоје*, тумачења Рембрантове *Данаје* и излагања неких аспеката ренесансне мисли. Текст „Од фасцинације лепотом до љубави“ занимљив је по својој „жанровској“ плуралности, он је мешавина филозофског есеја и теоријског тумачења књижевног дела. За разлику од других текстова у којима анализира дела великих писаца, у којима је анализа у првом, а сопствена мисао која се наставља и надограђује из потке тумаченог материјала у другом плану, у наведеном тексту је случај обрнут. У првом плану је формулисање сопствене филозофеме о лепоти и љубави, а Андрићеве приповетке служе као примери који треба да поткрепе и осветле закључке аналитичареве мисли; она је, пак, бар једним својим делом, настала у процесу удубљивања у значењске импликације лепоте у Андрићевом свету, анализирани у текстовима који у књизи *Лена бића Иве Андрића* претходе „жанровски“ плуралном тексту.

С премишљањима о љубави у *Уреднику од искуства* је нешто другачије. Уредник је тај који размишља о лепоти и љубави, а будући да је он јунак једног такође жанровски плуралног дела, али у сфери уметничке књижевности – неке врсте романескног есеја – његови искази не могу се у потпуности поистоветити са Стојановићевим, као што је то могуће у есеју „Од фасцинације лепотом до љубави“. Но, кад се анализира њихов садржај, види се да су они мање-више

идентични са ауторовом претходно формулисаном концепцијом лепоте и љубави; правац значења остаје исти, али се јављају варијације, нове фасете и осветљења.

Основни критеријум разликовања између фасцинације лепотом и љубави јесте, најкраће речено, у томе што се у љубав „тако рећи неизоставно меша један морални елемент“²⁸⁵. Ова диференцијација подсећа на ону која се најчешће повлачи између заљубљености и љубави. Стојановић, међутим, нигде не говори о „заљубљености“, већ увек о фасцинацији лепотом, вероватно и зато да би избегао могуће неспоразуме око овог семантички потенцијално вишезначног термина; он не говори ни „заљубљени“ ни „љубљени“, будући да би се те лексеме могле односити како на стање фасцинираности тако и на стање љубави, већ говори „онај који воли“ и „онај ко је вољен“.

Индиферентност према уобичајеном разликовању заљубљености и љубави потиче можда и отуда што аутор жели да подвуче да се његово тумачење више занима за онтолошки и аксиолошки статус љубави него за чисто психолошки. У сваком случају, Стојановић констатује да не само фасцинација лепотом него и љубав могу имати позитивно и негативно дејство; љубав сама по себи није гарант за срећу. Љубав, уколико наилази на препреке, често доноси „бол, разочарење, резигнацију у снази или резигнацију у немоћи, осећај губитка, понекад и очај, понекад и лудило.“²⁸⁶ Све ове различите облике и њихове мешавине налазимо представљене у његовом прозном делу. Ако љубав, пак, показује позитиван развој, онда „миље љубави обузима човеково биће обухватније и прожима га дубље, што ће рећи егзистенцијално је за њега важније од његове фасцинације лепотом“²⁸⁷ јер љубави није, као фасцинацији лепотом, „близак самозабрав“, него она значи „задобијање обогашеног, *можда тек у њој потпуног себе* [наш курзив]“.²⁸⁸ То је још један кључан аспект који љубав разликује од фасцинације лепотом.

Љубав се развија из фасцинације лепотом када предмет љубави зрачи и драгост постојања, изазивајући у фасцинираном бићу осећање да му је драго што постоји. И још више: човек „одобрава“ све што постоји, па га чак и „благосиља“.

²⁸⁵ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 292.

²⁸⁶ Исто, стр. 294.

²⁸⁷ Исто, стр. 291.

²⁸⁸ Исто, стр. 292.

У моменту благосиљања додирују се љубав и осећање блиско религиозном: „Благосиљање јесте највиши степен одобравања што нешто (или све) *јесте* (...) Љубав је слична благосиљању по том одобравању што неко други постоји у свету, што свет постоји.“²⁸⁹ Стојановић ће мало потом цитирати православног мислиоца Сергеја Булгакова, који говори о несебичној љубави према сваком људском бићу зато што је он „личност“, која, „‘ма колико изгледала мала и ништавна’“, ипак јесте „‘апсолутно оригинална и непоновљива’“.²⁹⁰ Булгаковљев хришћански поглед на љубав са средиштем на поштовању личности препознатљив је једним делом у начину на који Стојановић описује елеменат моралног у љубави: реч је ту о „апсолутној солидарности“ с вољеним бићем, о жељи за његовим „добробитијем“, о „спремности на жртвовање“, о „трпељивости“, „незлобивости“, „помирљивости“, „поверењу“, „великодушности“, „самозатајности“.²⁹¹ Све то био би „агапе-моменат“ љубави, који се разуме као „спремност да се други негује и чува у свим видовима његовог бића“.²⁹² У љубави није важно само „еротско испољавање“ него и усредсређеност на Другог и његове потребе и жеље, успостављање присности и поверења. Фасцинација је повезана са „страшћу“, љубав више са „смиреношћу“. Стојановић наравно неће да се „смиреност“ разуме као замирање чулне љубави, те говори да се она јавља и када је љубав страсна, и када није; под „смиреношћу“ он мисли на један вид „мудрости“, на „мир пред пролазношћу и самопоуздање пред замкама света“. Кретање иде од фасцинације лепотом, преко задовољења жеље и испуњења обећања среће, ка љубави у смислу агапе и мудрости. У свему томе чулна љубав има *несмањену* улогу. Свакако, није реч о схеми са „а“ и „б“ страном, у којој су ознаке фасцинације лепотом с једне, а љубави с друге стране. Разне су варијације могуће, нарочито у простору између два стања.

Агапе-моменат љубави је њен етички моменат. У љубави постоји и естетски моменат, и то на вишеструк начин. Стојановић ће рећи да је „љубав градитељка и неговатељица лепоте“;²⁹³ будући да љубав „пролепшава“: оног ко воли, али и оног ко је вољен, заљубљеног и љубљеног. Будући да изоштрава

²⁸⁹ Исто, стр. 295.

²⁹⁰ Исто, стр. 312.

²⁹¹ Исто, стр. 292.

²⁹² Исто, стр. 296.

²⁹³ Исто, стр. 295.

пажњу и рад свих чула, чини човека храбрим и отвореним, она подстиче (као и лепота) на стваралаштво и рађа „потребу да се изналазе све нови облици у којима ће се живот потврђивати и обогаћивати.“²⁹⁴

Да би предочио дубину егзистенцијалног значаја љубави Стојановић уводи размишљања религиозног филозофа Дитриха фон Хилдебранда, Хусерловог ученика. За тог мислиоца љубав је „вредносни одговор“.²⁹⁵ Вредност на коју биће које воли „одговара“ јесте лепота, схваћена као „укупна лепота“ нечије личности. С одобравањем говори Стојановић да Хилдебранд није редуковао љубав на „одушевљење, дивљење или радост“; у љубави увек постоји усмерење на индивидуалност бића, у ком се „до неразлучивости (...) морају спојити многе виталне, духовне и моралне вредности“²⁹⁶ да би њихова свеукупност могла изазвати вредносни одговор.

Стојановићу су посебно важна Хилдебрандова размишљања о вољености, која воде закључку „о укидању контингентности егзистенције“. Он цитира Хилдебрандову мисао да човек у вољености бива „поклоњен сам себи“: то значи да се његово сопство, потврђено у егзистенцији оног који воли, поново „рађа“, утолико што осећа да оно „не само (...) да јесте него и да ‘треба’ да буде“,²⁹⁷ што доживљава да његова егзистенција није више контингентна него провиденцијална, дакле нужна. И биће које воли се у љубави такође обнавља, његово „истинско сопство“ се у љубави „актуализује“, „открива вољеном на сасвим посебан начин“.²⁹⁸ Хилдебрандову мисао о укидању контингентности егзистенције у вољености Стојановић сматра једном од „најзанимљивијих поенти у читавој (...) књизи“,²⁹⁹ што указује на њену сродност његовој мисли. Настављајући тим правцем, наш аутор каже да „некога ко је вољен та околност метафизички оправдава и утемељује, независно од сваке психологије или неког антрополошки схваћеног прираста бића“.³⁰⁰ Драгана Стојановића занимају консеквенце љубави на онтолошком плану: бити вољен подразумева „капитално унапређење бића, егзистенцијално-онтолошки помак с којим се ништа не може

²⁹⁴ Исто, стр. 296.

²⁹⁵ Исто, стр. 297.

²⁹⁶ Исто, стр. 298.

²⁹⁷ Исто, стр. 299.

²⁹⁸ Исто, стр. 299.

²⁹⁹ Исто, стр. 299.

³⁰⁰ Исто, стр. 299.

поредити. Ко је вољен, тај је ‘постигао’ све. Узвраћање љубави доноси афирмацију и самоафирмацију у једном *non plus ultra*, тако да изгледа да је превазиђена и акциденталност бића која ‘учествују’ у љубави.³⁰¹ Стојановић се изнова враћа моменту доживљаја вољеног да „треба“ да постоји, видећи у њему поред онострани утврђености његове егзистенције и „овострану“, изражену у осећању вољеног да постоји „преко пуког присуства на земљи“. Зато аутора на чуди да Хилдебранд новорођено сопство означава као „будније, херојскије и лепше“.³⁰² Стојановић неће прећутати да Хилдебранд не тврди да је постојање љубави доказ за метафизичку утемељеност индивидуалне егзистенције, него да говори само о томе да се у љубави то тако „*доживљава*“, што би значило да питање „*стварне* контингенције људског бивствовања остаје отворено.“³⁰³

У завршници дијалога са Хилдебрандом, аутор наводи да за овог филозофа лепота игра значајну улогу у љубави, али да је она у неразмрсивом односу са другим вредностима које јој придолазе, тако да је оно што изазива вредносни одговор, Хилдебрандовим речима исказано, лепота „јединствене личности као целине“. Њу овај мислилац види као нарочити „изум‘ Божији“.³⁰⁴ Стојановић ће нагласити да у деловању тог „изума“, „у рађању љубави“, не треба пренебрећи драгост коју та бића око себе шире, да би додао: „Тежња да се, при том, минимизира улога жеље, нагона, па и ‘уживања’, не мора, на крају крајева, ни бити толико важна. Битно је да се уочи веза нечије лепоте и лепоте његовог постојања. С друге стране, без икаквог удела жеље и њеног задовољавања, драгост постојања тешко да се може јавити. Човек може живети у аскези, али она је увек наметнута или самонаметнута. Венути не може значити цветати.“³⁰⁵ Ово је занимљиво. У Хилдебрандовом наглашавању дејства „личности као целине“, Стојановић као да чује латентну минимализацију улоге чулне љубави, улогу виталних снага у њој, и потребу да се она очисти од нагонског. Његова аргументација имплицитно скреће пажњу на учесталост вредновања духовног аспекта лепоте као вишег, а ниподоштавања чулне основе љубави, утемељене у телу, као нижег облика на аксиолошкој лествици.

³⁰¹ Исто, стр. 300.

³⁰² Исто, стр. 300.

³⁰³ Исто, стр. 300.

³⁰⁴ Исто, стр. 301.

³⁰⁵ Исто, стр. 301.

У *Уреднику од искуства*, издатом шест година након *Летих бића Иве Андрића*, поново наилазимо на мисли о лепоти и љубави, само што оне овога пута, у оквиру целине романескног есеја, имају вишеструку функцију, и изражене су слободније, без нужде доказног поступка и његових педантно поређаних карика. У *Уреднику од искуства* не говори се о разликама између фасцинације лепотом и љубави, него између заљубљености и љубави, али су аргументи слични или исти. Ту се каже да је за заљубљеност особена „потпуна некритичност“, док љубав доноси обухватни и дубљи поглед на свет. Заљубљеност подразумева неопрезност, она је „безглаво залетање у немогуће“, док у љубави неопрезност замењује храброст да се немогуће „посматра“ и из њега „учи“, што човека „води даље, у могуће немогуће“.³⁰⁶ И у једном и у другом стању се предмет љубави идеализује, с тим што је љубав „трезно пијанство“, а заљубљеност пијанство. За љубав је особена „упорност“ у идеализовању, зато што она, за разлику од заљубљености, не избегава тешко, њој је иманентан елеменат оданости и великодушности. У заљубљености лакше долази до разочарања и туге.

Будући да је у *Уреднику од искуства* размишљање о љубави повезано са тумачењем љубави у *Месецима*, Стојановић преко свог уредника поред заљубљености и љубави издваја и „трећи начин опипавања немогућег: заљубљеност некога ко већ има дуго искуство љубави.“³⁰⁷ Издвајањем треће могућности као посебног „начина“, а не подврсте једног од два наведена начина, подвучено је да је реч о значајно различитом стању, или бар о стању са више особености које се не јављају у друга два стања. Притом се претходно искуство неуспеха у љубави или губитка љубави, другим речима, „црног“ спектра љубави, јавља као претпоставка другачијег облика заљубљености. Зрелост подразумева, рећи ће уредник, „знање о отпорности немогућег, о границама љубави, о томе да се адреналински таласи разбијају о стену стварности“, што се испољава у „уздржаности, одрицању, самоодрицању“.³⁰⁸ Присутан је ту елеменат гетеовског трезвеног лишавања – *Entsagung*, о чијем значењу ћемо касније говорити. Очигледно је да је у зрелом облику заљубљености залетање у немогуће далеко ређе, јер ни заљубљеност није више безрезервно пијанство. Ту су „појачан страх

³⁰⁶ *Уредник од искуства*, стр. 42.

³⁰⁷ Исто, стр. 43.

³⁰⁸ Исто, стр. 43.

од неуспеха, подозрење, умор“, али, у неким случајевима, ипак долази до „мобилизације“, под којом се по свој прилици подразумева прираст виталних снага, препуштање жељи.

Уредник потом размишља о љубави подстакнут мислима руског аутора Михаила Епштејна: он детектује да понешто из Епштејновог виђења љубави одговара представљању љубави у књизи приповедака коју чита, што практично значи да Стојановићев романескно-есејистички глас указује на сродност Епштејнове мисли са сопственом, која је у позадини света у *Месецима*. То се потврђује, јер издвојени аспекти одговарају ономе што нам је већ познато из есеја „Од фасцинације лепотом до љубави“. Уредник најпре издваја четири елемената љубави код Епштејна: жељу, надахнуће, нежност и саосећање. Жеља је „телесна привлачност, али није само то, она је још више душевна немогућност да се буде без другог.“³⁰⁹ Уредник примећује да Епштејн „иде у сусрет приговорима који у свему виде пуку физиологију“, ³¹⁰ тако што као пресудну у жељи издваја „душу“ другог човека. Цитирајући Епштејнову слику заљубљеног из кога нешто „силовито“ куља, жудећи да у другом нађе прибежиште, заљубљеног који је своју „кућу“ напустио у „бекству“ ка другом, уредник каже да нешто слично налази и код писца књиге коју чита: „Видим да зна шта значи тражити, чак очајнички тражити прибежиште у некоме, у нечијој ‘души’. И телу. И у души, и у телу.“³¹¹ Поново смо ту: код значаја тела.

Стојановић не своди жељу на нагон, али неће ни да порекне нагонски удео у жељи, како у стању заљубљености, тако и у љубави; с друге стране, неће да порекне ни значај душе и личности у љубави, али ће увек при њиховој афирмацији подсетити на значај тела. У вези с проблематиком односа душе и тела у љубави Стојановић се, да тако кажемо, налази на клацкалици: посматрајући његов опус у целини, он је често ближи Фројду и његовом виђењу љубави као сублимације сексуалног нагона, него што је то Хилдебранду, који одлучно одбија Фројдово редукционистичко свођење љубави на нешто друго што је „иза“ ње (слично аргументује Карл Густав Јунг); с друге стране, важност односа према Другом као „личности“, која временом, паралелно са Стојановићевим појачаним

³⁰⁹ Исто, стр. 49.

³¹⁰ Исто, стр. 50.

³¹¹ Исто, стр. 50.

интересовањем за сакралне теме у уметности, добија на значају, слаби донекле такав утисак. Ако је већ потребно одлучити се на коју страну клацкалица претеже, склони смо да мислимо да је то страна Фројда и нагласка на нагонској основи љубави, али не губимо из вида да ту није реч о једном „или-или“, већ да су преливи на путу од једне ка другој страни многоструки.

Под „надахнућем“ разуме Епштејн порођај жеље, што уредник овако образлаже: „Желећи другог човека, уносећи га у себе, ти га изнова рађаш, а желећи да постанеш вољен и да посејеш себе у другом човеку, и сам се изнова рађаш из њега“.³¹² Захваљујући љубави, човек се мења, долази до раста његовог унутарњег бића: „Надахнуће љубави је слобода да постанемо онакви какви још никад нисмо били.“³¹³ Значајно је да уредник у вези с тим примећује да се ту Епштејн креће ка религијским темама, „можда и не знајући“, при чему призива свој претходни дијалог с религиозним филозофом Хилдебрандом о актуализовању истинског сопства у љубави; заиста, одмах ће и рећи да сви мислиоци који су размишљали о љубави долазе до тога да је љубав „предуслов својеврсног ‘егзистенцијалног стваралаштва’“.³¹⁴ Одмах се наводи и Епштејново подвлачење улоге „личности“ у љубави, односно „однос личности“ као предуслов егзистенцијалног стваралаштва, што такође подсећа на Хилдебрандове аргументе. Уредник ће се и поетски изразити о томе куда надахнуће љубави води, наиме, „ка цветању душе, ка процвату егзистенције, тако да, последично, цвета и сав свет, уључујући и суву дреновину.“³¹⁵ Стојановићева лајтмотивска употреба цвећа и уопште биљног света у уметничкој књижевности филозофски је утемељена.

Одељак о Епштејновом схватању љубави затвара се навођењем шта је за њега нежност, а шта саосећајност. Оба аспекта повезана су са усредсређењем на личност вољеног бића и одговарају Стојановићевом разумевању „агапе-момента“ љубави. У нежности главну улогу игра „несебичност“, усмереност на заштиту вољеног бића „од сваке промаје овог света“,³¹⁶ а саосећајност подразумева давање свега што човек има ако то вољеном бићу помаже, као и разумевање за његове слабости.

³¹² Исто, стр. 51.

³¹³ Исто, стр. 51.

³¹⁴ Исто, стр. 52.

³¹⁵ Исто, стр. 52.

³¹⁶ Исто, стр. 56.

6. Лепота чулне љубави: *Песма над песмама*. „Еротски пантеизам“ – спајање чулног и светог

Четири Епштејнова елемента љубави: жеља, надахнуће, нежност и саосећање, аналогички повезани са Стојановићевом мишљу, јављају се и у старозаветној *Песми над песмама*. Ако су за Стојановића Вермерове слике метафорични израз осећања среће пуког постојања, а тако и љубави према свакодневним стварима, *Песма над песмама* – једно од најчешће помињаних дела у његовом опусу – представља за Стојановића израз највишег облика среће, љубави између мушкарца и жене, којој је својствена највиша густина егзистенцијалне засићености. Филозофија никада не може с таквом „нежношћу“ и „уверљивошћу“ да проговори о љубави као што то може поезија, сматра уредник, а најлепшта љубавна песма икада написана управо је *Песма над песмама*. Она доноси „исконске слике среће, слике исконске среће.“³¹⁷ Какве су то слике? Шта нам њихово познавање каже о Стојановићевом схватању љубави?

Похвале које у *Песми над песмама* младић изриче лепоти вољене, и обрнуто, које девојка изриче лепоти вољеног, засићене су поређењима и метафоричним сликама природе, њеног биљног и животињског света, обухватајући и макроеlemente као небо, сунце и месец. Највећи број животиња које се користе у поређењу асоцирају на нежност, питомост, кроткост, драгост, љупкост, умиљатост, чистоту, лакоћу, дакле атрибуте у којима нема нападачко-насилног момента анималног. Такве су и животиње које се помињу: лане, срна, кошута, јеленче, овца, коза, јарићи, голубице, голуб, грлице. Јавља се и изванредан број животиња које оваплоћују силовито-нагонски део анималног, рецимо лавови и рисови, делимично коњи и лисице, при чему су животиње с којима се особине љубљеног непосредно пореде готово увек на страни најпре поменутог, упитомљено-анималног.

Када је реч о вегетативном свету, о дрвећу, цвећу и воћу, ту атмосфера напросто пршти од чулности, а концентрација слика са снажним еротским набојем омамљује. *Locus amoenus* љубави је виноград, врт и поље, а јавља се и

³¹⁷ Исто, стр. 31.

елеменат воде, говори се о студенцу и извору. Налазимо изразито чулне слике љубави које су у аналогичној спрези са чулношћу природе и људског тела: дарови природе доводе се у везу с лепотом, али и другим особинама љубљене/љубљеног. Алудира се на чуло вида, али још више на чуло мириса, тако што се посредством метафоричних слика повезују мириси природе с мирисима тела, такође сокови природе – њена мирисна уља – са соковима тела. У приповеци „(Јул) Маријин мирис“ нагласиће Стојановић управо мирис тела као важан аспект чулне љубави.

Обратимо пажњу како су у стиховима *Песме над песмама*, у којима се вољена пореди са вртом, међусобно стопљени чулност природе и еротска жудња заљубљених:

Биље је твоје воћњак од шипака с воћем краснијем, од кипра и нарда. (4.13)

Од нарда и шафрана, од иђирота и цимета са свакојаким дрвљем за кад, од смирне и алоја, и са сваким прекрасним мирисима. (4.14)

Устани сјевере, и ходи јуже, и дуни по врту мом да капљу мириси његови; нека дође драги мој у врт свој, и једе красно воће своје. (4.16.)

Прво што упада у очи су лепота, раскош и разноврсност биљног света који се представља. Биљке које се ту помињу – нар,³¹⁸ кипар, нард, шафран, иђирот, цимет, смирна и алоја – имају за нас егзотичан карактер јер потичу са Оријента, под чиме овде подразумевамо Блиски и Средњи исток, подручје од Египта преко Леванта закључно са Индијом. Неке од биљака, као шафран или цимет, познајемо као зачине. Но, знамо ли како изгледају биљке од којих зачини потичу, шта нам њихове слике сугеришу?

Ако се загледамо у биљке из *Песме над песмама*, најпре нам упада у очи еротичност боја, али и еротичност облика цветова и плодова. Песма призива пламено наранџастоцрвене цветове нара и спектар од розе до пурпурноцрвене његових плодова; љубичасте цветове шафрана и његове наранџасте прашнике; беле, жуте, розе и црвене цветове кипра; љупкост ситних белоружичастих цветова

³¹⁸ Ђура Даничић преводи „нар“ као „шипак“, будући да „шипак“ на српском значи како шипак, дакле врсту дивље руже (*rosa canina*), тако и нар (*punica granatum*). Ми ћемо овде говорити о „нару“, зато што реч „шипак“ у нашим географским крајевима понајпре изазива асоцијацију на шипак у значењу дивље руже, а у *Песми над песмама* се има у виду нар.

нарда; дугачке, шпицасте листове иђирота, који асоцирају на мачеве, са својим жутозеленим клиповима, фалусоидно издигнутим. Готово све наведене биљке опојно миришу, од неких се користи цвет, од других плод, од трећих корен, од четвртих смола; од неких се праве зачини, од других парфеми, уља и мелеми. Природа је ту била разноврсна и велокодушна. Нард (*valeriana jatamansi*), биљка чије је порекло на Хималајима, има цветове опојног мириса, из којих се добијају уља и мелеми; из мирисних цветова кипра исто се справљају уља. Из корена иђирота (*acorus calamus*), пореклом из Индије, праве се етерична уља којима се приписује лековито дејство; грицкање корена одводи у еуфорично стање с халуцинацијама, слично афродизијачком дејству мескалина. Нар се такође види као афродизијак, његов плод са бордоцрвеним бобицама, из којег при пресецању обилато цури сок, од памтивека је симбол плодности. У старозаветно време, пре симболичког везивања смирне (*commiphora myrrha*) искључиво за помазање у хришћанској традицији, смола добијена из дрвета те биљке имала је и сакрално и световно значење: користила се у религијским обредима и при устоличавању краљева, али је сматрана и за афродизијак, па су њено уље заљубљени носили као парфем и посипали по постељи. Посматрано у симболичкој димензији, све поменуте мирисне и лековите биљке упућује на љубав као силу која лечи, која је мелем за душу, као и на природу као извориште добробити за човека.

Имајући у виду биљке попут шафрана, нарда и смирне, намећу нам се Хилдебрандови атрибути бића која изазивају вредносни одговор у љубави – *schön* и *kostbar*.³¹⁹ *Kostbar* је у овом контексту нарочито значајна реч јер уједињује у себи лепо и драгоцено; нешто је лепо *јер* је драгоцено, посебно вредно, а посебно је вредно јер у себи има нешто племенито, ексквизитно, фино, несвакидашње. Продукти поменутих биљака су од памтивека сматрани за нешто скупоцено, будући да су у буквалном смислу били скупи и луксузни, такође и у наше време, када је, на пример, постојање нарда угрожено. Прашнички конци шафрана су *kostbar* не само због своје лепоте већ и зато што је потребан велики људски труд да се они уберу, осуше и претворе у зачин; прерадити смолу из дрвета смирне такође је сложен процес. Када се љубљена пореди са свим овим биљкама, када

³¹⁹ Њих истиче Стојановић у поменутом есеју „Од фасцинације лепотом до љубави“ у: *Лена бића Иве Андрића*, стр. 300.

имамо пред очима њихове боје, облике и плодове, постаје јасније у коликој мери је љубљена, као и љубав коју изазива, *kostbar*.

Уз помоћ биљака као метафоричних шифри, успоставља се веза између чулности природе и чулне природе љубави са нечим вишим, нечим „светим“, са значењем које је мета-физичко јер превазилази фактичну појавност природе. У песми је култно и природно повезано, чулна љубав делује попут култног обреда. Није природа само чулна, у њеној чулности је засновано нешто више, она је израз нечег вишег. Довољно је да погледамо слике дрвета смирне и дрвета тамјана (такође поменутог у *Песми над песмама*), па да помислимо да у самој околности њиховог постојања има нечег загонетног и магичног, нечег што упућује на присуство нуминозног: у местима свог порекла, оба дрвета расту практично у сред ничега, и ни из чега, израњају из стена, пробацијајући у њима пукотину, у голом пределу који подсећа на камену пустињу. Она успевају тамо где је све суво и где влада жега, чак и на преко хиљаду метара висине. И дрво смирне и дрво тамјана имају чворновате гране, чиме асоцирају на отпорност, истрајност, пркошење свим неповољним околностима; гране смирне имају и средство одбране, необично дугачке бодље. То дрвеће оваплоћује чудесност природе, природност чуда. Као да је природа оно што је одузела на једној страни, дала на другој у прекомерној мери – смолу са чудесним дејством и интензивним мирисом. Приписујући природи дух, ступамо на терен пантеизма, видећи у њој, у оностраности, Бога; или, идући нешто другачијом мисаоном трасом, видећи је као продукт једног или више свемогућих Богова који пребивају у оностраности.

Песма над песмама није део било које култне књиге, она је део *Библије*. Сматра се да је у Стари завет доспела захваљујући томе што се њено ауторство приписује краљу Соломону. Теолошка тумачење те песме виде љубав између младића и девојке у алегоријском кључу; у јудаистичкој традицији се говори о љубави између Јахвеа и његовог изабраног народа, у хришћанској традицији о љубави између Христа и цркве. У вези с тим Стојановић (гласом „уредника од искуства“) с правом поставља иронично питање „којим мисаоним процедурама се

стиже до оваквог схватања“.³²⁰ Још важније за његову мисао о љубави је следеће питање, које је „недопуштено пренебрегавати“:

(...) Зар срећа љубави, каква нам се показује у Песми над песмама, није један од најбољих Божјих дарова датих људским створењима, све ако се она виде као 'пала', и управо зато? И зар се, уколико прихватимо основне замисли хришћанске религије, може размишљати о искупљењу, које треба да поништи последице пада, зар се на спасење уопште може помишљати, а да се управо љубав, она пре свега, не узме у обзир, у свим својим појавним облицима? (32)

Ти појавни облици свакако обухватају за Стојановића и телесну љубав, њу пре свега. Набрајајући друга алегоријска тумачења ове библијске песме, уредник уочава да су сви тумачи прелазили преко световног значења које песма непосредно нуди, а нарочито су настојали да у тумачењу „не буде ништа сексуално“. Зато је песма морала бити „злостављана“ и „силована“.³²¹ Подсетимо се стиха *Песме на песмама* који следи након претходно цитираних, у којима се вољена пореди с вртом:

Устани сјевере, и ходи јужје, и дуну по врту мом да капљу мириси његови; нека дође драги мој у врт свој, и једе красно воће своје. (4.16)

Заиста, потребне су посебне мисаоне процедуре да би се из очигледности дате еротске слике извела „виша“ значења, поготову када имамо у виду и стихове у наставку, где се уз несмањену сензуалност предочава каквим се он све плодовима хранио или би се могао хранити у њеном врту. Слика ветра који разноси мирисе њеног врта асоцира на полни живот биља, на рађање новог живота: ветар разноси полен који из распуклих прашника пада на жиг тучка, мушки и женски делови биљке се додирују, делови који већ и самим својим изгледом, једним скривеним, затвореним обликом, и другим усправним и продорним, изазивају еротске асоцијације. Данас постоје и тумачења која се баве еротским садржајем метафоричних слика: могу се наћи општи искази попут „улазак драгог у врт и

³²⁰ Уредник од искуства, стр. 32

³²¹ Исто, стр. 34.

једење воћа су шифре које упућују на љубавни чин“,³²² или искази који залазе у детаље – млеко које драги пије је шифра за уживање у женским грудима – који су у извесној мери, иако на другачији начин, у опасности да редукују значење песме. За нас је у овом контексту важно још једном нагласити да лепота песничких слика у *Песми над песмама*, представљена еротичност и раскош природе и њена спрега с људском лепотом, већ самом својом снагом уобичајено, ниже вредновање чулне љубави уздиже до нечег вишег, готово узвишеног; песма постаје химна љубави, која у себи спаја природу као место које нас упућује на тајну постојања, са чулном љубављу, у чијим се, ни са чим упоредивим тренуцима блискости, тајна постојања непосредно доживљава.

„Уредник од искуства“ помиње у једној реченици заслугу Хердера за ослобађање *Песме над песмама* од „злостављања“. Сматра се да је Хердер дао одлучујући подстрек за тумачење те песме као световне, и то не као једне песме, него као збирке различитих песама које су приређивач или приређивачи интерполирали у једну. У тексту у ком анализира ову песму,³²³ коју је сам поново превео, Хердер разликује две целине – песме пастирске љубави и свадбарске песме поводом краљевог венчања; а говори и о различитим мотивским целинама, о похвали љубљеног, песми растанка, песми љубавне чежње итд. Он наглашава да су многи стихови типични за оријенталну љубавну лирику и указује на то како су поједини елементи природе морали деловати на тадашње људе. Хердер наглашава рајски елеменат описа природе, коју су тадашњи људи видели у метафоричном кључу: сваки цвет је имао одређено значење, па су заљубљени, размењујући га, користили природу као својеврсни „речник љубави“. Хердер види чедност, стидљивост, скромност, једноставност љубавника и љубави, налазећи у тој песми потврду за своје схватање природе као „светог Божијег храма“. Једна од занимљивијих Хердерових поенти је да су песничке слике, у којима се лепота сеоске девојке пореди с плодовима природе или животињским светом, лепши од оних у којима се лепота краљеве невесте пореди са златом и сличним драгоценостима.

³²² Kornelia Weber, *Das Hohelied Salomos zwischen Poesie und Erzählung. Exegetische, archäologische und ikonographische Studien zum Garten im Alten Testament*, Lit, Berlin, 2014, стр. 132.

³²³ Види у: Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, Band 8, Georg Olms, Hildesheim, 1967.

И Гете је превео *Песму над песмама*, коју је видео „као најфинији и најизузетнији израз страствене, љупке љубави који је до нас стигао.“³²⁴ Његово одушевљење најтешње је повезано са одушевљењем за оријенталну љубавну поезију, за персијску и арапску лирику, чији је извор видео у истом културном кругу којем припада и Стари завет. У савременом политичком контексту посебно је занимљиво да је Гете читао *Куран*, приступајући му, као и *Библији*, као књижевном делу, те да је у оријенталној култури видео извор надахнућа, а не артефакт ниже вредности. Надахнут средњовековним персијским песником Хафизом, Гете пише сопствене љубавне стихове у *Западно-источном дивану*, засићене похвалама љубави – пре свега чулној љубави – и рефлексјама о животворној снази поезије, те односу поезије и религије. Као и за Стојановића, за Гетеа су љубав и поезија „интензивирани“ живот. Објављивање одломака из *Западно-источног дивана* наишло је на млак одјек, што је Гетеа наљутило, и подстакло да напише преко стотину страница о арапско-персијској култури, а у циљу „бољег разумевања“ његовог дела.

Шта је Гетеа привукло Хафизу, о каквом је ту избору по сродности реч? Чини се да је Гетеу било посебно занимљиво што је Хафиз у исти мах био теолог и песник љубавних стихова, местимично чак „еротски фриволних“. Зафрански сматра да је Гетеа ка овом песнику привукао „и у преводу још осетан лак и разигран тон, у којем се смењују и преплићу свакодневно и узвишено, чулно и спиритуално, мисао и машта, мудрост и виц, иронија и преданост.“³²⁵ Ту смо и код Стојановића: повезаност „чулности и спиритуалности“, другим речима, чулности и душевно-духовних вредности. Гетеово поверење у чулност, и подозривост према радикалном измештању трансцендентног ван земаљског, почива у његовом високом вредновању искуства. За њега је и религиозност нешто што почива у искуству: пажљиво посматрање природе изазива у човеку осећање да се иза ње, односно, тачније речено, у њој, крије нешто „велико“, што превазилази њен појавни облик. Познато је да је Гете уживао у свом врту, који је активно обликовао, па је његово писање морало да чека ако је дошло време да се пажња посвети шпарглама. Његовање парка око замка, укључујући архитектонске

³²⁴ Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan*, Teilband 1, Deutscher Klassiker, Berlin, 2010, стр. 140.

³²⁵ Goethe. *Kunstwerk des Lebens*, стр. 548.

интервенције, усклађивање човековог начина живота са обликовањем природе у његовој околини, игра значајну улогу у Гетеовом роману *Избор по сродности*, па би се могло рећи да је и природни амбијент ту један од јунака. Није свеједно каква је стаза којом се човек шета, на ком месту треба саградити сеницу или павиљон, јер је оно што човек осећа и што мисли најтешње повезано са оним што око себе види. Гете није веровао у Хегелово прогресивно кретање историје ка једном циљу, за њега је људско дешавање, као и ритам природе, циклично и елиптично понављање; ствари и појаве „умиру“, али је та „смрт“ уједно и ново рађање.

У нашем контексту, у успостављању аналогија између Гетеовог и Стојановићевог света, важно је да је Гете „свето“ видео као нешто што је у човеку, у његовом искуству, што значи да је и дух нешто дубоко земаљско, а не само онострано. Зафрански издваја стихове из *Западно-источног дивана* у којима заљубљени Хатем своју вољену Сулејку, а тиме и дух љубави, препознаје у „хиљаду облика“: у младом грању чемпреса, у рађању јутра, у ваздуху „заобљеног“ неба који удише. Поредбени поступак личи на онај из *Песме над песмама*, с тим што је овде нагласак на стваралачком, спознајном карактеру љубави, прегнантно израженом у стиховима којима се Хатем обраћа својој Сулејки: „Шта спољним чулом, и унутарњим познајем, / Ти, свеучитељко / кроз тебе познајем.“³²⁶ Осећамо ту у позадини поновно рађање сопства у љубави о коме је већ било речи: зато што човек воли и вољен је, све на шта поглед пада доживљава се другачије, интензивније; љубав чини „видовитим“, она отвара очи за нова, још недоживљена и немишљена значења, а нарочито за свеопшту повезаност свих ствари, које се доводе у везу са љубљеним бићем, као и са космичким збивањима. Љубљени је пресециште у ком се спајају сопство, микрокосмос и макрокосмос. Зафранског у вези с наведеним стиховима превасходно интересује повезивање вољеног бића с космичким принципом, у чему он види Гетеов „еротски пантеизам у облику једног поетског политеизма.“³²⁷ Природа има различите облике, али у сваком је Она, и у сваком је Бог. Укрштањем чулности природе и чулности љубави у лепоти постиже се

³²⁶ „Was ich mit äußerem Sinn, mit innerm kenne, / Du Allbelehrende, kenn' ich durch dich.“ Гете цитиран према: *Goethe. Kunstwerk des Lebens*, стр. 567.

³²⁷ Исто, стр. 567.

спајање чулног и светог, а љубав уздиже у космички принцип; слично укрштање наћи ћемо у Стојановићевој љубавној лирици, коју ћемо у наставку тумачити.

Будући да је за Гетеа „свето“ уједно и земаљско, да је оно у сопственом искуству, а не само у теолошким догмама и спекулацијама ума, онда се и поштовање светог исказује у извршавању свакодневних дужности и послова. Ако их човек обавља са пажњом и посвећеношћу, онда свакодневно постаје „индиректна служба Богу“, израз „духа стваралачког живота“ – закључује Зафрански.³²⁸ И свакодневно се, као и чулна љубав, може радити „како било“, али и тако да човек осећа властито учествовање у целини свега и своју повезаност са свим што постоји. Присетимо се овде Стојановићевог тумачења Вермерових слика, које изражавају лепоту свакодневног бивствовања – сипања млека из бокала, заливања цвећа, учевања лепоте хлеба у корпи. Присетимо се и Дафнидовога прављења и једења сира, или прављења пите од јабука и шетњи Стојановићевих јунака: свугде се осећа исти дух „освећивања“ свакодневног, дивинизације обичног. Нимало случајно, истиче Стојановић на примеру *Песме над песмама* важност идеализације у љубави, стихове о вољеном бићу *tota pulchra*, „без мане“:³²⁹ уз помоћ љубави све се уздиже можда и до нечег вишег него што јесте, али само тако, стваралачким даривањем вредности Другом и свету могућа је срећа и задовољство постојањем. Љубав је, парадоксално, уздигнуће, дивинизација свега што постоји, али и уживање у свему земаљском, највише и управо у једноставним облицима живота.

Поменимо још један важан разлог зашто је Гете инсистирао на важности чулности и искуства, који је значајан и за разумевање Стојановићеве мисли и уметничког дела. Гете је сматрао да човек понајпре у природи може да осети постојање духа, иако не и да конкретно објасни или докаже у чему је његово очитовање; он је осећао да се „трансцендентном“, „светом“, човек више приближава у земаљској пракси него у теорији. То би значило да је *доживљај* трансцендентног дубљи од покушаја његове апстрактне спознаје. Проблем је, међутим, сматра Гете, што човек у природи све мање осећа дух. Управо зато је важно не одузимати духу чулност тако што ће се за духовне проглашавати само метафизичке апстракције. Позни Гете хоће да рашчисти са „платоновско-

³²⁸ Исто, стр. 568.

³²⁹ *Уредник од искуства*, стр. 34.

плотиновском предрасудом“ да је „прелаз од идеје ка стварности стално неко умањивање“. ³³⁰ За Плотина је све земаљско имало нижи онтолошки и сваки други статус у односу на трансцендентно. Гете критикује такво становиште на следећи начин: „Нека духовна форма свакако неће бити умањена при задобијању појавног облика, под условом да је та појава резултат правог стварања, правог оплођивања. Створено није ниже од стварајућег, чак је предност живог стварања то што створено може бити изврсније од стварајућег.“ ³³¹ Стварајуће, дакле оно што „оплођује“, не само да онтолошки нема виши статус него створено, већ створено може бити и *vortrefflicher* од стварајућег! Гетеова самоувереност импонује. О „самоуверности“ овог несвакидашњег човека говори и Стојановић у књизи *О идили и срећи*, у контексту пишчевог исказа о природи која је дужна да му, као „великој ентелехији“, након смрти обезбеди одговарајући виши облик.

Зашто је отклањање „платоновско-плотиновске предрасуде“ важно за Стојановића? Овај писац и тумач књижевности је одувек инсистирао, видели смо, да се преко чулног, укључујући и чулно испољавање тела у љубави, не прескаче као преко нечег нижег, или чак нечег недостојног. Срећа у љубави је једноставна, а подлога јој је чулна: „Лијева је рука његова мени под главом, а десном ме грли“, каже се у *Песми над песмама*. Уз овај стих, „уредник од искуства“ парафразира и следећу слику:

Рекох: попећу се на палму, дохватићу гране њезине; и биће дојке твоје као гроздови на виновој лози, и мирис носа твојега као јабуке. (7.8)

Важност чулне подлоге љубави је за уредника, као и Стојановића, ван сваке сумње. Ни световна моћ, ни богатство, па чак ни задовољство мудрог државника који има срећу да доживи плодове свог рада (уредник наводи Черчиллов случај), такође ни уметност, не могу донети на крају живота оно осећање егзистенцијалне zasiћености које може љубав. „Мој је драги мој и ја сам његова“ – тај стих је за уредника симбол земаљске среће, штавише, „све за чим се жуди преко тога само је хибрис.“ ³³²

³³⁰ Goethe. *Kunstwerk des Lebens*, стр. 569.

³³¹ Гете цитиран према: Goethe. *Kunstwerk des Lebens*, стр. 569.

³³² Уредник од искуства, стр. 35.

Чулна љубав, да, али – и личност. Без тог аспекта доживљај често остаје на опијености и самозабраву. Стојановић би да у љубави споји, метафорички речено, *Песму над песмама* и *Прву посланицу Коринћанима*, дакле химну земаљском уживању у чулној љубави и химну агапе-моменту у љубави.

Спој такве врсте изразио је Шагал у циклусу од пет слика *Песма над песмама* (1957–1966), које за полазиште узимају библијске стихове.³³³ По атмосфери нежне еротичности и љубави према свему што постоји, комбинованој с меким, заобљеним линијама и употребом снажних боја, те слике наликују поменутиим сликама из Шагаловог циклуса о Дафниду и Хлоји, насталом 1961. године (дакле у истом периоду). Заједничко им је сугерисање да љубав преображава свет у рај на Земљи, а заједнички су им и појединачни мотиви, рецимо Шагалово лајтмотивско представљање загрљаја мушкарца и жене где она, као у *Песми над песмама*, лежи на његовој левој руци, а он је десном грли. Шагал је обухватио велики број мотива из библијске песме, укрштајући световна и сакрална тумачења, краља и пастире, земаљску и божанску љубав; у стварању таквог утиска учествују његове летеће фигуре, али сликар се служи и другим средствима, као у сцени венчања на небу, где су фигуре младенаца издужене тако да заузимају како простор Земље, тако и простор неба. У циклусу слика *Песма над песмама* посебно фасцинира што је као основна боја свих слика употребљена пурпурно-црвена и ружичасто-црвена, боја еротичности, боја превируће екстазе, а што у целини ипак преовлађује утисак смирености, нежности и поверења. Стапање утисака узавреле и смирене еротичности посебно је видљиво на женском акту, својеврсном цитату Ђорђонеове *Венере*, на којем „драга“ лежи у крошњи дрвета. Поглед на Шагалов циклус *Песма над песмама* посредује доживљај вредности на чијој афирмацији је Драган Стојановић неуморно радио.

³³³ Види: *Chagal. Die Mythen der Bibel* (Ausstellungskatalog), Albertina, Wien, 2. Dezember 2004 – 28. März 2005; Hg. Klaus Albrecht Schröder, Albertina, Wien, 2004.

V ПОЕЗИЈА

1. Преливања „плаве“ и „црне“

Без лирске поезије се може, али само „неко време“, каже Стојановић у песми „Тренутак за лирику“. Поезија, мишљена у двоструком смислу, неопходна је за срећу: поезија као поезија живота, дакле пунктуално време проведено у димензији Бесконечно, и поезија као књижевни израз те димензије, дестилисане капљице доживљаја уобличене у речи. По свој прилици су Стојановић и његов „уредник од искуства“ једног мишљења када је реч о проглашавању поезије за највишу књижевну форму. Као стваралац, Стојановић воли индиректан израз и полифоно вибрирање значења, технику назначивања уместо опширних експликација, амбигвитет уместо идејног фиксирања. Будући ироничар у романтичарском смислу, он види многострукост облика живота и немогућност да их човек икада у целини појми и обухвати, па га управо поезија – која не иде за тиме да обухвати целину, него да њено наслућивање у једном исечку доведе до врхунца – посебно привлачи.

Још нешто је за Стојановића у поезији важно: њена бујна чулност, могућност да се комбиновањем одређених речи, понављањем одређених гласова, па и визуелним распоређивањем слова и речи, афицирају душевни покрети и осећања. И када човек не разуме шта песма „хоће да каже“, он може бити очаран лепотом звука, визуелним утиском (*сликом*, не само у пренесеном него и у буквалном значењу), и тамнином смисла. Можда као ниједна друга књижевна форма, поезија је у стању да изрази микро-доживљаје, неки, и најмањи душевни покрет, неку неодређену импресију, неки унутарњи дрхтај. Поезија се највише приближава неисказивом.

То није у супротности са околношћу да се Стојановић у својој поезији јавља као *poeta doctus*: у песмама се помињу филозофи Епикур, Аристотел, Хегел; песници Бодлер, Катул, Готфрид Бен, Леопарди; сликари Леонардо, Луини, Паул Кле и Ђорђоне.

Поезија је код Стојановића нераскидиво повезана с темом љубави. Све његове песме су на овај или онај начин љубавне: ако није реч о жени, онда су песме израз љубави према природи и постојању уопште, чак и када имају изразито елегичан тон. У његовој поезији можемо уочити три веће самосталне целине: *Олујно вече* (1972), *СЛ. Четири песме о Сл.* (1992, 2001) и *О хлебу*. Збирка *Године* (2006) сабира четрдесет једну песму кратке или средње дужине. У збирци *Није то све* (2007) објављена је целокупна поезија настала до 2007. године: три наведене самосталне целине, песме из збирке *Године*, као и дванаест нових песама кратке и средње дужине. Збирка *Сито* (2015) поред познатих песама, „просејаних“ по ауторовом избору, садржи и петнаест песама насталих између 2008. и 2015. године. Будући да су све наведене Стојановићеве књиге поезије настале у периоду од четрдесет пет година, односно да њихов обим није волуминозан, може се претпоставити да аутор посеже за песничком формом у посебним стваралачким тренуцима. Саша Радојчић примећује да је Драган Стојановић „умео да песничкој страни своје стваралачке егзистенције да особену меру“, те да би ауторов песнички опус „у савременој српској поезији“ могао да се упореди „по самокритичности и строгости, али и не само по томе, (...) једино са песничким опусом Јована Христића“.³³⁴

Песме из збирке *Године*, дванаест нових песама из збирке *Није то све* и петнаест нових песама из збирке *Сито*, одишу истим духом, па ћемо их овде тумачити као једну песничку збирку. Атмосферу тих песама одликују стапања нежности и чврстине, егзалтираности и меланхолије, ведрине и бола; егзистенција у својој целокупности долази ту до поетског изражаја. Аналитички гледано, тематски бисмо могли раздвојити следеће врсте песама: песме егзалтације вољеним бићем, комбиноване са слављењем земаљског постојања, то јест чулности света и телесне љубави; затим песме у којима се поред „плавих“ јављају и „црни“ мотиви, који су са „плавима“ у равнотежи; песме утехе или песме охрабрења, у којима се „црним“ мотивима супростављају микро-доживљаји смисла; песме елегичног тона у којима преовлађује „црно“, али у којима је, као и у претходној групи, изражен став стоичког истрајавања.

³³⁴ Саша Радојчић, „Тренутак и вечност. Сабране песме Драгана Стојановића“, у: *Није то све*, стр. 176.

Када је реч о односу песничког субјекта и жене, уз љубавне песме чисте „плавети“ постоје и оне у којима се наслућује да је реч о односу старијег мушкарца и млађе жене. Његове виталне снаге у опадању „процветавају“ у присуству ње, која је у цвату. У неким песмама се наслућује да он воли, а није вољен, што у песниковој свести не изазива очајање него дубљу слутњу да је укрштање њене судбине с његовом знак милости. Овде уочавамо тематску паралелу са *Месецима* и *Уредником од искуства*. У комбинацији тих и неких других краћих песама може се ишчитати свест о контрасту између времена које пролази, доносећи замор и знање о „црном“, и *несмањене* жеђи за љубављу, пре свих чулном љубављу. Тај контраст доноси благо меланхоличан тон. Тамо где он претеже, драга је одсутна или је уопште нема; у тим песмама понекад се јавља мотив сећања на неки давни неспоразум у љубави, на нешто прећутано, а понекад је атмосфера мирна, песнички субјект подноси без роптања бол, усамљеност, недостатак подршке. Живот је онда покушај да се уз помоћ обичних ствари човек „одржи“.

У Стојановићевим песмама налазимо целокупан репертоар његових лајтмотива. Ту је најпре комплекс мотива везаних за јутро, „гледање“ и светлост, ту су такође небо, сунце, море, поље и ветар, затим гране и гранчице, биљни сплет цвећа и воћа, понека животињица која изазива нежност (врабац, бубамара, бумбар), заједнички обед/храњење, а ту су и слова, и цртежи. Међу „црним“ мотивима имамо жицу, конопац, блато, пауке. „Плави“ мотиви преовлађују. Обратимо најпре пажњу на поједине стихове у којима се јавља „плаво“ у свом најдиректнијем облику, као реч „плавет“ или „плаво“:

*И онда, ах колико потом, / (...) видео сам / (...) Плаву жилицу, / близу чела.
(„Леонардо, седам ујутру“, 28)³³⁵*

*Празник је теби / увек дању, увек **плав**, и плах. („Der Morgen“, 29)*

*И сан – жут, откључан, / **плав** и јасан – од дна до дна / (...) Откључана **плавет**, /
лимун, зенит, пиластер / без дна. („Висина, грчка именица“, 32)*

*И са неке терасе окренуте југу / погледати **плаву** неба / и **плаву** мора, / поново.
(„Тераса према пучини“, 33)*

³³⁵ Сви даљи цитати из Стојановићеве поезије биће наведени према збирци *Није то све*, изузев цитата из збирке *Сито*, који ће као такви бити означени. Сва масна слова у цитатима из поезије су наша.

Бледоплава (увек тако стидљива) / силази на писмо / које је чека. („Обоа, у зору“, 34)

*Пробуђен лицем у долину: / **плаве** планине / и жуто светлуцање / од жита, оса, вреса. („Бекство“, 45)*

*А онда је уз степенице дошло небо / **плаво** као у најбољим својим данима („Атмосферски притисак“, 48)*

*Најбоље / у жару **плавети** додирнути / шта је најближе, / остало заборавити – („Ожиљци“, 57)*

*Ка небу у небу **плава** планина („Гребен, највиши“, 59)*

*Да нађем име / за осветне и неосветне / све те покрете **плавети** / могао сам. („Да нађем име“, 65)*

*Јер **плаветни** језик / јачи је од гласова пећине / о којој се муцајући толико прича. („Сито“, Сито, 17)*

*Одсести трајно у соби коју су посетили, / остати и кад су потом отишли пут **плавети**, / живети тако као да си одувек живео. („Бумбар“, Сито, 19)*

*И даље: бледо **плавој**, цинобер-до-мрке – / шта ту може небо, шта ће моћи? – / у улици оденутој липама („Липе, небо“, Сито, 32)*

*Ту **плаву** / очи никад до краја да науче. („Небо“, Сито, 34)*

Шта је у наведеним примерима „плаво“? Најчешће небо, затим море, планине, празник, покрети, жилица, сан. Тиме се репортаж „плавог“ свакако не исцрпљује, он је у позадини других мотива, који у својој укупности чине нешто што бисмо назвали „медитерански доживљај“. Он је „плав“, већ због плаве неба и мора, а уз њега иду и мотиви као лимун, палма, грожђе, бадемов цвет, уопште цвеће. Јутро је, пак, краљица свих „плавих“ мотива у Стојановићевим песмама. Пре него што се осврнемо на мотив јутра, погледајмо примере у којима се јавља „црно“ у директном облику:

*Све су те воде сада **црне**, нису / као пре, пре су биле лепе... („Без страха, после страха“, 7)*

*Ја мислим: проћи ће тај **црни** облак / (који можда и није облак), / (...) засијаће лепо поље, / синуће тиха поља. („А ветар“, 37)*

*Блато у олуку / што стира се са црепа – / **црно**, меко („Блато, пети елеменат“, 41)*

*Прозор: призор – стуб, / пузавица, врабац, **црн** конопац / лагано зањихан – („Бекство“, 45)*

*Неколико громава низ **црне** литице, / низ клисуре, / необележене по доњим и горњим картама – („Атмосферски притисак“, 48)*

*Биво – сунце у прикрајку / – док ноћ ћути, нема ноћ – / **црни**, да се раздани нестрпљив („Сунце“, 52)*

*Одржати се, / јер и закон, и зрак, и **црни** кључ / ту су („Сито“, Сито, 17)*

*И безбројне **црне** мисли по књигама / свих врста, фаворизоване / на разне начине, / чине ми се невредним пажње („Мартовска“, Сито, 21)*

*Ледени глас, **црни**, са дна – стена / **црна**, контраст белој, и грцај, го. („Пена“, Сито, 31)*

Шта је у овим примерима „црно“? То су воде, облак, биво, блато, конопац, литице, глас, мисли и кључ. Као што је то случај с „плавим“ мотивима, и палети „црних“ мотива у поезији припадају не само они који се као такви именују већ и други мотиви: уопштено речено, под шифру „црно“ могу се подвести страх, ћутање, бол, губитак оријентације, унутрашња празнина. Конкретније гледано, ту спадају мотиви као „сива, натрула, нетачна скуша“ („Нетачан рачун“), бушилица („Бушилица“) или „сива стрмина смрти“ („Сито“).

2. Песме егзалтације вољеним бићем

2.1. Јутро

Окренимо се јутру. Оно је у Стојановићевом делу један од највишеслојнијих мотива, јутро је шифра, симбол. Упадљиво је већ да изврстан број песама у наслову садржи „јутро“, односно његове блиске деривације: „Леонардо, седам ујутро“, „Обоа у зору“, „Пре сванућа и док свиће“. Песник је, сигурно не без разлога, нашао чак за сходно да једној својој песми дâ немачки наслов „Der Morgen“ – дакле „Јутро“. Погледајмо неке стихове који садрже мотив јутра:

И та буђења, после тога, / каква су била! („Без страха, после страха“, 7)

*Видео сам / (...) Плаву жилицу, близу чела. / Блед **освит** / и то.
(„Леонардо, седам ујутру“, 28)*

*Ипак ће твој час бити и мој: / **јутро** и **јутро**, у исти мах. („Der Morgen“, 29)*

***Дан се придиже у дан**, далек / велик бескрајан дан / ослоњен на бео стуб –
(„Висина, грчка именица“, 32)*

*Обоа, **обе** **сказаљке на шест**, / олуја остала у одајама ноћи: / **освит**.
(„Обоа, у зору“, 34)*

*Лобелија (...) / **пре сванућа и у освит** / што је њоме продужен, њоме оснажен, /
чекала је тај час („Пре сванућа и док свиће“, 58)*

Мотив јутра је као магнет који око себе привлачи и друге мотиве, чинећи густу метафорички комплекс „плавог“: „јутро“ и његове непосредне деривације као што су зора, освит, свитање, нови дан, најтешње су повезани с буђењем, пробуђеношћу, расањеношћу и њиховим алузивним спектром у правцу дубинског опажања, чему се придружују небо, односно светло и сунце у свом најнежнијем облику. Погледајмо како се ови мотиви спајају у песми „Да нађем име“:

*Да нађем име
за освитне и неосвитне
све те покрети плавети
могао сам
и већ сам га зар нашао,
јер била си у јуту јутра
умотана, у свилу, у јутром
опран бео јутарњи лан, сан,
отворен, јасан, размотан –*

*дан који почиње с њим
богат је, благодатан,
са нагоме, лепоте –
јер била си расањена,
у плавети, у павети
из сна понетој, занетој,
занета,
ту: руб јутра, лан
под нама, ти –*

*могао сам
и већ сам га зар нашао,
то име, и моје, и твоје,
име тог неизмерног буђења
у плавети, полетелој,*

*непознатој а сад
по нама слетелој –*

*лепа, лака, тиха нека,
тајанствена то је реч,*

*и сад знамо шта можемо,
једно у друго до у дно загледани,
чиме светлећемо кад га изгубимо
у будућем неком буђењу –*

*јер препознато биће у њему
свеједно и тад
све што буде слетело
по нама и у нас
од недолетелог,
распознато биће
од већ знаног
све. (65)*

Јутро је у овој песми најтешње повезано са вољеним бићем и телесним додиром. Упадљива је најпре тежња ка што снажнијем звуковном, дакле чулном ефекту језика, што треба да појача еротизујући ефекат слика. Стојановић варира исту лексему, па се исти гласови понављају у непосредној близини, у првој строфи је то варијација јуту/јутра/јутром/јутарњи. Употреба риме, која иначе није особени знак овог песника, упадљива је – наготе/лепоте, понетој/занетој, полетелој/слетелој – што значи да звучност и ритимичност језика избијају у први план. Сlike које прате риму сугеришу кретање, покрет, летење, штавише, „плавет“ је у најтешњој вези с „покретима“, јер се већ у слици која отвара песму каже да песнички субјект тражи „име“ за „све те покрете плавети“. Он је и налази, и то управо захваљујући јутру, призору Ње у том јутру. Понесен призором, лирски субјект *рађа* тражену реч: егзалтација Њоме, доживљај, посебно *kostbar*, резултују стварањем. У призору који нам се дочарава преплетени су јута, лан и свила, нешто „бело“ и „чисто“, а асоцијативни спектар призива и нешто природно и свеже. У то је она „умотана“, могло би се рећи и – заштићена, без страха. Доживљај умотаности у јутарњи лан је као „сан“, а он је пак „размотан“, „отворен“ и „јасан“.

Како то да се „неизмерно буђење у плавети“ повезује са сном, како то треба разумети? Очигледно је да је „отворен“ и „јасан“ сан у најнепосреднијој вези са „јутром опраним белим јутарњим ланом“. Сан се, али са другачијим

предзнаком, помиње и у другој строфи: „јер била си расањена, / у плавети, у павети / из сна понетој“. „Павети“ је овде језичка варијација „паветине“ – реч је варирана очигледно због звучног сагласја са „плавети“ – а паветина или павит је пузавица из породице жабљака (*clematis*). Пузавица је нешто што скрива, прекрива, нешто густо и непрозирно; у том смислу можемо је повезати са значењским спектром ноћи. Вољено биће, које лежи на ланеној постељи, носи са собом при буђењу „пузавицу“ сна, још увек је њом „зането“, и прелази сад у сан који је „отворен“ и „размотан“, јер је јутарњи, дневни сан. Ноћни и јутарњи сан се преплићу: паветина се може повезати, у зависности коју од њених колористичких могућности замислимо, и са даном и са ноћи, при чему би дану одговарали њени бели цветови, а ноћи љубичастоплави. У оба случаја тај цветни приказ, једна од могућности асоцијативног спектра, призива нежност и благод, која у целини одликује песму „Да нађем име“. Јутарњи „сан“ асоцира на лагано израћање свести у међустању буђења, но чини се да је овде најважнија једна друга конотација: лепота тренутка тако је велика, да се човеку чини да сања, да лебди између јаве и сна. Буђење из ноћног сна уједно је и улазак у „сан“ у ком лепота није више обећање среће, него њено испуњење. Јутарњи „сан“ изражава постојање у димензији бесконачно.

Није то само срећа љубавног додира, то је срећа земаљског бивствовања уопште, уживања у његовим бољим могућностима. Једноставност среће изражена је прегнантно следећом сликом: „Ту: руб јутра, лан / под нама, ти – “. Црта након „ти“ назначује да се песнички субјект и његова драга, у рано јутро, у тренутку посебно финог и изоштреног чулног опажања, предају загрљају. У четвртој строфи каже се да су љубавници „једно у друго до у дно загледани“, што сугерише највишу блискост, а може се схватити како у еротском, тако и у преносном смислу, упућујући на то да додир није само нешто површинско, није само питање епидерма, него захвата и целокупно човеково биће. Присећамо се овде Ингарденовог израза о „крајњим дубинама бивствујућег“, ³³⁶ у које човек може да продре посредством уметности. Доживљај описан у песми, где су љубавници „једно у друго до у дно загледани“, подразумевао би, пак, телесно и

³³⁶ *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*, стр. 143.

свако друго продирање, које захвата целог човека: преко здружености с телом вољене обухвата се цео свет, долази се у додир са језгром постојања.

Шта то подразумева? Могући одговор налазимо већ у раним стиховима „Концерта у пољу“, који кореспондирају с већ наведеним:

*(...) стварност је осетна
као загрљај, свет је чврсто
у чулима, оваплоћено је исконом
жуђено здружење и мар.
Т у с м о. (162)*

Искази садржани у стиховима да је стварност „осетна као загрљај“, а да је „свет чврсто у чулима“, могу на први поглед деловати као тривијална констатација стања ствари. Видети их тако, значи превидети специфично схватање односа између човека, природе и духа, те његове онтолошко-аксиолошке импликације, које ти стихови носе. „Т у с м о“, изречено с емфазом, потцртава потврђивање постојања као вредности по себи, а афирмација чулне извесности индивидуалне лепоте, и света уопште, јесте и афирмација свега земаљског, посебно љубави као форме у којој човек од искона превазилази своју сингуларност и здружује се с другим људским бићима. Стихови у наставку говоре о томе да је „све прошло искуство“ било недовољно, а недовољан је био и „дух“, што, у комбинацији са стиховима о важности доживљаја „ту смо“, подсећа на стихове из Стојановићеве песме „Класични идеализам“, где се пледира за „спајање ума и љубави“ као код „раног Хегела“. Чулна извесност није најнижи облик спознаје (што је, *nota bene*, такође Хегел), већ основа сваке друге спознаје, што управо у доживљају љубави, који покреће све човекове моћи, најпрегнантније долази до изражаја.

Истина је да се бића мрзе и уништавају, али истина је и да у љубави стреме једна ка другим. Љубавници из песме „Да нађем реч“ потврђују својим загрљајем постојање само, вредност стварности „осетне као загрљај“; они додају један грам смисла на „плави“ тас егзистенције и тако потпомажу опстанак целине света. Није можда сувишно још једном поменути да се не мисли на љубав „како било“, већ на то да се постане *уметник у љубави*. Стихови „вештина дисања и дотицања, / вештина справљања олује, / вежба која не вара, већ опчињује“,³³⁷ упућују на

³³⁷ Стихови из „Концерта у пољу“, *Није то све*, стр. 163.

вештину љубави, која се, као и свака вештина, негује и развија. Јутро у томе игра кључну улогу. Оно је час потврђивања постојања, час отворености према свим могућностима, час посебно свесног учествовања у земаљском. Уз „вештину дисања и дотицања“, ту спада и „гледање и снага у наслади гледања настала“.³³⁸ Јутро је тренутак за љубав, према вољеном бићу и према Земљи; много више од доба дана, јутро је у симболичкој димензији час пријемчивости за све, час стварне присутности у свету, „ту“.

Осим егзистенцијалне засићености коју јутро доноси, важна је и његова етичка димензија. Јутро је почетак новог циклуса, у том смислу је оно симбол рађања и обнављања живота. Дан који почиње с „покретима плавети“ јесте „богат“ и „благодатан, / са наготе, лепоте“. „Нагота“ се може односити на драгу која је покривена само „свиллом“ јутра, али и на чистоту јутарњег часа као часа невиности: дан тек почиње, још није учињено никакво зло. „Бео јутарњи лан“ је јутром „опран“, дакле чист, још пун отворених могућности – пун наде. Дан који почиње с призором лепоте и додиром између два бића, добар је; додир, уопште, јесте добар. И он је нешто што човек може супротставити злу у свету. Реч „благодатан“ призива и друге сродне речи као благодарити, благосиљати, благослов, благовест, које у Стојановићевом репертоару сигнализирају највиши облик афирмације живота. Оне упућују на благост, али и на милост: у контексту песме на милост провиденцијалног сусрета с Њом, и милост што је песничком субјекту дато да доживи највиши облик среће.

2.2. „Цветни“ квалитет чулне љубави. Светла и мирна љубав

Реч коју песник налази за љубавно јутро је „лепа, лака, тиха“. Асоцира то на епизоду из *Двојежа II*, односно на квалитете „мјединице“, речи коју је Ва измислила, а за коју су она и Бан, једног кишног дана проведеног у кревету, нашли одговарајуће значење. Један од атрубита „мјединице“ је и *благост*, она подсећа на нешто „беличасто“ и „жућкасто“, на „жућкасти цветић“.³³⁹ Дан проналажења значења за „мјединицу“ означава се као „богат“, дакле имамо и „богат“, и „благодатан“, као у песми. Занимљиво је да Ва одлучно одбија да се уз

³³⁸ Исто, стр. 171.

³³⁹ *Двојеж II*, стр. 50.

мјединицу веже црвена боја, уз образложење да је она „прејака“. И у песми су боје нежне, то су бела и јутарње плава.

Јутро се може схватити као шифра за телесну љубав која је нежна, уметничка, посвећена: са мање „фауновских“, односно „зверињих“, а више „флоралних“, односно „цветних“ квалитета, више плава и бела, него јарко црвена. Драган Стојановић не негира нагонску основу љубави, али као да и у оквиру онога што има нагонску подлогу види једну страну која је више прождрљива, и ону која је више сладokusачка. У позадини тога је свест да виталност, да животна енергија која је основа чулне љубави, има и своје наличје, своју „црну“ страну, која се испољава у рушилачким, агресивним актима. Чини се да се Стојановић с годинама креће у правцу наглашавања „цветних“ квалитета чулне љубави, њене благе, сладokusачке стране. У раној прози, у причи „Антоније љуби Клеопатру“, имамо Антонија који с грозничавошћу сексуалне жудње, принуђене да чека, осваја пола света, да би најзад из Клеопатриног тела могао да „усркне“ „укус постојања“;³⁴⁰ ту је и Фалстаф са својом гузатом куварицом, уопште, ту је телесна прождрљивост чија се земаљска веселост уздиже.

Природа љубави у „свили“ јутра очигледно је другачија. Она кореспондира са љубављу у песми „Разлике“, за коју се каже: „Најслађа је љубав / светла и мирна / као широка река / која отиче неприметно.“ У Антонијевој љубави (или само фасцинацији лепотом) претеже фауновски елеменат, осим тога, „укус постојања“ за њега је „горак“; у песми је, пак, најбоља љубав и „најслађа“, а атрибути „светло и мирно“ сугеришу више флорални елеменат. Уопште је тема песме „Разлике“ постојање различитих врста љубави, које се метафорички повезују с постојањем многобројних варијација унутар исте групе живих или мртвих бића, што значи различитих врста грожђа, јабука, брашна, хлеба, мушкараца и жена. Поређење „светле и мирне“ љубави са „широком“ реком и њеним „неприметним“ отицањем уноси и један лако меланхоличан тон, који кореспондира са другде постојећим мотивом љубави старијег мушкарца према младој жени. Алузивни спектар „широке“ реке је густ, а неки од мотива који у њему вибрирају су стрпљивост, снага, дубина, па и помиреност с пролазношћу, с природним током ствари. Чини се да је Стојановићу при почетку стварања

³⁴⁰ *Svetska književnost*, стр. 29.

уметничке књижевности било важно да афирмише телесност љубави и постојања уопште, његову фауновску компоненту – у поезији, рецимо, повезивањем чулне љубави и олује – да би се касније, нарочито у *Месецима*, јавили тонови који упућују на мирнији, флорални доживљај љубави и постојања. Није овде реч о простом дуализму између дионизијског и аполинијског (да уведемо и тај антитетички пар термина) – по ком би телесна љубав била само дионизијска, а љубав према личности, без сексуалности, само аполинијска. Више је реч о нијансирању, о томе да се унутар једне појаве, дакле телесне љубави, јављају различите могућности, те да се унутар нечега, што наизглед припада једном полу, атрибути разгранавају како на оне који се уобичајено приписују том полу, тако и оне који су му супротни. У том смислу у „светлој и мирној“ љубави преовлађује моменат аполинијског, што не значи да јој недостаје страст, већ да та страст има другачији облик од експлозивности дионизијске страсти. Њено кретање је усмерено према унутра, па су њене амплитуде споља мање видљиве. Реч је о зрелој љубави.

Романтичари и Ниче су се супротставили класицистичкој слици грчке уметности и мисли, која је виђена као аполинијска, аргументујући да Винкелманова формула о *edle Einfalt und stille Größe*, то јест о „племенитој једноставности и мирној величини“, има и своју другу, дионизијску страну, с њеним ирационалним, хтонским елементима, чија је последица и антрополошки песимизам. Дионизијско је за њих, ипак, имало позитиван предзнак, као нешто витално, као симбол младости и друштвене обнове; за Хелдерлина је Дионис, рецимо, био занимљив бог, зато што је у себи расцепљен, он умире да би се поново родио.

За Стојановића је аполинијски моменат грчке ведрине важан, али он увек изнова указује на то да су Грци у свакој ствари, ма како савршена била, видели и сенку, иако можда само минијатурних димензија. У афирмацији је и зрно негације. У есеју о добром војнику Швејку, Стојановић у контексту Швејкове доброћудне реакције на превелику униформу која му је дата, каже: „Иако, наравно, нема ни најминималније класично образовање које би га о томе поучило, он ипак канда зна да увек и у свему искрсне и нешто горко, како нам се из старине поручује; ни најбоље и најпожељније ствари нису изузете од тога“. Мало даље, он

варира наведени исказ: „Примесу горчине, нужну у свему, како стара мудрост каже, прима Швејк (...) с ведрим стоицизмом.“³⁴¹ „Примесу горчине, нужну у свему“, доводи Стојановић у есеју о Еразму у везу са иронијом. Ту он иронију види као начин да се укаже на „амбивалентност“ ствари, тако што ће се показати „зрно прихватљивог у неприхватљивом“, или тако што ће се показати „увек присутна окрњеност у оном што важи као најбоље.“³⁴² Штавише, „тамо где је све сјај без икакве сенке и где постоји вера у савршенство без мрље“,³⁴³ иронија није ни могућа. Из тога произлази, будући да Драган Стојановић на свет гледа кроз ироничне наочаре, да он у постојање „савршенства без мрље“ не верује.

Тај закључак подупиру и увиди о стању ствари у његовим романима, где се говори о томе да је у сваку победу уграђен и пораз, и где је срећа љубави само кратко непомућена. Све има своју сенку, макар и најмању, једва приметну. У песми „Леонардо, седам ујутру“, песнички субјект у „блед освит“ гледа своју уснулу драгу и открива „на њеној слепоочници“, „близу чела“, „плаву жилицу“. Песма гласи овако:

*Тако мало слика,
ни за осредњу салу,
а ипак сам ту научио
шта је неумитно у лепоти,
шта неумољиво.*

*Мали број примера.
Али довољан. Први
поздан степенник
несагледивог.*

*И онда, ах колико потом,
обузет сасвим другом врстом нужности,
видео сам
– дар? награда? последњи бол? –
нешто тако племенито
на њеној слепоочници, и лепо,
што ни он није видео:*

*важније и од љубави, и од времена,
и од сваке керамике нежности.*

Плаву жилицу,

³⁴¹ Švejk hoće da pobedi, стр. 50.

³⁴² Исто, стр. 131.

³⁴³ Исто, стр. 132.

близу чела.

*Блед освит
и то. (28)*

У првој строфи сазнајемо да је песник проучавао Леонарда и из његових слика научио шта је у лепоти „неумитно“ и „неумољиво“. Дар опажања, здружен са способношћу дубљег доживљавања света, афинитетом према леонардовском типу лепоте, и посвећеничким односом према љубави, оспособљава песника да опази „плаву жилицу“ – она је за њега „племенита“ и „лепа“. Чак ни Леонардо је није видео, саопштава лирски субјект, упућујући на снагу љубави којом је захваћен. Та љубав га у извесном смислу чини видовитим. Призор у освит дана и плава жилица изазивају нежност, зато што песник очигледно прихвата и воли баш све на вољеној. Али шта значи да је тај призор можда „дар“, можда „награда“, а можда и „последњи бол“, или све то заједно?

Плава жилица на иначе беспрекорној, леонардовској кожи лица била би та сићушна „мрља“ у савршенству, та „сенка“ у његовом „сјају“, о којој је претходно било речи. Она је микро-елемент који указује на несавршеност љубљене, али и даље од тога, на истину о природи постојања уопште. Можда и на несавршеност свега смртог, па и на смртност љубљене, иако је она вероватно знатно млађа од песника (на то указује „последњи бол“, али и мотивски паралелизам са леонардовском лепотом из *Месеца*). Ако песник „плаву жилицу“ воли више од свега на вољеној, био би то знак врхунског потврђивања постојања, помало болно, можда слатко-болно прихватање његове свеукупности. Призор је „важнији и од љубави“ јер измирује песника с пролазношћу: он је добио на поклон „дар“, младу жену леонардовске лепоте, с којом му је дато да ужива, иако можда само кратко – јер таква је природа постојања. Али и све друго је у човековом животу, гледано у великим оквирима, кратко, јер човек је смртан: то у Стојановићевом свету није повод за тужбалицу или нарицаљку, него позив на радост и земаљско уживање.

2.3. Једино *та* жена „искупљује“

Бивање са вољеним бићем је можда пролазно, али је љубав, једном доживљена, непролазна: Стојановић то напросто не може довољно пута да

понови, било у есејистичкој, било у форми уметничке књижевности. И у песми „Да нађем име“, написаној егзалтираним тоном, постоји свест о томе да неће сва будућа „јутра“ бити тако „плава“. Али, и ако љубавници изгубе „реч“ нађену у тренутку боравка у димензији Бесконачно, они ће „светлети“ тим искуством чак и при неком другачијем буђењу; и када искораче из димензије Бесконачно, оно једном „препознато“ и даље ће бити ту. Реч коју је песник нашао (која се не саопштава), могла би гласити „необесцењив“, будући да она у Стојановићевом делу означава тренутке највише егзистенцијалне засићености и њихов непролазан карактер.³⁴⁴

Тумачење значаја хаљине коју Јелена оставља Фаусту, у неколико есеја, такође потврђује важност непролазности-љубави-и-кад-љубав-прође за овог писца. И у форми романа, у *Злочину и казни*, он ће посегнути за истим мотивом. Нина поклања Драгану своју хаљину, али је он баца у реку. Какав је то сигнал? Иако је Драган први пут, уз помоћ Нине, доживео шта значи провиденцијални сусрет у љубави, и иако је то за њега у погледу сентименталног образовања био најзначајнији дан у животу, обећање среће неће се испунити. Да ли зато што је Нина заљубљена у неког другог Драгана, оног са плаже, који ју је придобио уз помоћ стихова? Пресудније је то што Драган Лажитрава не уме довољно да цени вредност поклона који му је Нина дала, наиме хаљине коју је она претходно скинула, претворивши је у нешто више од одевног предмета, у симбол поклањања њеног тела; одлучује и то што јунакова љубомора, повређеност и бол претежу над срећом прошлог тренутка, и уопште над његовим бољим могућностима.

За мотивом хаљине Стојановић посеже и у песми „Морнар купује од Фрине њен изношени хитон“, у којој, међутим, хаљина није поклоњена, већ купљена. Да бисмо разумели шта то значи, морамо знати античку легенду о Фрини. Ко је, дакле, Фрина, коју су у поезију већ унели Бодлер и Рилке? Она је била знаменита грчка хетера, чувена по лепоти; Праксител је кип Афродите радио по њеном лику. За наш контекст најважнија је прича о суђењу Фрини пред Ареопагом. По једној легенди, Фрина је, видевши на суђењу да јој се зло пише, поцепала своју хаљину, открила груди, и бацила се на под у гесту молбе за

³⁴⁴ Мотив тражења једне речи у песми не мора бити схваћен буквално, он садржи и метафорички потенцијал – хоће се нагласити изузетност доживљеног тренутка, додир са тајном постојања, интензивност доживљаја која подстиче на стварање итд.

милост, при чему је лепота њене полунаге појаве оставила на поротнике утисак снажнији од свих речи њеног браниоца. По другој легенди, њен љубавник и бранилац Хипериед извео ју је на средину сале и збацио јој хаљину, а поротници, имајући утисак да пред собом виде Афродиту, изrekli су ослобађајућу пресуду. Француски сликар Жан-Леон Жером представио је у XIX веку управо ту сцену, контрастирајући белину Фринине пути и савршену исклесаност њеног тела са запањено-зидивљеним судијама, које природа није обдарила великом лепотом, па ни то што је дала није поштедела зуба времена.³⁴⁵ Жеромова слика нас подсећа да је у античко доба лепота била цењена као вредност у директној вези с боговима; у средњем веку би Фрину вероватно спалили као вештицу. То је, дакле, Фрина од које „морнар“ купује хитон, односно хаљину.³⁴⁶

У самој песми се ни морнар ни хитон не помињу, али наслов песме жели да их замислимо. Морнар би код Стојановића био егзистенција „лундралице“, уметника живљења који се вежба у уметности љубави – ходочасника љубави; у женском облику је то *Quarri* из *Бензина*. Морнару је Фрина важна, значи важна му је велика лепота: без ње он не може. Штавише, с њом се ништа не може упоредити, и ништа га као она не може спасити. Једино лепота „искупљује“ у додиру с пролазношћу:

*Зар не видиш
да све одлази,
па и ми?*

*Да не искупљује реч,
ни наковањ
за израду накита,
склон потонућу,*

³⁴⁵ Та слика је изложена у *Kunsthalle* у Хамбургу, музеју који је Стојановић посетио; ту је и колекција слика Макса Бекмана, између осталог *Одисеј и Калипсо*.

³⁴⁶ У античко доба политичари су одбили Фринину понуду да финансира поновну изградњу зидина Тебе, јер нису хтели да прихвате услов да на зидинама стоји спомен-плоча са следећим натписом: „Александар је уништио зидине, хетера Фрина их је поново подигла“. (Види у: Elke Hartmann, *Frauen in der Antike: Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora*, С.Н. Beck, München, 2007) Данашњи политичари би вероватно прихватили Фринину понуду да финансира пројекте од јавног значаја, и не би се устручавали да поставе спомен-плоче. Будући да у наше време управо богате државе штеде на образовању и култури, усталио се обичај да велике компаније спонзоришу ову област, и желе да се то зна. У последњој деценији, компаније које спонзоришу реновирање слушаоница по немачким универзитетима постављају себи спомен-плоче на зиду пред тим слушаоницама, а у многим случајевима посебно репрезентативне слушаонице носе име спонзора. Види текст „Купљена наука“ у: Kerstin Kohlenberg und Yassin Mursharbash, „Die gekaufte Wissenschaft“, *Die Zeit*, Hamburg, 32/2013.

ни дух,
већ само ти! (30)

Делује то као да ће у морнаревом самртном часу све што је налазио на свом путу тражења смисла – књижевност („реч“), сликарство и друге уметничке и занатске вештине („наковањ“, „накит“), филозофија („мудра слова“) – да ће све то бити као прах у поређењу с пунином осећања да је једном могао да загрли Фрину, и да је још увек носи у себи као окрепу у пустињи света. Љубав је у одлучујућем тренутку јача и од духа, ако човек сачува у себи „хитон“ вољеног бића. Другачије речено: највишу густину егзистенцијалног доживљаја човек достиже у љубави.

Али, шта треба да значи да је хитон купљен, и зашто је „изношен“? Ако га морнар купује, то указује на најмање две ствари: да му је, попут каквог амулета, потребно нешто што њој припада, што јој је припадало, а да она сама не би дошла до тога да му то нешто поклони. Хитон је успомена која и даље живи кад љубав прође, али и нешто у њиховом односу док он траје. То нас наводи на помисао да „куповина“ значи да морнарева љубав није узвраћена, бар не на начин на који он воли, на шта упућује и асоцијација на Фрину као хетеру. Морнар, међутим, није ни озлојеђен, ни огорчен, пре би се рекло да је *захвалан*; он прихвата оно што може да добије, њему је довољно било шта, ако долази од ње, па и изношени хитон: он је утеха, њиме се морнар загрће и штити од олује света. Узвраћена љубав је код Стојановића највиши облик среће, али не треба заборавити и да је волети некога, односно уопште срести некога кога човек може да воли, за овог писца знак велике милости.

3. Песме утехе и охрабрења: меланхолична ведрина

3.1. Редукција захтева према животу. Терсит – резигнација у снази

Песма „Морнар купује од Фрине њен изношени хитон“ једним делом свог значењског спектра спада у песме које називамо песмама утехе. Погледајмо песму „Чист, добар снег“, једну поетску минијатуру у овом правцу:

*Затресао сам грану
и снег је са ње
пао на моју руку
и белу пртину.
После тога,
осећао сам се добро.
О, зимо, трај. (38)*

Грана и гранчице су Стојановићеви лајтмотиви. На грани у цитираној песми лежи „чист“ снег: могуће је да је једноставност, изворна лепота тог призора оно што песника наводи на покрет. Између гране и песника остварује се *додир*. Чист снег пада на његову руку и на пртину, правећи можда шару, цртеж по њој; то се не каже, али се може замислити. Можда је тај цртеж орасположио песника. Но, важније је што је снег, покренут додиром гране, доспео на песникову руку, учинивши да нешто од лепоте призора пређе на њега – уопште додир, и онај са граном, добар је, зато се песник „добро“ осећа и зато је и снег „добар“. Песма је минијатура, ми не знамо шта се пре сусрета са граном дешавало са песником, али знамо да се пре тога није осећао добро. Жеља да зима потраје делује као директна последица микро-доживљаја лепоте зимског призора, што сугерише да је лирски субјект претходно желео да зима брзо прође, можда зато што је није доживео као чисту и добру, него бљузгаву и лошу. Песник је можда сам, и усамљен, а хладноћа зиме и одсуство палете боја, голе гране без лишћа и цветова, интензивирају осећање да је и њему тако, да нема никога и ничега што изнутра може да га загреје. Призор чистог снега и пунина лепоте тренутка делују као утеха, као знамење да и зима може бити лепа, да постојање може имати различите фасете и облике, и да је до човека да не очајава, него да у том богатству пронађе макар и најсићушнији ослонац када главног егзистенцијалног ослонца нема. У позадини песме је бол ублажен тренутком узимања учешћа у лепоти, такође помиреност с поретком ствари, и захвалност што се уопште постоји.

Ако дато значење упоредимо с мотивом гране у краткој причи „Петелка с трешњама за Терситовим уветом“, настале двадесетак година раније, видећемо значајну разлику у односу према „црном“. Након што жена коју воли одбија његове пољупце, Терсит савија грану чемпреса: „Видимо га како одлази, пуштајући из руку чемпресову грану коју је пре тога толико савио да је готово пукла и при том једва склонивши главу да је ова не ошине док се, попут опруге,

враћа у свој природни положај.³⁴⁷ Тај покрет делује као израз суздржаног гнева, можда и потиснутог очаја, као резултат укроћеног агресивног импулса који би, да се испољио на некоме (рецимо такмацу), имао експлозивни облик. Сличан знак преусмеравања агресије са споља према унутра је у Стојановићевом свету шкргутање зубима.

Шта Терсит представља за Стојановића? Да му је он важан, очигледно је већ и по томе што се у његовом делу јавља на више места, рецимо у есеју о Швејку и у *Уреднику од искуства*. У есеју о Швејку каже се да је Хомер Терсита „означио као нижу, ропску душу, док га је Шекспир, у *Троилу и Кресиди*, приказао као циничног, злурадог коментатора људских нарави и збивања у ратном метежу.“³⁴⁸ У *Уреднику од искуства* он говори да је Шекспир у *Троилу и Кресиди* јунаке и лепотице „грубо извргао руглу“, а да је Терсит, „који је у *Илијади* предмет крајњег презира, овде (...) циник, али циник који саопштава горке истине.“³⁴⁹ Начин на који је Стојановић представио лик Терсита у традицији указује да ни он нема ништа против да „храброст или част, као вредности“ буду „подвргуте сумњи“, штавише, да му је афирмација ратовања, и уопште рата као екстремног облика „црног“, као и Терситу, крајње одбојна, па и одвратна. Терсит је за Стојановића симбол противника ратовања и као такав има недвосмислено позитиван предзнак.

У краткој причи о Терситу, на основу правца промене традиционалних значења, најбоље можемо видети шта тај јунак представља за писца. Терсит је бодљикав – то се, додуше, не каже баш тако, али каже се да он друге својим речима „боде“ и „пробада“, и да су то „болне бодље“. Знамо да Стојановић има склоност ка бодљикавим и оклопним животињама, односно њиховом метафоричком потенцијалу. Његов Мајстор је, међутим, за разлику од Терсита, симпатичан „јеж“ (бар пунктуално), а свакако није циник ни беспопштедни критичар који би хероју рекао у лице да „у глави има толико мозга колико га он, Терсит, има у лактовима.“³⁵⁰ Бодљикавост Мајстора је одбрамбена, Терситова је нападачка. Иако се Терсит не може означити као симпатичан, његова

³⁴⁷ *Svetska književnost*, стр. 131.

³⁴⁸ *Švejk hoće da pobedi*, стр. 27.

³⁴⁹ *Уредник од искуства*, стр. 89.

³⁵⁰ *Svetska književnost*, стр. 129. Реч је о цитату из Шекспировог *Троила и Кресиде*, који Стојановић интерполира у своју причу.

бодљикавост према спољњем свету Стојановићу јесте симпатична, превасходно зато што је усмерена против хероизације рата и означавања људских особина које у њему долазе до изражаја као „врхунских вредности“.³⁵¹ Терсит је у том смислу симбол афирмације живота, упркос знању о томе како стоје ствари у свету. А у причи стоје овако:

Остао је запамћен Терситов plaidoyer да се рат који има повод и разлоге какве има овај што га они воде прекине без одлагања и безусловно. То је било протумачено као знак Терситовог кукавичлука и израз ниске душе која не разуме врхунске вредности људског живота. Терсит је (...) узвраћао да разврат и душевна слабост која из њега нужно следи остављају још мучнији утисак када настоје да се заодену плаштом мудрости и прикажу се као увређена праведност; и да је на свету мало шта одвратно као ратоборност ако је последица киптеће сујете или, што је можда још горе, подрованог сексуалног поноса. (130)

Терсит види превласт ирационалног над разумом, лаж и лицемерје, људску слабост која се издаје за племенитост. Стојановић надограђује Терситов лик у правцу антрополошког песимизма („нема пријатељства, доброте ни правог разговора међу људима“, сматра Терсит), али, с друге стране, он га ставља раме уз раме с мудрим Нестором, штавише, он је тајни Несторов саветник, па је и гесло које важи за Несторово – „у пркошењу недаћама лежи права мера људи“³⁵² – заправо Терситово. Када имамо у виду то гесло, као и да он „воли“, онда је Терсит у Стојановићевој режији човек који, додуше, нема илузија о томе да већина људи живи „без управљености ка некој звезди“, али који ипак гаји наду да у животу постоји и „вишак“, тренуци „лишени умирања“. Пресудно је у причи о Терситу што му Стојановић приписује способност да воли, јер то је у његовом свету предуслов за афирмативан став према животу. Након што жена коју Терсит воли, или, сугерише описана сцена, превасходно жуди за њом, након што она, дакле, одбије његове пољупце, он осећа да „вишка“ нема, и није спреман, као морнар из песме, да се задовољи само њеним „хитоном“: он се не мири с тим да није вољен.

³⁵¹ Исто, стр. 130.

³⁵² *Svetska književnost*, стр. 130. Реч је о цитату из Шекспировог *Троила и Кресиде*, који Стојановић интерполира у своју причу.

Упркос томе, он остаје „прибран“, прибира се бацајући каменчиће у воду и гледајући облаке. Чак ће заденути себи трешње за уво. Значајна слика, будући да је насловом додатно наглашена: има у њој неке безбрижности и лакоће, чак нежности. Емотивни жанр у ком се Терсит налази може се назвати „резигнација у снази“: он није срећан, али није без остатка ни очајан, он стоички трпи, али има још наде и снаге за нов покушај.

Вратимо се полазном мотиву гране, песми о чистом, добром снегу. Терситово савијање чемпресове гране израз је суспрегнутог гнева и бола; у песми је затресање гране „добар“ додир, којим песник узима учешће у минијатурном призору лепоте. Терсит трпи, бори се са собом, налазећи утеху у лепоти света, и не одриче се захтева за „вишком“ у његовом максималном облику; лирски субјект трпи, али је и трпељив, тихо помирен са стварима света – његова очекивања „вишка“ су скромна. Личи то на оксиморонско стање: меланхоличну ведрину. Слично расположење налазимо и у другим песмама утехе, при чему у једнима претеже ведрина, а у другима присен туге у ведрини. У краткој песми „Грање липа“ предочава се грање на земљи које је поломила олуја, а које и даље мирише. Делује то као симбол непролазности доживљаја лепоте који се, као код Пруста, депонује у сећању да би се у неком будућем тренутку отворио у свој својој снази. Или као слика одолевања, неодустајања, присуства „плаве“ у „црној“; „црна“ (олуја) однела је победу, али „плава“ (грање), иако на земљи, ипак није поражена.

Искуство „плаве“ треба брижљиво похранити у себи као у некој „доброј кутији“, да би се човек њиме у тешким временима хранио. У истоименој песми се каже:

*Сачувај ту кутију
посути златним љуспицама,
то жало, то старо знање
да постоје облаци и небо,
песак врео од стопала,
извор неусахли, и усахли,
жар – и хлад.*

*Подигни поглед, обухвати све,
остани несвикнут,
мирно гледај,
стар као море, као хрид,
и као море млад. (35)*

Осим симбола који призивају „плаво“ – жало, небо, море – упадљив је овде мотив обухватног погледа, односно свести о равнотежи свега што постоји, о јину и јангу, као предуслову да се свет прихвати у целини. Могуће је то ако се „мирно“ гледа, ако се не препушта бујици дешавања, ако воља, поготово ужагрена, мирује. Предуслов мудрости је дистанца. Шта значи позив да се остане у исти мах „стар“ и „млад“, „као море“? Не треба изгубити осетљивост опажања и пријемчивост за ново, треба остати „млад“ у жељи за животом и поновним доживљајем љубави. С друге стране, треба све волети и све издржати, као што то могу људи који су много искусили и много схватили, који су „стари“ у мудрости прихватања, који знају да је пролазност уједно и вечитост, а да уз „жар“ постоји и „хлад“.

Када преовлађује „црно“, човек треба да каже „али сад је овако“, али да не изгуби из вида да ће „црни облак“ проћи – то је поука песме утехе „А ветар“. Она нам дочарава олујни ветар, плјусак и муње, те брезе које невреме савија до земље. Песник мисли како ће и то проћи, „проћи ће тај црни облак“, а онда ће небо засветлети, „засијаће лепо поље“. Поље, симбол важан већ у *Олујној вечери*, сугерише чист простор, слободно кретање, а самим тим и отвореност могућности. Све је део живота, и црни облак који затвара видик, и поље слободе које сјаји. За живот, штавише, довољно је врло мало, ако човек цени живот као такав, ако мисли да је боље бити него не бити. У песми „Чаша воде“ реч је о најдревнијој, најелементарнијој течности, а помињу се и друге, касније настале течности: вино, сок од зове, сок од јабука и – „разни отрови“. И то се може схватити као слика „плаве“ и „црне“, које заједно чине целину постојања.

У другој строфи вода се пореди са љубављу:

*... као љубав, људска и свака друга –
која никог не треба да мимоиђе –*

противотров на уснама – (46)

Поређење између воде и љубави указује на љубав као снагу која потиче из праискона, снагу која има животворну моћ. Љубав је „противотров“ „разним отровима“ које доноси живот; ко ју је једном упознао, има шта да супротстави „црном“. Стојановић на различитим местима говори о томе да је на почетку

нечије егзистенције окренуте злу нека повреда, неко понижење, нека неостварена љубав. Увид чест у разним школама психологије. Наш писац се по правилу не бави проблемом порекла зла, он констатује његово постојање, које види као нужни део живота. Но, у *Уреднику од искуства* постоји једно место где уредник говори о еволуцији свог схватања о злу, које се у зрелој фази усмерава ка психолошким аспектима порекла зла. У почетку је уредник био склон да мисли да су неки људи „зли ради самог зла“, да „налазе своје задовољство, безмало уживање, у туђој несрећи, па чак и у својој сопственој“,³⁵³ што су описали нарочито Достојевски и Шекспир. Код такве врсте зла „његово порекло и његови разлози остају непрозирни“. Уредник, у зрелој фази живота у којој пише, види да непрозирност зла ради зла ипак „није потпуна“: „Иза злоћудног поступања, као и иза злочина, увек стоји нека рана, нечији подсмех, нека озледа, нека повреда достојанства, нека увреда. Неки гадан родитељ. Неко понижење у неуспелој љубави.“³⁵⁴ На другом месту Стојановић каже да не треба увредити никога, па ни дете, став у чијој позадини је свест о ланцу последица које настају из повреде, водећи ка томе да се човек прозли. Онај ко је постао зао рањава друге, али и себе, вели уредник; онај ко у љубомори испољава агресију према супарнику не види да тиме оштећује и себе, вели Стојановић на другим местима, наглашавајући да је деструктивна радња уједно и аутодеструктивна.

Најдалекосежније оштећење које човек склон злу наноси себи јесте у томе што „запречује себи путеве слободне размене, рецимо у љубави или другарству.“³⁵⁵ Будући да су љубав и лепота за Стојановића врхунске вредности којима у животу треба тежити, проиходи да онај ко зло дела промашује бит егзистенције. У наставку се уредник, Стојановићев *alter ego*, изјашњава за добро као априорну вредност којој не требају никакви докази. Он се свесно опредељује за неразумни аргуменат да се онај ко мисли да је истина у томе да је „злодејање боље од добродетели“³⁵⁶ опредељује за истину која не заслужује то име, другим речима, за погрешну истину. Од такве, погрешне истине, боља је „заблуда“.

³⁵³ *Уредник од искуства*, стр. 22.

³⁵⁴ Исто, стр. 23.

³⁵⁵ Исто, стр. 23.

³⁵⁶ Исто, стр. 23.

Љубав никог не треба да мимоиђе, каже се у песми „Чаша воде“, али, када „воде“ нема – када љубави нема – довољна је и „чаша која служи само за украс“. Назначена слика сугерише лепоту у обичним стварима које се свакодневно нуде оку, а у које човек треба да се загледа у фазама суше, то јест недостатка „воде“. И то већ „довољно је“, каже песма. Стоички став истрајавања у стању без подршке и подстрека карактерише минимализам захтева, или, другачије речено, *редукција* захтева према животу, концентрација на оно елементарно. Ту смо, живот постоји, то је довољно. У песми „Мартовска“ наилазимо на другу слику лепоте у малом. Она крепи: песник посматра кроз прозор своје кухиње грану са „бледоружичастим“ пупољком. Тај приказ га очарава. Наглашавање да се грана „приближава“ окну, иако неће доћи до додира с њим, сугерише да приказ лепоте првог пролећног пупољка на грани хрли песнику, нуди му се, у чему је већ садржан својеврсни „вишак“. Једноставан приказ уздиже песник у нешто „највише што је оку дато да види, / оку и унутрашњим учитељима / и ученицима ока“, он постаје симбол расцветавања света, које има да уследи, а песма химна пролећу. Јер мартовски пупољак јесте

*наговештај сјаја године
и акутна лепота, акутна,
акутна; (Сито, 21)*

„Акутна“, три пута поновљено, у мелодијском сазвучју с речју „лепота“, делује готово као нека бајалица која треба да осигура да ће до расцветавања света, и песникове егзистенције, заиста и доћи. Али и да посведочи извесну неверицу, потресеност, или чак слатку бол што је песнику дато да још једном доживи ускрснуће лепоте. „Цваст у доласку“ пореди се са „љубавницом“, а будући да песник кроз прозор „допире до гране“, слика мартовског пупољка постаје метафора за могућност поновног рађања љубави. Притом је небитно да ли песник заиста отвара прозор да би додирнуо грану, или до ње допире само својим оком, значајно је да приказ лепоте и нада у поновно рађање љубави имају такво дејство:

*и безбројне црне мисли по књигама
свих врста, фаворизоване
на разне начине,
чине ми се невредним пажње,*

*чувања, разраде
(а стално стално траже, сатерују). (Сито, 21)*

Налазимо овде већ више пута поменуто Стојановићево стајалиште о европским културним матрицама које фаворизују несрећу. За нашег писца, међутим, стање ствари је другачије: „то није све“. „Стално стално“ се тражи даља разрада „црних мисли“, али песника снажи „плави“ доживљај доласка пролећа, доносећи дубљу извесност о томе да је боље бити него не бити. Јер насупрот „црном“ ту је:

Мартовски пупољак

*леп као пупољак крајем марта.
Тих. Пријатељ окна. (Сито, 22)*

Дочаравање лепоте мартовског пупољка изведено таутологијом има вишеструку функцију. Микропризору лепоте одговара минимализам у поређењу. Као да се жели рећи да је за опис такве врсте лепоте свако поређење већ инфлација речи: њеној једноставности и природности одговара једноставност и природност језичког израза. Такође, идентичност ствари која се пореди са поредбеним елементом посредује утисак да су ознака и означено једно те исто, да је ствар јединствена са самом собом, и да је у њој и посматрачу, који је као такву опажа, исти дух. Таутологија, а потом и одређења која следе, „тих“ и „пријатељ окна“, имају нешто од карактера хаику поезије и уопште поезије и мисли далеког истока, при чему мислимо на многоврсну традицију будизма и хиндуизма. Мартовски пупољак постоји „тихо“, он ништа не тражи, он је ту, и сваког пролећа дарује себе – усрећује окно (и песника); као такав, он је симбол самодовољности живота и вечитости цикличног кретања природе, којима не треба ни оправдање ни утемељење.

3.2. Став интроверзије. Елементи аскезе. Неуплитање у ток збивања. Рецепти за самообнављање

Карл Густав Јунг, који је проучавао разлике између западњачког и источњачког начина мишљења и доживљавања света, сматра да је „развој западне

филозофије у последња два столећа успео (...) да изолује дух у својој сопственој сфери и да га издвоји из свог првобитног јединства са васељеном“.³⁵⁷ За разлику од источњачког разумевања, где дух има „метафизичко значење“, западна критичка филозофија покидала је везу између „индивидуалног духа и хипотетичког Све-духа“, због чега је човек престао да буде „микрокосмос и одраз космоса“. Последица сазнајнотеоријске критике је „ентузијазам за чињенице“, свођење духа искључиво на индивидуалну свест, односно на Ја, и увиђање његове зависности од целине психе, а тако и његове нужне субјективности. Источњачки дух је, пак, „мање егоцентричан“ и вреднује више „она стања која претпостављају једно ослабљено Ја“.³⁵⁸ Тај „хабитуелни и колективни став“³⁵⁹ је *интроверзија*, „стил Истока“, који повлачи за собом поверење према „унутрашњем човеку“ и његово високо вредновање. „Стил Запада“ Јунг назива *екстраверзија*: тај став подразумева да се све што се не може чињенично доказати сматра ниже вредним, па тако неодређене творевине маште, душевни живот, али и мисли, које се, иако могу водити стварним резултатима, саме по себи узимају за нешто нестварно, за илузију. Западни човек окренут је према споља, „предузимљив, похлепан и страствен у убирању добара овог света као поседа, здравља, знања, техничких вештина, јавне добробити, политичке моћи, освајања итд.“³⁶⁰ Различитост између интроверзије и екстраверзије има и религиозне аспекте. Интровертирани менталитет подразумева доживљај међусобне прожетости индивидуалног духа и духа у спољњем свету; човек је у том смислу и бог, и верује у „самоспасење“, будући да је „једини узрок свог вишег развоја“.³⁶¹ Западни човек је изнутра у односу на Бога „сасвим мали, скоро једно ништа“, ³⁶² грешно биће које се може спасти само захваљујући Божјој милости.

У Стојановићевом делу се нарочито у поезији осећа повезаност духа у човеку с духом у спољњем свету, уосталом слична не само источњачком интроверзном ставу него и Гетеовом пантеизму. Јунгова критика екстраверзије која „увек иде руку под руку са неповерењем према унутрашњем човеку, ако смо

³⁵⁷ *Psihološke rasprave*, стр. 59.

³⁵⁸ Исто, стр. 70.

³⁵⁹ Исто, стр. 65.

³⁶⁰ Исто, стр. 67.

³⁶¹ Исто, стр. 66.

³⁶² Исто, стр. 67.

га уопште некако свесни“,³⁶³ наликује Стојановићевој критици наше цивилизације као цивилизације „златног телета“. И становиште интроверзије према мировању воље као позитивној вредности, која подразумева стање „ослабљеног Ја“, али у исти мах и његову дубинску везу са целином постојања, Стојановићу је блиска. Такође и Шопенхауеру, који је био инспирисан источњачком традицијом; упркос радикалном песимизму, Шопенхауерова мисао није тако неспојива са Стојановићевом мишљу како то на први поглед изгледа. Уопште је трпљење бола у периодима превласти „црне“ код Стојановића повезано са редукцијом и одрицањем иначе карактеристичним за аскетски пут, како у источњачкој, тако и у грчкој и хришћанској традицији.

Душан Пајин проучавао је упоредно наведене традиције, при чему је издвојио различите видове аскезе, наиме девет видова „спољне“ и четири вида „унутрашње“ аскезе.³⁶⁴ „Лутање“ или „бескућништво“ је један од облика спољне аскезе, који одликује развезаност од породичних и друштвених веза, те стална промена места боравка. Као пример Пајин помиње рани будизам, али сличне елементе налазимо и код апостола у хришћанској традицији. Ако такав начин живота, који је уједно став према свету и однос према постојању, ослободимо религиозне усмерености, нисмо далеко од *Quarri*. Можда на први поглед делује необично да се *Quarri*, која се препушта уживању, нарочито у облику телесне љубави, доводи у везу са аскезом. Када кажемо аскеза, помишљамо на нешто супротно од радости и драгости постојања. Али, ако у први план ставимо *Quarri* несебично ширење љубави и одрицање од поседовања материјалних добара, онда ћемо на слици њене егзистенције уочити „аскетски“ елемент посвећености „плавим“ облицима живота, па чак и одблесак „светости“. У религиозном аскетизму хришћанског типа човек је усмерен на крајњи циљ који ваља достићи, а до којег пут води; осим тога, човек себе види као грешног и настоји да се достизањем циља прочисти од греха. За разлику од тога, *Quarri* има афирмативан став према себи и далеко је од тога да себе сматра грешним бићем; њен пут уједно је и циљ, оно „више“ не лежи само на крају пута, већ током читаве путање. И у начину живота Мајстора и Бана има извесних аскетских елемената: развезаност од породице, неузимање учешћа у друштвеном животу или некој

³⁶³ Исто, стр. 78.

³⁶⁴ *Okeansko osećanje*, стр. 60.

групацији, тенденција ка сталном боравку на једном месту (такође облик спољне аскезе), у свом стану, а у појединим фазама и изолација која поприма еремитске размере.

Важни елементи аскезе у Стојановићевом уметничком делу су ћутање и емоционално уздржавање од афеката типичних за „црно“, какви су љубомора, завист, сујета, бес и вербална и физичка насилност. Значењем ћутања позабавићемо се при анализи односа романескних парова, а овде ваља рећи да се те особине јављају превасходно у „црној“ фази, и да су повезане са унутрашњом борбом против деструктивних импулса. Емоционално уздржавање је повезано са истрајавањем у „црном“ и са тежњом да се свет прихвати упрскос стању ствари. Упадљиво је да се мушкарци који пате не жале нити окривљују бившу драгу или свет за стање у којем се налазе; пре ће полудети од унутрашњег дијалога са самим собом. Кривица се никада не тражи споља, него се усмерава према себи, што јунаке, који избегавају пражњење агресије према споља, доводи у аутодеструктивна стања. Када су осећања посредни, у Стојановићевом свету у сфери „плавог“ ваља бити расипник, а у сфери „црног“ стоик или аскета. Агресивни афекти усмерени према споља повезани су са вољом. Воља је у Стојановићевом свету један од кључних фактора одржавања равнотеже између „плавог“ и „црног“: воља има нагонску подлогу, па је у „плавој“ сфери ваља оплемењивати, а у „црној“ обуздавати.

Нежност, благод, мирноћа, једноставност, помирљивост – врхунске вредности у пишевом свету – неспојиве су са ујагреном вољом. Нарочито у поезији осећамо нешто од интроверзије таоистичког односа према постојању: није само ствар у томе да вољу ваља ослабити да би оно боље у човеку дошло до изражаја, него не треба ни интервенисати, не треба се уплитати у ток збивања. Оно важно не постиже се вољом. Такав став повлачи за собом извесну одбојност према прављењу планова, уопште постављању циљева и стремљењу ка њима. Збивања имају свој природни ток, интервенција их не може изменити или их може изменити у погрешном правцу. При делању не треба трошити велику снагу, преусмеравати ток збивања вољом, него се руководити принципом најмање употребе силе. Није ту реч о томе да се следи линија најмањег отпора, да се човек не би трошио и напрезао, већ је реч о разумевању природе постојања и свесном

егзистенцијалном ставу. Да бисмо избегли могући неспоразум, наглашавамо да Стојановићу није одбојно делање као такво, него пре активизам као делање по сваку цену, такође аутоматизам вишег вредновања чинова у односу на мировање, у крајњој линији, спољњег човека у односу на унутарњег. При анализи љубавних парова из романа видећемо да је човек и у љубави више окренут према унутрашњем него спољашњем свету, те да љубав карактеришу више статични него динамични елементи.

У песми „Бумбар“, једној од новијих које је песник написао, такође осећамо нешто од става интроверзије према свету:

*Прећи улицу па ипак и даље постојати,
прећи улицу без неке посебне чежње, жежње,
савладати дивље бескраје, питоме бескраје,
и обновити се наспрам дуге свеудиљ неке;
путовати тако да пут то никад и не сазна,
задржати дах и своје наставити дисање
неспутано дисањем света у дисању света –
допунити вихоре, допунити утихли глас,
смислити речи, разбудити се, чути, схватити:
оса, бумбар разносе мирисе, то су анђели.
Одсести трајно у соби коју су посетили,
остати и кад су потом отишли пут плавети.*

Живети тако као да си одувек живео. (Сито, 19)

Упадљиво је у овој изузетно успелој песми мировање воље, као што је и тон миран, уравнотежен. Улицу треба прећи „без неке посебне чежње, жежње“, при чему би прелазак улице, схваћен у контрасту према бивању у соби у даљем току песме, могао означавати учествовање, бивање у свету. Али какво бивање, какво учествовање? Препоручује се поглед на различите стране, обухватан поглед који сагледава супротности: јер „треба савладати“ како „дивље“ тако и „питоме бескраје“, „допунити“ како „вихоре“ тако и „утихли глас“, „задржати дах“, али и „наставити дисање“. Као да се хоће рећи да је у природи ствари да се учествује у обе сфере, „плавој“ и „црној“, јер обе припадају животу. Ствар је у томе да се оне доведу у равнотежу, да се прихвате елементи „црног“ у „плавом“, и да се „црно“ осветли уношењем „плаве“. Кључ за постизање равнотеже је у односу песника и света, метафорички исказаног у стиховима „своје наставити дисање/ неспутано дисањем света у дисању света“: треба учествовати у „дисању света“, али треба

задржати и „неспутаност“ сопственог дисања. То значи да са светом треба бити на дистанци, али не постати еремита, да треба бити отворен за спољне утицаје, али им се не препуштати без ослушкивања своје унутрашњости. Треба „наћи речи“ за оно што је важно, што подразумева саморефлексију, али треба се и „разбудити“ и „чути“, што значи остати отворен према спољњем свету. Одмеравање, вагање, уравнотежавање, као мудрост зрелог животног доба. Није то нови елеменат у песниковом начину размишљања, више је реч о варијацијама еволутивног развоја, о промени нагласака. Принцип мере јавља се и у књизи *О идили и срећи*, насталој двадесетак година пре песме „Бумбар“. Сетимо се, рецимо, исказа о томе да је важно „знати од чега одустати“ и „где не одустајати“, и тамо у контексту „обухватног погледа“ и постизања „лакоће, растеређивања, напуштања оног што је преживело.“³⁶⁵

У песми су оса и бумбар, њихов лет, метафора лакоће. Бумбар асоцира на зујање, на његов пролећни лет с цвета на цвет; он буди симпатије. Учестала конотација осе је сметња, латентна опасност, жаока, убод; али овде оса, као и бумбар, „разноси мирисе“, па делује као неки симпатични „црнкасти“ елеменат, неопходан у „плавој“. *Оба* бића су – то је занимљиво – „анђели“, будући да њихово разношење „мириса“ значи обнављање живота, ново рађање живота, што их чини гласницима љубави и лепоте, посредницима између неба и земље, појавним облицима Ероса. Могло би се претпоставити да песник, веран љубави и лепоти, жели да крене за њима „пут плавети“. То, међутим, није случај. Он ће „одсести трајно у соби коју су посетили“, али неће кренути за њима. Шта то значи? Песник ће се ојачати поуком лета осе и бумбара, нахраниће се њиховим приказом, самообновити; оне су извор љубави према Земљи када нема јачих подстицаја попут женске лепоте. Песник свесно одустаје од *активног* тражења најинтензивнијег облика „плаве“, тражења Ње, која би одвела до поновног рађања љубави. Осетна је ту помиреност, па и резигнација, али утишана, мека, мирнија од оне коју налазимо код одустајања „уредника од искуства“.

За разумевање таквог песниковог става кључан је завршни, загонетни стих, „живети тако као да си одувек живео“, у споју са једним од претходних стихова, „путовати тако да пут то никад и не сазна“. „Живети као да си одувек живео“

³⁶⁵ *О идили и срећи*, стр. 171.

буди асоцијације на став интроверзије, на прихватање природног тока ствари, који нас учи да за све има своје време, јер оно што није данас, може бити сутра, будући да је било јуче. Стихови „као да си одувек живео“ носе у себи клицу значења попут „и као да ћеш вечито живети“, или, „као да умирања нема“. Треба живети као да је живот бескрајан, без *страха* да се неки конкретни циљ у свету неће постићи. Такав став у први мах делује као позив да се живи нерелектовано и да се затаји свест о сопственој смртности, али баш то он није. Реч је о другачијем односу према сопственом постојању: песник га не гледа као линеарни пут који води ка једној финалној тачки, смрти, него га доживљава у спојености са већом космичком целином, при чему је целина, на трагу Ничеовог вечног враћања истог, вечити кружни ток: све што је једном било, уграђено је у садашњи тренутак (укључујући и песникову егзистенцију), у актуелном је латентно како прошлост, тако и будућност.

Стихови „путовати тако да пут то никада и не сазна“ подупиру овакво тумачење. Ко види да је исход латентно већ у извору ствари, ко на људску историју не гледа као на каузални след догађаја, већ испреплетено поље „циљ-узрока“, неће јурити за достизањем циљева, неће у самом чину постигнућа видети виши смисао, већ ће му поглед на ширу повезаност свих ствари дати извесну лакоћу и опуштеност. То не значи оповргавање човекове смртности, него свест о његовој уграђености у космичку целину, а у посредном смислу и бесмртност. Налазимо се овде на терену апорија, у пољу логичких противречности, које су нужно јављају ако се живот посматра као вечни ток, а противречности као делови веће целине у којој је све са свим повезано, где је крај уједно и почетак, младо је и старо, у срећи је и туга. Мирноћа коју шири песма „Бумбар“ резултат је одустајања које је уједно и прихватање такве целине, она доноси меланхоличну ведрину сусрета с последњим стварима.

У ранијој верзији песма је била насловљена „Луда љубав“. Какве су конотације колоквијалног израза „луда љубав“? Он подразумева велику страст, најчешће прве, младалачке љубави, спремност да се за љубав учини све, праћен нужним сукобом разума и осећања, укључујући ирационалности и идеализације које га прате. Будући да су конотације песме „Бумбар“ сасвим различите природе, наслов „Луда љубав“ ваља читати уз иронијски, благо хуморни предзнак. Песник

као да хоће да нам саопшти шта је „луда љубав“ у зрелом добу: волети живот упркос многобројним доказима разума и наталоженом „црном“ искуству да је свет долина плача. „Лудо“ се ту зракасто шири како у правцу позитивног, тако и негативног спектра значења: титра у њему идеализам и љубав, али и будаластост и залуђеност. Еразмо се на крају своје *Похвале лудости* на афирмативан начин насмејао светим оцима, доводећи њихову светост у везу са лудошћу. За Стојановића је човекова неразумна љубав према животу такође израз оног „светог“ у њему, схваћеног као израз бољег дела у човеку, његових виших снага, либидинозне енергије у племенитом облику. Човек треба неразумно да воли живот јер је оно најлепше у њему „неразумно“. Ако не може да верује у Бога, човек треба да има поверење у оно боље у човеку. И Сизиф-по-равном, попут Камијевог Сизифа, може се упркос свом егзистенцијалном бескућништву, упркос знању о смрти и одсуству Бога, свесно одлучити за егзистенцијално стваралаштво, а против самоубиства. Песникова одлука да песму ипак назове „Бумбар“ јесте одлука да се поглед не усмери на сукоб разума и осећања у „лудој љубави“, већ да се нагласи правац у којем се ваља кретати, а то је, наравно – „плавет“.

Песме утехе попут „Бумбара“ су као рецепти за самообнављање, чији су састојци једноставни и могу се наћи у непосредној околини. Оне су и поучне песме о томе како се одржава на тасу лакоће у односу на тешки тег постојања. Из песме „Тег“ може се ишчитати у чему се састоји уметност еквилибрирања између „плавог“ и „црног“, „лаког“ и „тешког“: најлакши тег не треба да се „бори“ и „спори“ с најтежим, јер је исход таквог приступа јасан – тежи тег мора претегнути. Као алтернатива даје се следећа слика:

*Тама и сâм –
Најлакши претегнуће
Победиће
На видљивом тасу видљив (47)*

Када је човек дубоко у „црном“, треба да гледа на „плави“ тас. То се у песми, свакако, не каже директно, али стихови „на видљивом тасу видљив“ упућују да се треба загледати у „лакши“ тас, јер се тиме постиже парадоксални ефекат да лакше претегне над тежим. Може се рећи и овако: човек који се налази

сам у „тами“, не треба да вага разлоге за очајање и разлоге за живот – разлога за очајање разум ће увек наћи брзо и у великим количинама – него да истраје у томе да поглед одврати од „црног“, а усмери га на „плаво“. То делује као потискивање, али је у Стојановићевом случају, сагледано из целине дела, више нека врста медитативне вежбе да се постигне да се нешто не гледа, а да се о томе ипак зна.

Знање о „црном“ треба да мирује, иако не и да се трајно затаји. То је „закон / најтежи“, каже песник, и одмах додаје да је он „у ствари лак“. Како то „лак“, а ипак и „најтежи“? Погледајмо завршне стихове у целини:

*То је Закон
Најтежи и у ствари лак
Неразумом спознатог (47)*

Кључ за разумевање је у стиховима „неразумом спознатог“. „Закон“ о гледању у „плаву“ кад преовлађује „црна“ је „најтежи“, будући да је тешко доспети у њему одговарајуће стање свести, а још теже живети по томе у континуитету. Али, ако човек није усмерен на разумске анализе о очигледној превази „црног“ у целини живота, већ из целине сопственог бића, а не само разумом, штавише, и против разума, одржава у себи осећање небесцењивости једном доживљене „плавети“, онда ће му се наведени закон учинити „лак“.

3.3. Утеха цвећа. Готфрид Бен и Нолде. Бекство у слику

Да би дошао у додир с „плавом“, човек не мора да се пење на Хималаје или борави у тишини пустиње, довољно је и цвеће. Цвеће је у Стојановићевој поезији повезано с лепотом жене, но чешће је слика утехе и доказ лепоте постојања када женске лепоте нема. Погледајмо нека места где се јавља мотив цвећа:

*Понекад ипак, / кад се добро расаним, и сањам. Како / идем ливадом, / жути
цветови, / понеки је и црвен („Без страха, после страха“, 8)*

*Бакица (...) / Продаје цвеће које је, упркос / стању ствари, / лепо. / Жуто. / Бело
(запрљано, али ипак / бело). („Стање ствари“, 13)*

*Цвеће се обнажује за сунце / док други раде – не увек узалуд. („Распукли плод“,
49)*

Лобелија, намамљена бојама вољеног лица, / отуд светлија него оно без ње, она без њега („Пре сванућа и док свиће“, 58)

Треба ми десет година / да исцрпим љубав / само према твојим прстима (...) / и поплавим њоме упорно сув свет / (и тебе у њему, и тебе у њему), / од чега ће свуда избити листићи: / цветаћу, цветаћеш – („Прсти“, 60)

„Ах, да ли постоји / та – тамо – / равница ... и стазе / – бели цветови поред? („Навигациони уређај“, 63)

Кроз отворена врата терасе / Не чују се Шопенове етиде / Него нешто још нежније (...) / Бубамара слеће на руку / Усред цветног нерета / Који ту влада („Claire“, 64)

Спокојство сита – / што је нужно, одустати / од себе не може, као ни цвеће... („Сито“, Сито, 17)

А о жукви научио би нешто / код Леопардија; о глицинијама / – друга је то ствар – поучио би се / код Готфрида Бена. Ништа ти о томе не знаш, / чупачу, црни, чупацијо. („Магнолија“, Сито, 28)

Цвеће, и уопште, дрвеће (са својим пупољцима и цветовима), јавља се ређе својим именом, а чешће је напосто цвеће. Стојановић у свом делу користи разне варијанте из породице лексеме „цвеће“, рецимо цветан, цветати, расцветавати се, цваст, процват, или, у обрнутом значењском правцу, венути, окрунити се, осушити се, сасушен, сув. Лобелија, коју песник у свитање види, доводећи је у везу са уснулом драгом, израз је пролепшавања у љубави, такође заједничког учествовања у лепоти света, ширења љубави из дуалне конструкције у триадну. У песми егзалтираног тона „Прсти“, „цветање“ је синоним за највишу концентрацију животног у димензији бесконачно. У песмама „Без страха, после страха“ и „Навигациони уређај“, призивање слике цвећа део је технике *бекства у слику*, којом се стање „црног“ чини подношљивијим. Реч је о жутим и белим цветовима, као и у песми „Стање ствари“. Жути цветови симболишу везу са Сунцем, хелиотропни принцип; можемо да замислимо цвет *helenium*, то јест сунчеву невесту, или цвет *heliopsis*, сунчево око. Бели цвет, пак, призива превасходно нежност, али и одолевање, ако помислимо на пишчев мотив бадемовог цвета у фебруару. „Стање ствари“ је у истоименој песми такво да пада киша и да бакица, коју није обдарила лепота, седи без заштите кишобрана, „замотана у најлон“, „под пултом киоска за новине“. На једноставан начин, Стојановић изражава осећање да је упркос „црној“ лепота, па макар и у скромном

облику цвећа, ипак ту. Можда је лепота белог цвета начета, јер оно је „запрљано“, но ипак је бело, каже песник; уз то је „покапано“ кишом, што значи да та киша, која је за бакицу невоља, ипак доноси нешто добро, она храни цвеће.

Раскошна лепота цвета магнолије, најчешће ружистог или белог, сваком је позната. У истоименој песми, магнолија „теши у пустоши“ „збетоњеног“ урбаног призора. Чупање магнолије симбол је уништавања лепоте природе, у граду од бетона тек пунктуално присутне, и утолико драгоценије. Такав чин је оштећивање душе, каже песник, јер цвет је утеха. Присетимо се слике утехе из „Мартовске“, гране с пуполком испред прозора. Упоредимо је за тренутак с кинеском песмом из VIII века „Бамбус испред прозора Ли Ц’е Јуна“ из збирке *Свет у капи росе*,³⁶⁶ коју Стојановић цени:

*Немојте га посећи да од њега
свиралу начините. Немојте га дељати
да вам штап за пецање буде.
Кад цвеће и траве свену, биће леп
под пахуљама снега. (190)*

Ова песма асоцира у исти мах на „Мартовску“ и на „Чист, добар снег“. Добро је да постоји нешто тако лепо као грана, и кад није зелена, и кад је без цвета, њено тихо постојање током зиме, кад све друго замире, обнавља и снажи. Позив да се грана не сече, или да се цвет крај пута не кида већ само омирише, честа је у поезији Далеког истока. У таквом ставу приметно је за интроверзију типично неуплитање у природни ток збивања, уз то, што је за Стојановића важно, високо вредновање пуноће тренутка, понајпре достигнутог посредством појава и ствари без практичне вредности. Опстанак једне магнолије за њега је питање опстанка читавог света, јер на појавама као што је магнолија почива оно егзистенцијално најважније. Исећи магнолију да би се, рецимо, изградио исплативи грађевински комплекс, знак је цивилизације златног телета. Не треба се према свему, а нарочито не према природи, односити са становишта његове корисности и примењивости, није све ту да би се потчинило човековим

³⁶⁶ *Свет у капи росе. Антологија класичне кинеске поезије*, избор и превод Драгослав Андрић, Рад, Београд, с.а.

апетитима. Идући тим правцем значења, Стојановић о ексеру у истоименој песми каже следеће:

*некада је ту просто закуцан
без видљиве сврхе,
али с годинама све сам сигурнији
да тај зид, итавише
да цела кућа
и даље стоје
само захваљујући њему. (50)*

Тешко је замислити да се једноставније може рећи да оно што је наизглед несврховито, што нема функцију и практичну вредност, јесте управо оно што одржава живот, што га чини вредним живљења.

Стојановић воли Бена, песника цвећа, и Нолдеа, сликара цвећа. Могло би се рећи да наш писац воли цвеће јер их они воле, али и да је привучен њиховом цвећу јер га и сам воли: повезаност њихових афинитета може се посматрати као циљно-узрочна. Нолде је сликао цвеће у свим техникама и бојама, дочаравајући тајанственост њихове раскошне чулности, од црвених макова у уљу до нежних плавих звончића у техници акварела. Корице песничке збирке *Није то све* красе управо Нолдеови плави звончићи; ботаничкој породици звончића, припада, узгред буди речено, и лобелија из Стојановићеве песме.

Но, застанимо код Бена. У последњој строфи „Магнолије“ помињу се Бенове глициније. Стојановић је о глицинији, лепој кати и другом цвећу писао у есеју о Бену, сложеном ткању у којем су вешто сучељени Бен песник и Бен песник-у-свету, тумачење његове поезије и његове кореспонденције. О песниковом односу према цвећу Стојановић пише следеће:

Нежност и цвеће: то је довољно да се препозна један од најважнијих путоказа, можда онај главни, ка средишту Бенове имагинације, из којег он црпи снагу за борбу за свој опстанак у свету и опстанак света самог. Могли бисмо одмах додати и ово: цвеће је за овог песника сушта оностраност, оно најбоље што лепота света има да пружи; можда боље и од женске лепоте. Кад смо се већ нашли ту где смо се нашли, онда то не смемо пропустити, то мора ући у нас.³⁶⁷

³⁶⁷ *Енергија сакралног у уметности*, стр. 314.

Понекад, кад Стојановић анализира друге писце, имамо утисак да у исти мах анализира и себе као писца. Цвеће, додуше, нема примарну важност за нашег писца као за Бена, нити он његову лепоту види као бољу од женске лепоте. Али, управо је тумачење метафоричког потенцијала цвећа, уз онтолошке и аксиолошке импликације, темељ његовог есеја о Бену „*Les fleurs* Готфрида Бена“, и одговара у важним аспектима значењу цвећа у властитом делу. Приметно је то када Стојановић говори да цвеће код Бена показује „како човек, насупротив ругоби и животної беди, ипак суштински може да буде подржан у свету“; да је цвеће у исти мах „израз одушевљења и његов извор“; да „води ка крајњој бољој граници света.“³⁶⁸

Готфрид Бен је Стојановићу нарочито важан сведок у процесу доказивања да живот треба волети упркос свему. Бен није био хелиотропни мислилац ни песник, напротив. И као писац-у-свету делује он, судећи по кореспонденцији коју Стојановић цитира, те његовим интерпретативним опаскама, као човек несимпатичан, циничан и без љубави. Овај песник цвећа почео је свој књижевни пут збирком *Morgue и друге песме*, у којима је цвет само фуснота међу мотивима као што су леш, нож, курва, пацов; за ту невелику збирку је Бен касније, уз „аутосарказам“ рекао да је „‘целина (...) чиста болест, енцефалитички експеси, ејакулације присилних представа и нонсенс’“.³⁶⁹ Тумачење песама из те збирке у есеју „Поезија која жели смрт као истину“ тематски је преседан у Стојановићевом делу. Анализирајући Бенове песме засићене осећањем гађења према животу, Стојановић проговара о песниковом цинично-нихилистичком погледу на човека и свет, дакле о доживљају дијаметрално супротном од „хелиотропног“. Можда се Стојановић у конкретном случају одлучио на анализу такве врсте духа да би још боље могао да схвати необичну околност (наглашену у есејима о Бену), да је песник *Мртвачнице и других песама* уједно и песник врло нежних лирских стихова.

Ругобу и беду живота искусио је Бен, наглашава Стојановић, у свом позиву дерматовенеролога, а за време Другог светског рата доживео је шта значи

³⁶⁸ Исто, стр. 313.

³⁶⁹ Исто, стр. 253.

„живети неподржан“;³⁷⁰ уз забрану писања. Али, интерпретирајући једно Беново писмо, Стојановић каже и ово:

Међутим, када свему што је нагомилано у комплекс који чине тако разнородни а ипак блиски семантички садржаји као што су ‘пацови’, ‘куга’, ‘галама’ и ‘очајање’ треба супроставити нешто што ће успоставити равнотежу, онда је довољно рећи цвеће; „али цвеће“ – тиме смо се већ спасли и можемо кренути, имагинативно, даље, ка малом, погрбљеном, црнобрадом богу, „љубазном створитељу“, коме имамо да захвалимо што све није сасвим пусто.³⁷¹

У исказу „тиме смо се већ спасли“ пробија Стојановићева мисао, иако он, балансирајући између начела верности писцу у тумачењу и зова сопствене мисли, неће устврдити да је Беново негативно искуство било „превазиђено, савладано, искупљено“;³⁷² него ће само рећи да о томе „можемо размишљати“.

Бен није имао високо мишљење о човеку, па за њега „глицинија, цвеће уопште, постоји на супериорнији начин од човека“;³⁷³ суочавајући га с оним што он није, с властитом недовољношћу. У песниковом схватању по ком човек није „на врху пирамиде бића“ чује Стојановић јасан антирелигијски тон. Такав тон не налазимо у делу Драгана Стојановића. Готфрид Бен је утолико више крунски сведок опредељивања за „плаву“, упркос јасној свести о ругоби „црне“: управо песник с погледом на свет који се свакако не би могао назвати „хелиотропним“, творац стихова „Круна стварања, свиња, човек“, ипак афирмише живот као такав, каже – „али цвеће“. Бен се опредељује за *amor fati*, „љубав према судбини па каква је да је, јер то је *моја* судбина“.³⁷⁴ Стојановић цитира једно писмо у којем се Бен подсмехнуо ставу *amor fati*, том, како га Стојановић назива, „егзистенцијалном маневру“, којим „притешњено биће“ покушава да „издржи тежак положај“ и „дође до неке утехе“; но, уз подсмех или не, Бен *amor fati* практикује, при чему окретање цвећу као „лепоти *par excellence*“ игра важну улогу.

³⁷⁰ Исто, стр. 316.

³⁷¹ Исто, стр. 314.

³⁷² Исто, стр. 315.

³⁷³ Исто, стр. 322.

³⁷⁴ Исто, стр. 318.

Тражење прибежишта у слици – на пример цвећа – или бекство у слику, једна је од техника издржавања „црног“ у Стојановићевом делу. Већ у *Олујној вечери* каже се: „Богата слика је / Склониште.“³⁷⁵ У раном периоду Стојановићевог стваралаштва је то више мишљено као активно посматрање света, касније све чешће као слика призвана у сећање. Наћи склониште у слици није увек једноставно постићи, што сугерише песма „Бекство“. У њој је песник „пробуђен“: намеће се метафорички спектар јутра, који сугерише буђење из беживотности „црног“, на шта указују и „плаве планине“ у које песник гледа. Наслов „Бекство“, и слике истовременог кретања и стајања у „мирној кући“, које се дешава „сном, спорим сном“, упућују на склањање у слику. Слика-уточиште садржи „жуто светлуцање“ и „жито“, што призива Ван Гогова сунчана поља с пластовима која су сва у хелиотропном знаку.³⁷⁶ Песничка слика која затвара песму, међутим, има другачију атмосферу и делује као да је у исти мах посреди стваран приказ виђен кроз „прозор“, и имагинарна душевна слика пројектована на „платно“ прозора – у оба случаја су ту „стуб“, „пузавица“ и „врабац“. И још нешто, чије дејство има ефекат удара:

*Прозор: приказ – стуб,
пузавица, врабац, црн конопац
лагано зањихан – (45)*

Комбинација стуба, пузавице и врапца доноси амбивалентно осећање, будући да се у њој мешају сталност и несигурност, присност и тајанственост, отпорност и угрозивост. Претећи потенцијал те амбивалентности многоструко појачава „црн конопац / лагано зањихан“, додатно појачан знаком интерпункције (цртом) на крају песме, који у простору имагинације продужава њихање. У даљини као да се чује слаб, али ипак распознатљив наговештај самоубилачког расположења из којег је песник, можда, био „пробуђен“, и из којег покушава да се извуче уз помоћ вангоговског пејзажа, што му само делимично полази за руком.

³⁷⁵ *Није то све*, стр. 143.

³⁷⁶ У вези с техником стварања тих слика и њиховом семантиком види: Heinz Widauer, „Zeichnen mit Linien, Farbe und Worten“, у: *Van Gogh. Gezeichnete Bilder (Ausstellungskatalog)*, Albertina, Wien, 5. September – 8. Dezember 2008; Hg. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer, Sjraar van Heugten, Marije Vellekoop, Albertina – DuMont, Wien – Köln, 2008, стр. 99–113.

У песми „Без страха, после страха“ имамо снажан контраст између „црне“ и „плаве“, при чему претеже утисак „црне“, упркос конотацији наслова која је укида, исказујући доспевање у поље „плавог“. Имамо најпре низ слика које јасно указују на „црну“, чак изразито јасно у односу на многа друга места где се „црни“ садржаји само назначују. Лирски субјект осуђен је на несаницу, а своје стање подноси уз извесну трпељивост, у којој је присена ироније: „И сад одлазим у постељу, / лежем редовно сваке вечери“. Следи низ снажних, узнемирујућих слика што указују на тегобу егзистенције, на одсуство есенцијалних садржаја (којих је пре несанице било): жмурење над ружним бунаром, умор, црне воде, асфалт у кревету, капут исцепане поставе с мрачном дугмади која прете. Низ језиком посредованих слика почиње са „страхом“, а завршава се са „жицом“. Лирски субјект „дрхти у страху“, што иде руку под руку са мишљу на ону последњу извесност, смрт. *Memento mori* вешто је постигнут елиптичним изразом:

*онда најпре дрхтим у страху,
присећам се шта сам чуо,
шта су причали, шта сам причао,
и колико још метара, милиметара,
можда година...; (7)*

„Можда година“ уз три тачке, као време и простор који ће још проћи, и тачку-запету, као рампу која ће се на крају подићи, уносе извесну језу у песму, осећање потмулог титрања пролазности и коначности. Након завршетка те дугачке строфе следе два издвојена стиха – „Жица, шта ће ту / жица“ – која у склопу са претходним доноси ново струјање језе, слично ефекту зањиханог црног конопца из „Бекства“.

Следи стих који уводи у „плаво“, а затим и преокрет, две упечатљиве „плаве“ слике; и ту се говори да „расањени“ песник „сања“, што значи да је постигао да се макар пунктуално отргне тмини, и то концентрацијом на слике једном доживљене среће. Прва „плава“ слика, ливада са жутим и понеким црвеним цветом, уводи лепоту света, завршавајући са „љиљан у долу“, синтагмом из *Песме над песмама*, која нам непогрешиво каже у чему су корени песникове „несанице“: нема љубави, нема драге која би лежала на левој мишици док је драги грли десном. У другој „плавој“ слици дат је медитерански доживљај, а јавља се и

„мишица“: песник ужива у боровој шуми, у мирисима, у гранчици на којој носи смолу, у доживљају који такође призива *Песму над песмама*, њену смирну, нард. Преокрет према „плавој“ је у нади да оно што је похрањено у песниковом сећању и што је постало неугрозив део његовог бића може још једном бити, да будуће време не доноси „жицу“, него „гранчицу“:

*удишем смолу, ходам већ заборављеним
ваздухом –
неко ће ме пољубити у мишицу,
љубиће ме... (8)*

У том дневном сну нема страха, он долази „после страха“, он је пут из страха. Страх је у Стојановићевом свету најчешће симптом кризе, губитка оријентације, а прати га помисао на смрт. Стојановићу је у огледу *О идили и срећи* било стало да покаже да у доживљају идиле нема ни једног ни другог, за њега су, уопште, у димензији Бесконечно страх и смрт одсутни. Тим пре је могуће разумети зашто је живот без љубави неподношљив за некога ко зна шта је љубав: песнички субјект живи, а као да не живи. Целина песме „Без страха, после страха“ нам каже да „асфалт у кревету“ може бити превладан једино уз поновно рађање љубави и окрепљујући чулни додир, у минималној варијанти као етеричан мирир смоле у ноздрвама, у максималном као пољубац, пољупци.

4. Песме „црног“

Песме које су израз искључиво „црне“ права су реткост у Стојановићевој поезији. Једна од таквих песама је „Блато, пети елемент“. Зашто „блато“? Стојановић је пажљиви читалац волуминозног Черчиловог дела (као и његов „уредник од искуства“). У поговору за збирку *Године* он помиње Черчилово навођење Наполеоновог схватања о блату као „петом елементу“, које условљава брзину марширања и сходно томе одлучно утиче на исход рата. То је Стојановићу полазиште да у неколико потеза, на малом простору аутопоетичке скице, од блата начини симбол „западања у глиб“ на егзистенцијалном путу, заглављивања у „блату времена“, при чему блато није само заглављеност у „црном“ уопште, него

и симбол „историјског“ времена које се често „болно судара“ са „егзистенцијалним временом“ појединачног живота.

У песми је блато „црно, меко“, и спира се са „црепа“, дакле с крова, у „олук“. У наредној слици предочава се „слеђена слика“, која је „латно по ком су будући дани“: алитерација звучног „ц“ у речима „црепа“, „цепа“, „цепти“, комбинована са „смрзнутим срцем“ и дрхтањем, сугерише да је немогућност да се слика будућности „одледи“ у суштинској вези с блатом у олуку. „Одозго“, изнад црепова, нема „никаквих бисера и шкољки“: небо које се изнад крова сугерише, није, дакле, плаво, па се у наредном стиху зазива оно за чиме се жуди – „о небом напуњена језера/ лепа! –“. Следи завршница, која не доноси олакшање:

*кров је без заштитног крова,
шта ту дух још у себи може,
док дрхти и дрхти,
и у себи се цепа? (41)*

Склањање у слику, као пројекцију бољих будућих дана, овде не полази за руком. Песма изражава тегобу борбе са самим собом, битке за „плаво“. „Кров без заштитног крова“ успели је израз за оно тешко у борби с „блатом“: човек, затворен у свом телу као у кући духа, сам је себи кров, сам је себи заштита, што подразумева да мора из самог себе, у „кишним“ временима, када нема „бисера и шкољки“, то јест спољашњих подстицаја за обнављање, да се властитом снагом извуче из глиба у којем се налази. То подразумева снагу, истрајност, владање собом – све саме стоичке особине, којима није свако обдарен нити свако уме, ако су оне латентно присутне, да их развије.

Постоји цвеће, али и блато. Постоји блато, али и цвеће. Однос према властитој егзистенцији умногоме зависи од тога на шта ће човек ставити нагласак. Опредељење Драгана Стојановића је јасно, он ће увек пре рећи да је чаша напола пуна него напола празна: „али цвеће“ претеже. Да постојање није само „плаво“, и о томе он изнова говори. У поговору *Годинама* Стојановић живот представља као смену три егзистенцијална вида – „гацања у глибу“, „хода“ и „лета“. Прво разумемо као претежност „црних“ елемената, друго као мешавине „црне“ и „плаве“, а треће као „плаво“ са својим светлим нијансама. У песми „Ватерло“, још једној у којој преовлађује „црно“, поново се јавља у позадини Наполеон,

имплицитно и „блато“. Нигде другде није на сличан хиперболичан начин изражена непрестана опасност од пада, од пораза, чији је симбол Ватерло:

*Не зна, још не зна,
да је то сваки тренутак,
сваки тренутак тренутка,
час часа сваки и трен
у тишину размрвљеног трена, у прашину,
сваки. (Сито, 26)*

Она то „још не зна“, што указује на разлику у годинама између песничког субјекта и Ње. У песми „Ватерло“ није нагласак на „лету“ који она можда омогућава, него на непрестаној опасности од прекида тог лета и пада у „блато“. Завршна слика уноси извесну ведрину, упркос свему ту је „јутро“, „поморанце“, „бели облак“ и „нека слова заостала из сна“. Из комбинације датих представа помаља се нада у ново рађање смисла, „слова“ би могла представљати неки садржај спасен из прошлости, отргнут од пролазности, који снажи за будући лет. Упркос томе, страхотност непрестане опасности од пораза односи превагу у песми.

Сасвим „црно“ губљење тла под ногама имамо, као изузетак, у песми „Пена“, која гласи:

*Нема Афродите, само пена,
ледени таласи, горчина, со,
ледени глас, црни, са дна – стена
црна, контраст белој, и грцај, го.*

*Нема Афродите, али пливам,
горчина, сумрак, мрак, музге таме,
себе у дубине свег уливам;
пучина мисли: прогутаће ме.*

*Нема Афродите, и нема је,
нема је, премда су таласи ту,
нема Афродите, и нема је,
можда ју је пена предала дну. (Сито, 31)*

Налазимо овде за Стојановића неуобичајено строгу лирску форму која, са своја три катрена и шест рима делом одговара шекспировом љубавном сонету, али без завршног стиха. Као да лепота форме треба да допринесе да предочено „црно“ не

буде потпуно, као да се жели рећи да и кад нема Афродите остаје још лепота песме. С друге стране, може се рећи да је управо таква форма употребљена да би се нагласио „негатив“ у односу на егзалтирану љубавну песму: реч је о „црној“ љубавној песми, као неком посмртном слову за прошло љубавно лето. На једноставан начин, уз помоћ слике борбе с таласима и покушаја да се у њима пронађе Она, дата је метафора борбе за поновно рађање љубави, или бар лепоте, снаге која се у то улаже, и горчине коју њено одсуство изазива. Чак седам пута у три строфе каже се да Афродите „нема“, у последњој строфи чак пет пута, емфаза која упућује на коначност њеног одсуства. И да је песник којим случајем додао завршни стих који би ишао у семантичком правцу – „али цвеће“, неутешност би ипак превагнула.

Окренимо се сада песмама о Сл., у којима ћемо наћи многе до сада анализираних лирске мотиве, али и нове, упечатљиве варијације „плавог“ и „црног“.

5. Космичка димензија љубави: *Сл. Четири песме о Сл.*

5.1. Метафизика свакодневног

Сл. је Афродита која је ту. У *Сл. Четири песме о Сл.* Стојановићу је пошло за руком нешто необично и самосвојно: на сведеном простору песник спаја филозофски обојену рефлексију са сличицима из свакодневног живота, повезујући мотивски наизглед неспојиве, често и опречне елементе, испреплетене с убедљивошћу која доноси утисак органски срасле целине. Песник спаја епску наратију с лирским сликама; речи са цртежом; „плави“ медитерански доживљај са „црним“ аспектима постојања; елементе природе са елементима урбаног; метафизичко са свакодневним, нуминозно са чулно опипљивим; макросвет с миркосветом; прошлост с будућношћу, праискон са садашњошћу, тренутак са вечношћу, космичко време са индивидуалним временом, рађање са смрћу; личну љубав са љубављу према свему створеном; источњачки став интроверзије с аристотеловским етосом и поруком јеванђеља; егзистенцијални са онтолошким и

аксиолошким планом. Целина представља уметников поглед – могло би се рећи: *обухватан* поглед *en miniature* – на човеково постојање у свету и космосу; у исти мах је она и поучна песма о томе како човек треба да живи, према којим вредностима треба да се управља. *Сл. Четири песме о Сл.* су у исти мах песникова космологија, метафизички запис и лирски дневник његове љубави; загледаност у праискон и похвала земаљском, оностраном бивању; у целини гледано – химна љубави као везивном ткиву које омогућава опстанак опречних елемената у једној целини.

На шта нас упућују наслови песама? „Сл. пере зубе морем на Хвару у рану јесен 1978. године“, „Сл. припаљује цигарету на камину у једном летњиковцу близу Рима“, „Сл. пролази поред бензинске пумпе“ и „Сл. међу четкама“: дугачки наслови прозног ритма повезани су с кратким тренуцима и једноставним радњама. Прва два наслова сугеришу „плави“ медитерански доживљај, време летовања, друга два урбану средину и свакодневни живот. Могло би се помислити да је целина подељена на једну „плаву“ и другу „црну“ половину, но то је само делимично тачно; у првој половини је поглед, додуше, усмерен превасходно на „плаву“, али се говори и о „црном“, док у другој половини упркос рефлексiji о „плавом“ значајан простор заузима „црно“, боље рећи тамни спектар „плавих“ елемената у прелазу ка „црном“. У целини гледано, имамо равнотежу.

Конструкцијска константа песама је кретање ка предочавању тренутка у чијем средишту је Сл., који је и полазиште песникове рефлексije, семе из које се она рађа. Дугачка експозиција и прав пут према средишту које чини Сл. уочљив је у прве две песме, у трећој се око тренутка који најављује наслов кружи, додају му се нове фасете, а у четвртој песми је описани тренутак са Сл. кратак и делује као неки знак питања после дугачке „шетње“ по сећању. Песме показују мотивску константност, при чему се мотивска језгра од песме до песме разгранавају на ову или ону страну; ипак, могуће је утврдити и квалитативну промену односа у оквиру мотивског језгра које се односи на температуру љубави између лирског субјекта и Сл., при чему промена није потенцирана већ више сугерисана.

У првој песми доминира мотив „Јаса“, песниковог „делимичног двојника“, чији атрибути одговарају „плавој“ сфери живота. Он симболизује, с једне стране, оно што је за човека суштаствено, оне дубље, његовом бићу најсопственије

слојеве и, с друге стране, оно споља, у свету, што га храни, а што је у идеалној варијанти у непрестаној размени с оним унутарњим – „рад душе у светлости и светлости у души“. *Poeta doctus* наводи да би неко други Јас могао назвати духом, ентелехијом, Аријелом, алудирајући на филозофску и књижевну традицију; Шекспир се изравно помиње, наслућују се и Аристотел и Гете.³⁷⁷ Песников избор речи „Јас“, која значи светлост, јасност, ставља у средиште атрибуте сунца; песник га назива и „зраком“, „ваздухом“, он очигледно мора бити беличасто *плав*, плавкасто бео. Уз Јас се нижу и друге метафоре: он је „мајстор времена“, „објединитељ“ (временских димензија), „јувелир будућег“, „ковач слутње у злато тренутка“, „гравер“, „мајстор сажимања“, „скривач, кријумчар,/ спасилац тананих порука-цртежа“, „исконски пријатељ“, „мудри летач понад глиба“.

Упадљиво је да велики број метафора упућује на Јас као принцип једног посебног доживљаја времена. Могло би се рећи да је Јас бог тренутка, чији сунчани карактер сугерисан у поређењу трена и златника упућује на концентрацију смисла у њему, оног *kostbar* – лепог и драгоценог. Јас временски симболизује сажимање трију димензија у једну (прошлости, садашњости и будућности), а просторно му одговара доживљај постојања свега у једном и једном у свему, који ће преко других богова, имплицитно повезаних са Јасом, бити симболизован у другим песмама о Сл. У њима ће бити речи о „тајовитом архитекти“ свитања, који се може схватити као бог јутра, а биће речи и о дрвету које је „бог“. Важно је уочити да су сви богови, они који се тако експлицитно називају и они који се имплицитно тако могу схватити, хипостазирани и персонализовани. У случају Јаса, нарочито је наглашено да је он део лирског субјекта, а када је реч о дрвету-богу, песник је с њим близак као да му је он род. На шта нас то упућује? Да бог као неки виши принцип, као израз оног бољег, „сласнијег“ што постоји, пребива у човеку, а не само ван човека. Повезаност Јаса са човеком, али и с другим боговима, подвлачи двосмерну спрегу између човекове унутарњости и спољњег света, која указује на присуство духа како у нама, тако и ван нас, као и на спрегу између микрокосмоса и макрокосмоса.

Сличан доживљај света карактеристичан је за Гетеов пантеизам (надахнут Спинозиним учењем), али и за став интроверзије источњачких учења; заједничко

³⁷⁷ На њих упућује и Драгица С. Ивановић у свом тумачењу збирке песама о Сл., види „Несличност сличног“ у: *Хелиотропна мисао*, стр. 215–231.

им је упућивање на повезујуће елементе који леже испод површине опречних ствари, тражење универзалног у појединачном и појединачног у универзалном, уочавање људског у космичком/вечном и космичког/вечног у људском, најмањег у највећем и највећег у најмањем. Такав доживљај света у песмама о Сл. подразумева и свест о нашем месту и одговорности у тој великој целини постојања, у којој је све зависно од свега, па и најмањи покрети утичу на целину, а целина на најмање покрете, тренутак на вечност, а вечност на тренутак. О важности „поверења у тренутак“ у Стојановићевој поезији писао је Саша Радојчић,³⁷⁸ који га види као једно од њених „основних начела“. Друга страна тог поверења је поверење у вечитост целине света, свега што у њему постоји.

Сл. Четири песме о Сл. могу се метафорички схватити као приказ целине света. Тај ефекат постигнут је лајтмотивским провлачењем сва *четири* макроелемента постојања (који се понављају у микроструктури) – ваздуха, воде, земље и ватре. У зависности од песме, неки од елемената претеже, али се сви свугде јављају (ту су и звезде, пре свега Сунце): у првој песми доминира Јас, као елемент Ваздуха, којем припадају небо и светлост, али ту је и море, елемент Воде; у другој песми претеже Ватра, представљена кроз мотиве каминске ватре, паљења цигарете и дуванског дима, али ту је и Земља, у облику јужног воћа и трава; у трећој песми доминира Земља у виду мотива фосила и бензина, али имамо и Ваздух у мотиву јутра; у четвртој песми претеже Земља симболизована дрветом-богом, ту је и Ваздух у мотиву свитања, а Вода је назначена плуском који се припрема али не избија.

Наведени макро-елементи огледају се у микро-структури појединачних тренутака који се описују, и обрнуто: најдревнији космички догађаји виђени су као акумулација снага која је довела до „тренутака лишених смрти“ у љубави између песничког субјекта и Сл., али, обрнуто гледано, и њихова љубав, схваћена као однос љубавника и њихов заједнички однос према свету, нешто је што припрема, на микро-плану, будуће срећне тренутке будућих људи, а на макро-плану доприноси опстанку, „спасењу“ света. Аналогно утиску о четири песме као целини света настаје утисак о појединачној љубави између песничког субјекта и Сл. као догађају од светског, чак космичког значаја. Подсећа то донекле на

³⁷⁸ Саша Радојчић, наведени есеј, стр. 175.

закључак који Стојановић изводи о песми Лазе Костића *Santa Maria della Salute*: из песникове визије остварене љубави произлази да ће „васиона у битном бити побољшана“, да ће „космос бити преуређен“ љубављу.³⁷⁹ У Стојановићевом случају је идеализација индивидуалне љубави као појаве од космичког значаја техника одржавања у сфери „плавог“, подсећање на правац којим ваља неуморно ићи: ка љубави (уз њену „сестру“ лепоту), сили најмоћнијој, будући да она у себи носи најбоље што свет има да пружи.

5.2. Прва песма о Сл. Јас – бог златних тренутака, љубави и стваралаштва.

Реч и цртеж – Паул Кле и Хуан Миро

У првој песми, посредовањем симбола Јаса, нагласак је на повезаности суштине златних тренутака у љубави са стваралаштвом, а уједно и са песништвом. И златни тренуци и стваралаштво у вези су са „подземним прашумама“ у човеку, а оне са „соковима“ који се претварају у „менталне, сновне или слућене капи“ и продиру у „свакодневицу“. Представљајући те капи као производ „прадревног“ воћа и биља, песник успоставља везу с димензијом прошлости, штавише са исконом, што упућује на архетипски карактер флуидних човекових чежњи и жеља, односно чулно-душевно-менталних представа. Јасов „рад“ с тим садржајима, њихова обрада, изазива тренутну узбуђеност животом која у облику сећања или уметничког дела остаје похрањена – Стојановић би рекао „спасена“ – за будућност: тако се стаза исконоског и будућег повезује у круг. Ваља истаћи да Стојановић, увек загладан у целину, садржај „сокова“ са којима ради Јас није ограничио само на „плаву“, није му дао да ствара само „слике љубави“ већ и да ради са материјалом који припада „црном“:

*улична прашина, дим, смрад,
музге бензина, тмурне капије
и мрачни дрвореди, калемљени
ипак
(да, ипак!) истином (70)*

³⁷⁹ „Између астралног и сакралног. *Santa Maria della Salute* Лазе Костића“ у: *Поверење у Богородицу*, стр. 50.

И „плаво“ и „црно“ су део „подземних прашума“, баш као што витализам има два лица, стваралачки и рушилачки; подсећа то донекле на Музилово становиште да су „дрво љубави“ и „дрво силе“ у корену веома близу. У стиху о мрачним дрворедима калемљеним истином наилазимо на емфазу „ипак“, што би могло изражавати да песник, привучен „плавом“ попут биљке која се сама од себе окреће Сунцу, свакако не жели да затаји да је и у „црном“ садржана истина о животу. У наставку се говори о „пузавици истине о теби“, коју човек гради да би се „заробио било градњом било зидовима“, а које време ипак руши. Потреба за градњом „зидова“ сугерише дубоко људску потребу за чврстим ослоњцима, за константама, за стабилним идентитетом, за проналажењем „истине“ о себи и свету, коју Стојановић тематизује у романима.

У првој песми о Сл., пузавица има абивалентно значење: пуштање пипака којима се она хвата за нешто чврсто сугерише постизање стања одређености, дефинисаности, што је карактеристично за рад разума; с друге стране, „пузавица“ сугерише да резултат није само јасноћа, атрибут разума, него да је резултат у исти мах *скривеност*, дакле и тама упркос светлини. Шта би то могло да значи? Истина сагледана само разумом, изражена искључиво појмовним језиком, није цела истина нити је последња реч о човеку. Једна од Јасових функција и јесте у томе да човеку изнова укаже на „пут у долину“ када висина „зида“ изграђеног интелектом прети да затаји дубинске снаге у човековом бићу (душевност, осећања, интуицију, машту), у којима је такође садржана истина о њему. Пут у долину, предочавање слике „кућица“ и „кошница“, показује да се равнотежа између флуидног, поетског, те чврстог, разумског, понајпре налази у једноставном: песник као за каквом највећом драгоцености чезне за кућицом, мало хлеба и крушком крај извора.

Карактеристично је да Јас указује како на пут у долину тако и на лет у висину, да се уз њега везују како дубина тако и висина, како „мрачни дрвореди“ тако и „крилати коњи“. И када је реч о четири елемента, сугеришу се не само њихове животворне снаге него и оне по живот опасне, разарајуће. Вишезначност симбола који се разгранављују на супротне стране сугерише блискост између наизглед опречних појава, односно постојање два лица сваке појаве када се она

сагледава из перспективе целине ствари. Тој целини припада и блато, „пети елеменат“, који у песми симболише „глиб“ изнад ког Јас лети:

*тај мудри летач понад глиба
у којем се, по природи ствари,
стално налазимо*

*(дакле заглибљени, гацајући
веома полако, кроз гужву, дим
итд. тако је то овде),
што значи да никад ниси само
заробљен
(...)
него си увек некако и у ваздуху (71)*

У позадини стихова као да чујемо реч песника из аутопоетичког текста „О годинама“ који каже да се у животу „гацање у глибу, ход и лет“ смењују, „неретко условљени једно другим“.³⁸⁰ „Гацање у глибу“ ће лирски субјект представити као нешто што је условљено личним, биографским координатама – местом у којем се живи и, наслућује се, с њим повезаним историјским временом – но, не треба превидети да се „глиб“ карактерише и као нешто што је у природи ствари. Јас се, додуше, као бог златних тренутака фаворизује, али се и јасно каже да се живот састављен из самих „тренутака лишених смрти“ не би могао „издржати“, што значи да је неприродан, у нескладу са човековим моћима и Земљом као стаништем. Већ и сама чињеница да желети само суштаствене тренутке уједно значи и одбацити све остало, говори против такве жеље, чак и када густина тренутака не би била неприродна. Из овога света ништа не треба одстранити, то је темељно Стојановићево стајалиште, јер би управо то нешто могло бити она мајушна карика од које зависи опстанак целине. „Све хоће да буде“, каже се у контексту постојања дуванског дима у другој песми о Сл., па га и треба пустити да буде. Проблеми, међутим, настају зато што све не само хоће да буде него хоће и да важи, због чега неминовно долази до борбе разних појединачних воља за важењем. Ова проблематика није садржана у песмама о Сл., али ћемо се с њеним аспектима сусрести при анализи романескних парова.

Јас се може схватити не само као бог златних тренутака него и као бог песништва и стваралаштва уопште. Јас је марљив, он ради „пером, киселином,

³⁸⁰ *Године*, стр. 53.

длетом“ и другим „алатима“; он је „јувелир“, „гравер“. Таквим сликама сугерише Стојановић активности које у себи уједињују техничко мајсторство и стваралачку надахнутост, „занатлијско“ у уметничком и уметничко у „занатлијском“, уз које иду особине као што су стрпљење, истрајност, прецизност, посвећеност. Занатлија-уметник је неко ко ствара нешто лепо што има употребну вредност, па би се могло рећи да је његово дело негде на средини између артефакта и живота, као што је, аналогно томе, Јас задужен за суштаствени тренутак који у себи обједињује живот и уметност.

Суштаственом тренутку и уметничком делу заједничка је концентрација доживљаја оних за човека суштински важних снага, њихова сажетост, због чега се Јас и назива „мајстором сажимања“. На „бедему тренутка“, као што је у песмама описано хватање морске воде између два таласа или припаљивање цигарете на камину, човек доживљава нешто за његову егзистенцију суштинско, а доживљава то и када пише или чита песму, при чему се различите човекове моћи захваћене доживљајем осећају као сједињене. Срж таквог искуства не може се појмовно изразити будући да је њена природа неодређена, а најближе јој се (кад је реч о књижевности) у изразу приближава песништво, захваљујући само поезији својственом сажимању и разноврсности сугестивних изражајних средстава.

Искуство различитих човекових моћи као сједињених у „трону-златнику“, а с друге стране у писању или читању песме, могуће је посредовањем аналогije: човек осећа, било активно у тренутку, било контемплативно у песми, да је *као* „на бедему тренутка“, да је он *као* „свила“ која се пуштена с бедема одмотава. Песништво је најближе суштини „трона-златника“, што значи и да је најближе љубави и лепоти, које омогућавају неупоредиву густину таквих тренутака; обрнуто гледано, љубав, у својим најбољим тренуцима, најближа је поезији живота. Само посредством доживљаја, а не појмовно, могуће је приближити се осећању постојања по себи: то приближавање од свих књижевних форми понајпре омогућује песништво, а у љубави, судећи на основу целокупног пишчевог дела, понајпре телесна љубав. Можда је баш приближавање доживљају чистог постојања, чистог присуства „ту“, које посредују телесна љубав и песништво, разлог зашто Стојановић као књижевну форму највише цени песништво, а у љубави додир.

О важности телесне љубави било је већ довољно речи, а када је посреди важност песништва као круне књижевности, о томе имамо јасан траг у *Уреднику од искуства*, уколико смо склони да уредника схватимо као Стојановићев *alter ego*. Уредник говори о песништву и плесу као највишим облицима доживљаја. Откуд сад ту „плес“, о којем другде у пишчевом делу нема речи?³⁸¹ Плес ваља схватити као шифру. Он је уметност тела, телесних покрета, по правилу спојен са музиком, још једном уметношћу флуидног сугерисања значења. У „плесу“ видимо шифру за телесну љубав схваћену као уметност доживљаја чији је главни инструмент тело. И као што је клавир, његово физичко постојање, његова „телесност“, основа звука који погађа целокупно човеково биће, тако и чулност тела може бити основа за стварање најсуптилнијих искуствених тонова.

Јас, каже се у песми, не ствара само „слова“ већ и „цртеже“. Обратимо пажњу на неколико слика у чијем средишту је цртеж:

*гравер, који у садашње урезује
сушту садашњост, тако да је тренутак
увек испуњен **цртеж**,³⁸²
препознатљив,
и то заувек; (69)*

(...)

*и настају **слике** љубави,
слова, сјај што се слеже на пучину,
(...)
и свакојаки други **цртежи**,
магновења – (70)*

(...)

*и док **Сл.** на миру **пере** зубе морем,
Аријел ми спушта звонки **цртеж**
у руке, **Насмејано Лице**, у **полуокрету**
од мора према мени (75)*

„Цртеж“ одговара структури тренутка: и структура тренутка и његов сачуван облик у уметности или сећању јесу сликовне природе. То значи да се активни доживљај тренутка формира попут слике, баш као што је слика главно изражајно

³⁸¹ Изузетак је „плес“ који у свитање изводи Нина у *Злочину и казни*.

³⁸² Сва масна слова су наша.

средство песника који тренутак обрађује у песми; кад је реч о контемплативном доживљају тренутка при читању поезије или у сећању, и ту посредовање слике игра кључну улогу при формирању доживљаја. Преплићући уз помоћ симбола Јаса реч са цртежом, па чак и с музиком („звонки цртеж“), а реч, цртеж и музику с племенитим занатима, Стојановић сугерише постојање заједничког језгра свих уметности, неког прајезгра. Заиста, можемо замислити како из тог прајезгра настају црте, чија одређена комбинација представља слова, или пак ноте, или пак линије, дакле главне „алатке“ песништва, музике и сликарства. Чак се и плес, као секвенцијални низ покрета, може представити низом цртица и довести у везу са истим прајезгром уметности.

Леже ли иза Стојановићеве тежње ка метафоричком интегрисању речи и цртежа, односно слике, неки дубљи разлози? Да бисмо одговорили на то питање осврнућемо се на Паула Клеа, сликара који је поменут у песми „Сл. пролази поред бензинске пумпе“, а потом и на Хуана Мироа, чији је сликарски израз у једној фази сродан Клеовом, а који је један од омиљених сликара Стојановићевих романескних јунака Мајстора и Софије.

Пре тога напомињемо да се у другој песми, ситуираној у близини Рима, јавља и сликар италијанске ренесансе Луини. Једна од главних одлика његовог сликарског израза је контрастирање тамне позадине и портретисаног лица обасјаног светлошћу. Управо на лице „дивно обасјано“ каминском ватром и пламеном иверка упућује и песник, сугеришући Луинија као слику коју треба да замислимо. Има и других сликара које Стојановић цени, а који су сликали женско лице обасјано светлошћу у контрасту с тамном позадином, попут Макса Бекмана. На слици *Квапи и Индијац* (1941) видимо Квапи која држи свећу у руци: упадљив је контраст између обасјаности њеног тела и полуобасјаности њеног лица, те тамне позадине иза ње, као и тамног предњег плана којим доминира профил Индијца и део његових леђа. Мотив пламена свеће интерпретатори Бекмана углавном тумаче као знак присуства духа, његове животности. Но, целина слике, упркос „светлости“ духа, има у себи нешто помало узнемиравајуће и чак латентно претеће, што не потиче само од тајанствене фигуре Индијца, који делује попут неког прадревног обредног идола, него и од Квапиних изразито путених, црвених усана, и њеног задимљеног погледа као у неком стању ван овога света. Желећи да

нам предочи лепоту Сл., Стојановић није хтео да замислимо такав ефекат светлости свеће на женином лицу.

Ефекту до којег је њему стало донекле нас приближава Бекманов цртеж црном кредом *Квати и свећа* (1941), на којем се види Квапин торзо, рука која држи свећу и снажно обасјано лице и врат. Ту је представљено нешто од онога до чега је Стојановићу стало када је реч о обасјању женског лица: осећа се да светлост, додуше, потиче од свеће, али да је она пре свега израз унутрашњег зрачења жене. Сјај жениног лица симбол је сјаја живота, оног најбољег у њему. Но, Квапино лице на цртежу није израз идеалне женске лепоте, његова индивидуалност више изражава лепоту њеног постојања него лепоту по себи. Бирајући Луинија, Леонардовог ученика, Стојановић је желео да лице Сл. обасјано каминском ватром замислимо као идеални женски портрет, типичан за ренесансу, а њену лепоту као леонардовски тип лепоте.

У ком контексту се у трећој песми о Сл. јавља Паул Кле? Песнички субјект и Сл. нису више у констелацији леговања. Приказује се почетак новог дана у модусу „хода“, а не „лета“; свет је „нерасањен“, трена-златника тренутно нема. Да би приказао како Сл. има довољно снаге за „ход“, макар за тај дан који управо почиње, песник се служи следећом сликом:

*успева [она] да нађе, с јутром на лицу,
неку пчелу за тај дан, с чијом ће се мишљу
горети до вечери,
у ствари: бакарну неку или гвоздену
плочицу,
налик на стари новчић, где утиснула је
златна радилица стрелицу
која –
као да је Паул Кле у све то
умешао своје прсте –
показује правац којим ће,
и у нерасањеном свету, јер мора,
живот ићи
даље. (83)*

„Пчела“ коју Сл. успева да нађе упућује на квалитете Сунца, важна је и њена марљивост („радилица“): пчела обавља свој посао у свим условима, она је увек једнака себи, не одустаје од себе. Када нема златника, она утискује „стрелицу“ и у „бакарни“, односно „гвоздени“ новчић. На шта у тој слици пчеле и новчића Кле

треба додатно да нас упуту? Прве асоцијације на сликарство Паула Клеа су ведрина, благи хумор, разиграност, лакоћа. Такође једноставност, сведеност израза, сугестивност линија које отварају широк спектар асоцијација на предметни свет или жива бића. Кле као да треба да подсети на ведрину страну живота, али и на једноставност и сведеност: ако нема „злата“, треба прихватити и „гвожђе“. Живот је за лирски субјект леп између осталог и зато јер у њему постоји неко попут Паула Клеа и попут Сл.

Као што се Стојановићево песништво након песама о Сл. све више креће у правцу достизања максималног ефекта минималним средствима, тако је и Кле тежио редукцији израза. Отуда и интересовање за уметнички израз такозваних примитивних народа, чији се траг у Клеовом делу осећа у „наивним“ цртежима попут дечјих, у човечуљцима састављеним из танких, наизглед произвољних линија, у цртицама и звездицама које сугеришу покрете, у геометријским играријама. Тумачи Клеовог сликарства у основи његовог погледа на стварност виде *чуђење* некога ко на свет и људе гледа с радозналошћу детета. Илустрације Вишње Петровић за прво издање песама о Сл. имају нешто од наведених Клеових квалитета и као такви подвлаче оно ведро, разиграно у њима, које се свету чуди.

Једна од значајних константи Стојановићевог песничког дела је „чуђење“ спрам света.³⁸³ Оно је карактеристично за његов песнички, али и прозни свет, па и есејистичка дела. О каквој врсти чуђења је реч? Чудити се у Стојановићевом случају значи видети испод нечег саморазумљивог тајну, открити лепоту свакодневног, осетити његову повезаност са сопственим бићем; чуђење такође подразумева одржавање одређене унутрашње температуре која подстиче континуитет „разбуђеног“ погледа на свет, који у свитању открива истресање корпе кајсија по небу. Чуђење је техника уочавања лепоте света и бивања у њему, а потом и обнављања одушевљења за свет тако леп. У том смислу, као откривање и стварање лепог, оно је блиско идеализацији. Видели смо већ да грана с пупољком која се примиче прозору може бити извор одушевљења и далекосежне рефлексије. Чуђење је способност да се у једноставним феноменима као што је „ускрсавање“ једне гране у пролеће осети велика тајна живота, страхопоштовање

³⁸³ О „чуђењу“ као својству Стојановићевог песничког света говори Михајло Пантић на примеру песме „Почетни договор“. Види у: „Једна песма Драгана Стојановића“, *Хелиотропна мисао*, стр. 210–214.

према њој. Једноставни феномени су и врхунски сложени, треба само знати загребати испод њихове површине. Нарочито у свом песништву Стојановић показује да је свет око нас, пре свега природа, права ризница метафора. Није човек туђинац у свету нити му је свет туђ ако уме да открива и тумачи метафоре које му се издашно нуде. Из метафоричког потенцијала света човек може да учи о дубљој повезаности ствари око нас и нашој са њима.

Један од сликара који је осећао ту дубљу повезаност је Хуан Миро. Каталонски сликар био је фасциниран природом: „Земља, земља је то: нешто јаче од мене. Фантастична брда као и небо играју важну улогу у мом животу. (...) Посреди је више шок који ти облици изазивају у мом духу него гледање.“³⁸⁴ Мироов „шок“ одговара Клеовом „чуђењу“ свету, а порекло им је у сличном, откривалачко-бајколиком погледу детета на свет. Стојановићев афинитет према Мироу у вези је свакако и са медитеранском иконографијом тог сликара, који је неуморно користио плаву, често небеско плаву у комбинацији са сунчано жутом, као на слици *Злато азура* (1967). Као Кле, и Миро је у позној фази тежио да постигне „минималним средствима максимум интензитета“,³⁸⁵ па је постепено редуковао своја изражајна средства на неколико облика и боја: „Моје фигуре прошле су кроз исти процес поједностављивања као и боје. Тако поједностављене делују оне људскије и животније“.³⁸⁶

Миро је дошао у додир с будистичким учењем, које га је привукло будући да је и сам био склон ставу интроверзије. Имао је способност да види онај посебан простор у којем се противречности додирују и међусобно укидају, па је, по сопственим речима, у буци откривао тишину, у покрету мировање, у беживотном животу. Описујући како види свој стваралачки процес, Миро је рекао да је на почетку „шок“ разабрања неке, и најмање ситнице из непосредне околине, рецимо кончића који се одвојио од пројекционог платна, капљице у паду или отиска прста на углачаној површини стола. Кончић, капљица или отисак прста отварају сликару читав свет, уз њихову помоћ он повезује микрокосмос са

³⁸⁴ Хуан Миро цитиран према: Jean-Louis Prat, „Von der Erde zum Himmel“ у: *Miró. Von der Erde zum Himmel* (Ausstellungskatalog), Albertina, Wien, 12. September 2014 – 11. Januar 2015; Hg. Gisela Fischer und Jean-Louis Prat, Prestel – Albertina, München – London – New York – Wien, 2014, стр. 13.

³⁸⁵ Joan Miró, „Ich arbeite wie ein Gärtner“, Gespräch mit Yvon Taillandier, у: *Miró. Von der Erde zum Himmel*, стр. 52.

³⁸⁶ Исто, стр. 52.

макрокосмосом, звезде са земљом, свакодневицу са праисконом. Аналогно томе, Стојановић у песмама о Сл. наизглед обичну ситуацију из свакодневице повезује са целином света и космосом, па чак и њиховим опстанком.

Погледајмо како у *Двојезу I* Мајстор доживљава Мироа:

Међутим, тек сада, захваљујући Софији, ја видим све те Мироове слике, видим како се свет излива у њих с ведром скромношћу, што ће рећи радосно. Не чује свако тонове радости, али важно је да их је могуће чути, у мени су они одјекнули, и остали. Немо кликћу те његове слике, цвркућу, цветају, као локвањи душе који је, плутајући по њој, чине бистром. Није мала опасност од тамнине и тежине свега што погледамо и додирујемо, те улази у нас. Уметност разбистрава ствари. (...) Миро ме је (...) уверио да заиста постоје вртови, расадници, виногради, поља. Његов путељак који води кроз жбуње и улива се у небо исписано цирусима потпуно ме је испунио, запосео, толико су тле, зидови, кућа, крошње и све друго око њега опојно самоуверени у свом постојању. Без Мироа и Софије која стоји са мном испред књижаре док листамо књигу, о томе су се могле гажити само неодређене претпоставке. Али, сад смо ту.

Посматрамо и оне касније, протосрдачно подсмешљиве слике, невине у својој архајској упрошћености, разиграле. (...) Весели врвеж свих оних малих, окатих бића покреће нас даље. Идемо, сигурни у себе, као да смо нечим богати, или као да смо нешто схватили, као да знамо нешто од оног што свакако треба знати. Шта је то? Нешто о киши? О барицама на улици? О маховини која се пробила, упркос свему, између гранитних коцки по коловозу? (99)

Стојановић у наведеном фрагменту уметност и љубав (Софију), а тако и лепоту, види као учитељице живота. Сликаство нам отвара другачији поглед на ствари и збивања, опомиње на вредност постојања по себи, на оно што је суштински важно: што смо уопште *ту* и што смо способни да доживимо радост. Сликаство *охрабрује* јер упућује на „опојну самоувереност“ постојања, на то да се „маховина“ упркос свему пробија кроз „гранитне коцке по коловозу“, да „плаво“ опстаје упркос „црном“. Мироове слике „цветају“, дакле упућују на увек постојећу могућност цветања егзистенције. „Цвркутање“ и „кликтање“ Мироових слика израз је ведре скромности и радости коју им Мајстор приписује, алудирајући на многобројне Мироове слике с мотивом птице, често само

назначене с неколико танких линија, обликом пре сличне простору бајки и снова него реалности. Тако је рецимо на слици из 1938. године *Сликаство (птице и инсекти)*, на којој на јарко плавој позадини као да плешу вилинска бића, изведена уз црну боју и нешто беле, жуте и црвене; или на слици *Птица, две фигуре, звезда* (1942), са позадином која подсећа на камен и његове мрље, док је целокупан израз филигрански нежан и разигран. На обе слике видимо „оката бића“ и „невиност архајске упрошћености“ о којој говори наш писац. Бар једно лице на овим сликама се смеши. Занимљиво је да у позадини Мироове „плаве“ афирмације света, осетне у том осмеху, а сродне Стојановићевој, стоји сликарев „црни“ доживљај света: Миро говори о „дубокој тузи“³⁸⁷ коју је осећао у младости, и „песимизму“ зрелог доба. Каталонски сликар себе види као „трагичну и малореку“³⁸⁸ природу, али га упркос томе не чуди што други у његовом сликарству налазе „хумор“ и „радост“ – за њега је то потврда становишта да се противречности, посматране из целине ствари, међусобно укидају.

Мироова слика *Жене, птица и капљица воде у ноћи* (1944) упућује нас на још један аспект значења заједнички Мироу и Клеу, а обрнуто гледано и Стојановићу. Реч је о спајању сликарства и песништва, ликовног и поетског, цртежа и речи. На поменутој Мироовој слици разиграле фигуре подсећају на слова, тачније речено, на јапанске идеограме. Бића су упрошћена до елементарних облика која личе на слова, а слова су хипостазирана до ванвремених бића која изводе слободну игру у вечном простору свемира, попут богова индијске или кинеске митологије. Слова-бића буде машту, али се отимају сваком ближем одређењу, делујући као шифре. У случају Клеових слика на којима такође налазимо разиграла слова, интерпретатори говоре о „хијероглифима“. Кле је користио и ноте. На акварелу *Из сиве боје ноћи једном изронивши* (1918) осим латинских слова исписане су чак и речи, штавише, читава песма: Кле је начинио сликовну композицију једне лирске песме (највероватније његове) тако што је у малим, колористички интензивним, међусобно различитим квадратима уписао речи, док је по средини композиције ставио линију од сребрног папира која означава размак између две строфе. Било да су посреди слова, јапански идеограми или хијероглифи: потенцирање ликовног елемента различитих врста писама треба

³⁸⁷ Исто, стр. 49.

³⁸⁸ Исто, стр. 49.

да упути на праисконско постојање основних форми, на архетипску основу свега постојећег, на оно повезујуће у космосу и међу људима, на бића као симболе и симболе као бића, на сновно, песничко, непролазно у основи стварности, и обрнуто, на стварни карактер сновног, песничког, непролазног.

Моменат повезаности свега са свим налазимо и у песмама о Сл. Док су Кле и Миро настојали да у свом сликарском делу повежу поетско и сликовно, дотле је Стојановић настојао да у своју поезију унесе што више ликовних елемената. Слика са својим метафоричким потенцијалом једно је од изражајних средстава којима се он служи, али и принцип који лежи у основи егзистенцијалних вредности, и „место“ у којем су оне похрањене. И још више: аналогно функцији идеограма и хијероглифа у Мироовом и Клеовом делу, слика је мост између праискона и садашњег тренутка, између прадревних и текућих форми. У песмама о Сл. уочљива је тежња да песме *визуелно* делују као цртеж. Поједини стихови или групе стихова почињу с повећаним размаком, често у висини средине простора претходног стиха, или пак у висини две трећине дужине претходног стиха. То осим сликовне има и другу функцију, рецимо да нагласи поједине стихове, или да успостави значењски однос између стихова који претходе и стихова који се настављају на стихове с увученим редовима. (Илустрације Вишње Петровић за прво издање песама о Сл. руководе се начелом комплементарности: док песник уноси цртеж у песму, она уноси слова у поједине цртеже.)

И у песмама из збирке *Године* налазимо сличне ефекте, уз то и мотивски уграђено повезивање слова и цртежа, рецимо када се говори о „словима“ и „цртежима“ заосталим из снова. Цртеж као мотив наћи ћемо и другде, у Стојановићевим романима и жанровски плуралним делима. Цртеж има дрвоструко значење, он покрива и „плаво“, и „црно“. У „црној“ варијанти говори се на више места о „жврљотини“, што симболише грешке, неспоразуме и хаотичност живота, као и немогућност да се при ретроспективном погледу исцрта лепа, права линија. У „плавој“ варијанти говори се о лепом цртежу, о словима која као да су исписана калиграфском руком. Леп цртеж симболизује трен-златник и остале вредности из „плавог“ спектра.

Усмеримо поглед на још неке важне аспекте прве песме о Сл. У њој се предочава слика Сл. која стоји на стени покрај мора и чека тренутак између два

таласа да би захватила мало морске воде и њоме опрала зубе. Песник ће најпре описати значење тог тренутка „*између* два таласа“, да би затим описао наредни трен – море је заплуснуло Сл., она се смеје – што је слика трена-златника ка којем стреми песма. Суштина тренутка „*између* два таласа“ и трена-златника различита је, на то песник јасно указује. Шта их разликује? Зашто су оба представљена? У предочавању тренутка између два таласа говори се о „спајању времена“ које се постиже када се „лукавством“ „искористи“ тренутак између судара два исконска елемента, Воде и Земље, представљене таласом и стеном. Алузивни спектар који отвара слика вребања повољног тренутка указује на опрез и вагање потребне да би се препознао повољан тренутак, с друге стране, пак, на хитрост и одлучност потребне да би се он искористио. Није свеједно само шта се ради него и када се ради, у каквом тренутку се ради.

Све има своје време, речено је већ у *Библији*. Важна је и светска констелација, историјско време, на које се у песми на симболичкој равни упућује посредством мотива судара два почела (у њему се преплићу космичко и историјско време), али је и непосредно назначено упућивањем на „историју од Троје до сад“. У настанку повољног тренутка огледа се сва сложеност сустицаја најразличитијих елемената, укључујући присуство или одсуство срећног случаја, који баш у тој, а не некој другој констелацији, доводе до тога да се сретну Ромео и Јулија, или да се победи или изгуби неки рат. Брут у Шекспировом *Јулију Цезару* каже:

*There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood, leads on to fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shellows and in miseries.
On such a full sea are we now afloat,
And we must take the current when it serves,
Or lose our ventures.* (IV чин, 3. сцена, 218–224)

Ми знамо како је Брут завршио. Његова процена повољног тренутка била је погрешна. И као што је Шекспир у лику Брута приказао сплет личних и историјских координата, егзистенцијалног и епохалног времена, који су довели до тога да Брут страда, тако Стојановић у песми уводи један историјски лик који треба да отвори сплет асоцијација на преплете индивидуалног и општег плана, те

њихове трагичне последице. То је Едип. Пре него што ће га именовати, песнички субјект помиње „векторе трагедија“ који су повезани с тренутком „између два таласа“, о ком се каже:

*тренутак који може служити као пример
свим другим, пре и после,*

(...)

*јер поред игре с морем обухвата
векторе трагедија, од Троје наовамо,
сводљивих на пропуштени тренутак,
неспоразум, неузвраћену љубав
и осмех слепог Едипа који*

(...)

схвата

*да је све добро, да смо за ово
копно и ово море рођени,
ипак (јесте, ипак!) – (73)*

На почетку је нека временска тачка, неки одсутни тренутак када се нешто могло развити на једну или другу страну. У њој лежи порекло „неспоразума“ и „неузвраћене љубави“. Недостају још „грешка“, „кривица“ и „страх“ да бисмо имали кобни квинтет „црног“ који у свету Стојановићевог дела условљава трагичност или напосто несрећу појединца у равни личног времена. Њиме ћемо се позабавити ускоро. На овом месту нас пре свега интересује питање зашто се песник, након што је у игру увео трагедију Троје, одлучио да баш Едип симболизује афирмативни став према животу. Пре би се могло очекивати да Едип буде пример за многострукост и тежину несрећа које се могу свалити на плећа једног јединог човека у току једног живота. Но, песник не призива ни убиство Лаја, настало у неповољном тренутку, ни Едипово откриће да се оженио сопственом мајком, ни кажњавање самосакаћењем као израз кривице и очајања. Ситуирајући Едипа „у гају који ми је за леђима“ песник призива гај Еуменида у којем Едип предосећа своју смрт и жели је, што је представљено у Софокловом *Едипу на Колону*. Да Едип „схвата / да је све добро“ је песников доживљај: у Софокловој драми о томе нема речи, иако има извесних мотива који сугеришу такав смисаони правац. Пре него што се осврнемо на њих, запитајмо се шта је то у самој драми што указује на став према свету опречан ставу „да је све добро“.

То је, на пример, чињеница да Едип ни у тренуцима пред скору смрт није поштеђен нове трагедије: он сазнаје да су се његови синови (које је проклео јер су га протерали из Тебе) сукобили око престола, препознаје у томе вољу за моћ а не за добробит своје земље, и проклиње једног од синова, који га моли за помоћ у походу на поновно освајање престола који му је преотео брат, да падне од братовљеве руке. У зазивању смрти синова Едип је још једном гневан и непомирљив, нимало сличан Еуменидама, које су се из осветница преобразиле у милоснице, а у чијем гају се одвија разговор, и у ком ће Едип ускоро почивати.

С друге стране, Едип је пред крај живота представљен као помирен са својом судбином. Он жељно ишчекује смрт јер зна да ће вољом богова тек његова смрт, односно његов скривен гроб као знамење, донети нешто добро – наиме заштиту, *срећу* граду Атини и њеном племенитом краљу Тезеју. Да се нечија срећа огледа тек у његовој смрти свакако се не уклапа у тоналитет Стојановићевог погледа на свет. Међутим, оно што нашег писца у представљеном Едиповом крају вероватно привлачи јесте моменат Едипове помирености са сопственом несрећом и жеља да други, ако то већ њему није било дато, живе срећно. Едип проклиње синове, али не и живот као такав. У том смислу Едип, који добро зна шта је трагедија, потврђује живот *упркос* знању о његовој трагичности. Становиште назначено у стиховима „ипак (јесте, ипак!)“, непосредно иза „[Едип] схвата / да је све добро, да смо за ово / копно и ово море рођени,“, које песник приписује не неком ко је провео срећан живот, и од кога би се афирмација живота могла очекивати, већ неком ко је искусио најдубље дубине „црне“, има посебну тежину, делује као крунски доказ да је боље бити него не бити. Избор аспеката из драме о Едипу указује на стожерне тачке Стојановићевог сопственог света.

Још један елемент Едиповог краја сагласан са Стојановићевим светом је провлачење линије „није то све“: у *Едону на Колону* није приказано да постоји само братоубиство и мржња, него да на свету постоје и племенити ликови. Уз Тезеја имамо и две Едипове кћери, које су оваплоћење љубави као агапе, несебичне бриге за другог и милосрђа (до самозатајивања сопственог бића); Антигона и Исмена „хране“ Едипа како у буквалном тако и у душевном смислу. Још нешто је важно: схвативши да су планови богова проузроковали његову несрећу, Едип се ослобађа осећања кривице. Разгризајуће дејство кривице је за

Стојановића један од главних фактора који спречава помиреност са собом и светом. Иако је за дебату да ли *Едип на Колону* у свом распону између фатализма и ведрине оставља пре горак или слadak укус, да ли пре чини меланхоличним или охрабрује, у контексту песме о Сл. Едип је носилац својеврсног *amor fati* – он потврђује да је упркос трагедијама живот несумњиво вредан живљења.

Након што је указао на често трагичан преплет између егзистенцијалног и историјског времена, и у том контексту на важност равнотеже између „плаве“ и „црне“, постигнуте у повољном тренутку, песник прелази на трен-златник, показујући шта је у животу најбоље. Трен-златник одликује спонтаност, лакомисленост комбинована са ентузијазмом, лакоћа са храброшћу, непромишљеност с тачношћу. Као што постоји тренутак у ком треба бити лукав попут Одисеја да би се нешто постигло, тако постоји и тренутак када треба заборавити на опрез и препустити се ономе што се човеку отвара и нуди. На симболичкој равни у песми „Сл. пере зубе морем на Хвару у рану јесен 1978. године“ то значи: постоји вребање тренутка између два таласа и постоји препуштање таласу. Талас заплускује Сл. све до колена, све је „потпуно смочено“, њене патике пуне морске воде, и то у месецу октобру.

Шта чини Сл? Смеје се. Не помишља на назеб, нити капљице за нос које ће морати да набави, не бави се питањем где је најближа апотека, имају ли у соби чај, да ли ће добити упалу плућа, да ли је цело летовање покварено, предстоји ли свађа, морају ли отићи пре времена. Онај ко живи тако што увек најпре помишља на неповољан ланац догађања и обезбеђује се да би му избегао, не може осетити шта је права сласт живота. Онај ко у заплуснутости таласом у октобру уме да види „пољубац“ мора приближио се за корак више срећи. Такав начин размишљања лежи у темељу Стојановићевог света. Управо у непредвидљивости, увек присутној могућности нових констелација (неповољних, али и повољних преокрета) лежи оно животно у животу. Свет треба прихватити у целини, заједно с мрљама у савршенству: то је поука настала у сусрету мора и Сл., поетски дочарана на следечи начин:

*суштина светске констелације
у тај час – звезде наспрам камења –
у том је смеху на прагу мора,
(...)*

*у веселости је пред огромношћу бића,
усталасаног, које клокоће и ништавилком,
то је битно, непомичним (74)*

Хиперболична тврдња да тај тренутак изражава „суштину светске констелације“ треба да нагласи како његова поука задире у саме основе постојања. Део бића је и „ништавило“, припада му и „црно“, над чим не треба очајавати, пред чим треба сачувати ведрину.

Поука о препуштању тренутку садржи у себи, видели смо, позив да се прихвати „огромност“ бића са својим „црним“ елементима“, такође да се прихвати неизвесност и непредвидљивост. Препознавање тренутка којем се треба препустити, односно тренутка у ком, баш супротно, треба бити опрезан, јесте задатак који траје читав живот. Ко то препознаје, мудар је. Зрело доба, каже уредник од искуства, доноси склоност опрезности услед замора и искуства пропалих покушаја. Но, у Стојановићевим прозним делима налазимо и јунаке у зромом добу који се одлучују на такозвани „јак потез“, односно „тачан корак“, рецимо Трифа који се из Америке враћа у Београд да би освојио Лепу. Јак потез је по правилу повезан с настојањем да се лепа жена у коју се јунак заљубљује придобије за себе. У приповеци „Новембар“ јунак много ризикује: он бежи са јахте и краде чамац да би доспео на оближње острво где живи *она*, која је у њему након дуге душевне осеке поново покренула виталне снаге. Иако не зна ништа о њој, па је и њена реакција, која ће одредити његову будућу судбину, неизвесна, он се баца у талас тренутка ношен вером у огромност добитка. У таквом тренутку потиру се међусобно супротне категорије промишљености и непромишљености: тренутак вребања прилике између два таласа и тренутак препуштања постају једно.

5.3. Друга песма о Сл. Љубав и „спасавање“ света. Повезаност свега са свим

У другој песми је тежиште на спасавању „живих бића, једном створених“, и то свих, без разлике, као и свега осталог што уопште постоји на свету, укључујући и нешто „мајушно“ и „безначајно“ попут дима цигарете. Стојановић често користи мотив „спасавања“ света, у чему неку улогу игра и мисао

Достојевског да ће лепота спасити свет. Шта за Стојановића подразумева „спас“ и „спасавање“? Сама употреба наведених појмова има неизбежну метафизичку и религијску конотацију, указује на поновно успостављање рајског стања, на царство небеско. У својим херменеутичким списима Стојановић говори о теолошкој идеји апокатастасиса, коју је заступао ранохришћански мислилац Ориген. Суштина те идеје је да на Страшном суду грешници неће бити осуђени да за сва времена горе у паклу, него ће сви људи, без изузетка, бити спасени, односно dospети у царство божије. Интенција песме о Сл. није, међутим, да се предочи песникова вера у апокатастасис, нити да се зазива долазак Царства небеског као извесности у коју религиозни човек верује без обзира на отворена теолошка питања како то будуће стање треба да изгледа. Песма слуги, додуше, метафизичку димензију, самим тим што је поука о мета-физичким вредностима, али су те вредности уједно и крајње земаљске провенијенције. Као што је случај и другде у Стојановићевом делу, жели се овај живот, ова Земља, срећа у оквиру онога што је већ ту.

Чини се да је средиште из ког се развија мотивацијска линија „спаса“ *страх* који Сл. осећа од смака света. Мотив страха вољеног бића од „поводња“ развијен је у *Двојезу I*. У песми је он само назначен. Сазнајемо да се Сл. плаши „да ли је црни поводња стварно одбијен“, као и то да она, попут пророчице или вилинског бића, има неку унутрашњу осетљивост која је оспособљава да види оно што не виде други, па ни сам песник. Њеном страху од поводња, нестанку свега или спасавању само изабраних као у Нојевој барци, супротставља лирски субјект спасење свих и свега. За потпуни нестанак страха, макар на тренутак, и рађање осмеха који му следи, пресудно је што се на Земљи има шта супротставити доласку поводња – на пример тераса летњиковца у близини Рима, вечера уз пуцкетање ватре, доживљај лепоте у свету и присности са светом.

Каква је тераса која изазива песниково одушевљење и осмех Сл.? Једноставна. Песник нам дочарава биљке које расту на тераси у „малим дрвеним сандуцима“ – јестиве, лековите траве, и лимун, симбол медитеранског доживљаја света – сугеришући да та слика оваплоћује рај *en miniature*. Рај је ту, на Земљи, спас је ту, као да се жели рећи. У чему је управо тај спас? Песник нам назначује да је он већ у томе што постоји нешто што одржава равнотежу у односу на „црно“, и

чак га, бар на тренутке, у потпуности потискује из слике света; спас је, чини се, у усмеравању погледа на „плаву“ страну и обнављању доживљаја да се „свет ипак добро држи“:

(...) *упркос сузама,
несазнатим законима, мајмунској
дреци и грубим прстима*
(...) *упркос
ћутању, зарђалим катанцима,
искиданим кошуљама на ветру,
у којима је и срце остало заборављено,*

свет се ипак добро држи (78)

Човек треба да се загледа у мелису, мајоран, нану у дрвеним сандуцима на тераси, а не да равнодушно прође поред њих као саморазумљивих датости; треба да узме лист нане, каже наш песник, и протрља га између палца и кажипрста, да осети мирис који та трава нуди. Песник у извесном смислу персонализује биљни свет (на другим местима га и обоготворује), чиме назначавача да у биљкама види душу, дух. Он види да лимун уме да наздрави сам себи (сугерисање ведрине која се из саме себе обнавља), а мирис нане га наводи да се осмехне биљци, као да је с њом у дослуху. И јесте реч о некој врсти узајамности: биљке су „спасиоци“ света, будући да их песник тако види, али су и спас по себи, будући да њихово зрачење песника наводи да се осећа спасеним. Како је притом много шта у оку посматрача, то подразумева да је усмереност човековог погледа на свет, његов однос према свету, у директној вези са могућношћу спаса. Бити разбуђен у односу на свет и приписати лековитим травама, чија скромна лепота инспирише, учествовање у човековом спасу, значи уочити да у човеку самом лежи потенцијал за спас. Спас и спасавање су шифре за срећу, за проширивање „плаве“ у свету, или, у минималној варијанти, за њен опстанак. Но, није ту довољан напор једног, потребно је да „све помаже једно друго“, потребна је, значи, *солидарност* и добра воља. Човек у крајњој линији својим ставом према свету и Другом спасава себе и свет. Уз разбуђеност која доноси *прибраност* – усредсређеност на доживљај бивања „ту“ – потребно је за то и поверење, међусобно, и према свету уопште. Уместо трансценденталног спаса у оностраниности имамо онда онострану „спас“, земаљску срећу.

Песма даје поуку, делује као путоказ, штавише, указује да је потребно имати некакву светлу представу о томе како треба живети, без обзира на то да ли је таква представа остварљива. Рећи да биљке на тераси и ми с њима стално учествујемо у спасавању света значи и рећи да је он стално на ивици пропасти, да је стално угрожен. Да се нешто једном *створено*, једном рођено, уништава, па и убија, у Стојановићевом делу је велики грех. У томе се осећа нешто од повреде светог, нешто од религиозног призвука, нарочито ако имамо у виду православни облик хришћанства и његово наглашавање *створености* човека, његове непоновљиве *личности*, чија је вредност неприкосновена. У стиховима о малом рају на тераси налазимо и стих о „створености“ бића:

*ту је и нешто већи сандук
из којег се диже млад лимун*

– *и он ће, у овој земљи где лимун
уме, цветајући, сам себи да наздрави
кад треба,
учествовати у напору
да се спасу жива бића, једном створена (77)*

Спасавање „једном“ створених бића може се схватити као спасавање не само бића која су сада жива него и свих бића која су икада живела, укључујући лимун и пчелу, што алудира на апокатастасис, потврђујући још једном врхунску вредност живота, свега живог, за нашег писца. Љубав према животу иде дотле да спасавање обухвата чак и сва мртва бића која су једном била жива и тако се уградила у оно што сада живи.³⁸⁹ Након што је у првој песми рекао да је „све из свих времена укрштено“ на острву Хвару, које је ту симбол за лепши део света, у другој песми се још једном подвлачи да је све повезано са свим, да све учествује у свему, из чега произлази да све треба сачувати, „спаси“. Пушење је штетно? Ако Сл., након што ју је медитеранска тераса ослободила страха, има неодољиву жељу да своју драгост према свету изрази тако што ће му наздравити ритуалом пушења једне цигарете, онда треба дозволити пушење, дувански дим, фабрике дувана и све остало што уз то иде. О дуванском диму каже се следеће:

³⁸⁹ За ранохришћанског теолога Оригена (Стојановић га помиње у есејима) спасавање укључује и убице, људе који су се најтеже огрешили о живот. Да и они могу проћи кроз процес поимања вредности живота, а тиме и сопственог огрешења о њега, показао је Достојевски.

*Можда је управо он
оно што у целини света претеже
на ову страну. Не волим
смрад никотина,
ни горак укус пепела,
али кад помислим
да је можда то онај последњи делић
који заокружује свемир
и да без тог малог жара
што га потпирују усне на цигарети згрчене
ни све друго не би остало заједно,
да расточио би се и расплинуло,
(...)
одобравам
и ту жељу
и све што је прати (79)*

Претезање на „ову“ страну схватамо као учешће оног мајушног делића захваљујући којем „плаве“ има управо толико да претежност „црне“ не обесхраби човекову душу, те да је утврди у оном „ипак (јесте ипак!)“ које потврђује живот. Руку под руку с увидом о повезаности свега са свим иде одустајање од тога да се „ишта мења, поправља, напушта себе“. Опречно духу нашег доба, Стојановић је против етоса непрекидног побољшавања. Из визуре целине његовог дела осећа се одбојност према побољшавању и интервенцији уопште, блиска ставу интроверзије према свету. Воља, видели смо, треба да буде љубавна воља, а не поправљачка, акција у свету не треба да има, споља гледано, велике амплитуде. И у другој песми о Сл. наглашено је да се „спасавање“, односно пут према срећи, одвија „без великих гестова“, без „великих речи“ и „прорачуна“, да су учесници тог трена-златника „мирни“. Завршни стихови „*Il fuoco scoppieta*“ – ватра пуцкета – у комбинацији с претходно постављеним питањем „Докле се смеш принети ватри?“, потврђују на симболичном плану важност налажења равнотеже између „огња“ и „обасјаности“ ватром, што значи: између деструктивног и конструктивног правца воље, али и између лакомислености и одважности. Песнички субјект и Сл. „горе“, али мирним пламеном, „пуцкетајући“; доживљај је поунутарњен. Оно што ће се збити између песничког субјекта и његове драге након обеда и разговора, што такође најављује стих на италијанском, имаће флорални карактер, биће додир љубави.

На крају песме љубавни пар осећа „нејасну захвалност свему“. Шта је извор тог осећања? Што постоје медитеранске биљке на тераси, бакалар уз вино, каминска ватра, цигарете, град као Рим; што они осећају љубав једно према другом и према свету, што им је дата срећа да све то доживе, да буду интензивно „ту“. Осећа се у томе страхопоштовање према свему живом, према постојању управо таквом какво јесте, блиско религиозном осећању светог.

Тумачећи *Браћу Карамазове*, Драган Стојановић говори о осећању „опијености“ постојањем код Достојевског; сличан доживљај, иако можда у нешто трезвенијој варијанти, јесте и трен-златник у песмама о Сл. У есеју о Достојевском Стојановић анализира варијације представа о рају, чији је главни носилац у роману старац Зосима, те њихову везу с кривицом и праштањем. Интерпретација старчевог поимања раја креће се линијом Стојановићеве већ описане мисли: рајско осећање је други израз за врхунску афирмацију живота, за осећање да све што постоји треба благосиљати. Тумачећи шта значе Зосимине речи да такав однос према свету чини да се несрећа преображава у срећу, Стојановић каже: „То значи успети вером, која зависи од љубави, превазићи, иначе неизбежан, очај или анималну тупост; значи, самим тим, активирати суштински људски потенцијал, остварити *рајску* своју могућност, јер рај је у човеку скривен и под одређеним условима он *већ сутра* може за сваког бити ту.“³⁹⁰ Да је „рај“ скривен у човеку и да је уз одређени поглед на свет могуће активирати га, ту, на земљи, при чему кључну улогу игра љубав, сугеришу нам управо песме о Сл.³⁹¹

У тесној вези с рајском могућношћу у човеку је поглед на свет као целину у којој је све повезано са свим и све утиче на све. Старац Зосима то изражава на следећи начин: „Младић, брат мој, (...) птице је за опроштење молио: то изгледа скоро бесмислено, али је истина, јер је све као океан, све тече и додирује се, на једном месту такнеш, на другом се крају света то осети.“³⁹² У сличном контексту из ког извире и Зосимин доживљај света, у контексту премишљања о фасцинацији

³⁹⁰ *Рајски ум Достојевског*, стр. 223.

³⁹¹ Својеврсна је иронија у томе да је буђење свести о повезаности свега у свету у наше време у вези са привредним, трговачким, финансијским питањима, а не метафизичким. Такозвана глобализација има, међутим, последице и на мета-физичку сферу: човек увиђа да је у неолибералном слогану „Ако је привреди добро, свима је добро“ нешто лажно, те да је потребно нешто више од конзумирања и забаве да би се избегао „очај“ и „анимална тупост“.

³⁹² Достојевски цитиран према: *Рајски ум Достојевског*, стр. 228.

лепотом и о љубави, говори Стојановић о „свести о свеопштој повезаности свих процеса, укључујући и оне најнезнатније“.³⁹³ Као пример преплетаја историјских збивања и личног плана он наводи Паскалово питање шта би се десило да је Клеопатра имала краћи нос. Потом указује и на дубље, онтичке слојеве доживљаја света као свеповезаног и његових импликација, наводећи за њега важну мисао православног теолога Сергеја Булгакова о човековој „личности“, која је, „ма колико изгледала мала и ништавна (...) апсолутно оригинална и непоновљива“.³⁹⁴ За Стојановића то значи, шире гледано, да све што је створено (не само људи) треба да постоји независно од вредности која му се у свету из ових или оних разлога придаје.

У свакодневици, могло би се приговорити, понашање једне личности према другој пре сведочи о темељном одсуству ове свести него о њеном присуству. Свеопшту повезаност свега у свету могуће је, према томе, тумачити и опречно, не у кључу могућности постизања рајског осећања на земљи, већ у правцу потврде светског бола. Мајстор таквог представљања света био је Шопенхауер, уз Ничеа најистакнутији нихилиста у Стојановићевом теоријском видокругу. Да би сликовно предочио ужасну човекову судбину проишавшу из робовања вољи и перманентног сукоба индивидуалних воља, Шопенхауер се служи метафором робова-веслача у утроби брода: они су међусобно везани ланцима, тако да и најмањи покрет једног изазива и појачава већ ионако постојеће болове оног другог.³⁹⁵ Ако је човек, за разлику од Шопенхауера, склон загледаности у рајску могућност света, важно је не оповргавати постојање зла у свету, које је очигледно. Стојановић наглашава да старац Зосима не оповргава постојање зла у целини света, па ни његову непоправљивост; зло је узроковано, „макар то било и посредно, оним што свако ко је у ту целину својим животом и делањем уроњен чини или пропушта да учини.“³⁹⁶

Мотив човекове неизбежне *кривице* за *све*, важан елемент Зосиминог доживљаја света, не налазимо у песмама о Сл., а није ни у духу Стојановићеве мисли, но, у његовом језгру је нешто што води до другог, сродног мотива:

³⁹³ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 312.

³⁹⁴ Исто, стр. 312.

³⁹⁵ У вези с овим види: Rüdiger Safranski, *Schopenhauer und Die wilden Jahre der Philosophie*, Fischer, Frankfurt a.M., 2013, стр. 80.

³⁹⁶ *Рајски ум Достојевског*, стр. 229.

човекове *одговорности* за све што чини, и то како у односу на сопствени живот, тако и у односу на велику целину чији је део. Стојановић избегава, где може и колико може, да своје мотиве оптерети религијским конотацијама, иако се, будући да га интересују метафизички аспекти постојања, те значај лепоте и љубави, изнова неизбежно додирује с религијским темама и питањима. Кривица је у теологији велика тема, повезана са човековом грешношћу и одбацивањем тела и телесног уживања као ниже вредног. Овакве конотације немају места у Стојановићевом свету. Будући да песме о Сл. славе земаљски живот, логично је што песник, говорећи о спасу, не сугерише човекову кривицу, него одговорност. Да се кривице, штавише, треба ослободити, да би се свет у својој целокупности потврдио, наслућује се преко алузивног спектра о Едипу на Колону. Ни код старца Зосиме кривица није повезана с обезвређивањем тела, њено уочавање и прихватање важно је из других разлога, као предуслов међусобног праштања, што је једини пут којим се може постићи рај на земљи.

Тумачећи испреплетеност Зосимине представе о свеопштој повезаности свега са човековом кривицом, Драган Стојановић ће, у складу са сопственом мишљу, ставити нагласак на човекову *одговорност*: „ (...) ‘рај’ не би био пре свега неко одређено стање колико однос: учинити себе одговорним за све и сваког у океанској целини, опростити и очекивати да ће и теби бити опроштено – то не значи нужно боље изменити свет, али значи доживети га као да је бољи него што јесте. Тако он онда и бива заиста бољи.“³⁹⁷ Охрабрити скретањем пажње на лепшу страну живота, да би човек одатле црпео снагу да га заиста и учини лепшим, јесте интенција песама о Сл. и целокупног Стојановићевог опуса.

Уношење религијских мотива и конотација, али трезвено, уз велику дозу скепсе, видљиво је у песмама о Сл., али и другде. Песник говори о спасу, но, он неће рећи да „све што постоји“ *ускрсава* „ако помаже једно другом“, већ ће рећи „искрсава“, иако метафорички комплекс мотива спаса призива глагол „ускрсавати“. Анализирајући религијске мотиве у уметничкој књижевности, биће му драже да их назове „сакралним“ мотивима – мотивима повезаним са светим садржајима – и неће говорити о „вери“ у Богородицу, већ о „поверењу“ у њу. И у његовом уметничком делу изнова је реч о „поверењу“ у Другог и свет, а не о вери.

³⁹⁷ Исто, стр. 229.

Једино је „благосиљање“, као симбол афирмације земаљског живота, термин који безрезервно усваја. Стојановић не жели да се ограничи религијским оквиром, нити да љубав према свету сведе на веру у хришћанског Бога, што не значи да његово дело, које је у дослуху с духом јеванђеља, не интегрише „сакралне“ мотиве. Тумачећи Зосимин доживљај света, он ће вишеструко истаћи да иза Зосиминих речи стоји „непосредно егзистенцијално искуство“,³⁹⁸ а не догма. Пријањање за конфесију, држање до црквених рутуала, често је пут вере који се исцрпљује у формалном слеђењу правила, док је нашем писцу превасходно важно да човек дође у додир с најдубљим слојевима сопственог бића, да сопственим снагама, подржан лепотом света и уметношћу, из себе изнова црпе љубав и поверење у живот. Божанско лежи у човеку и његовом односу према Другом и свету.

5.4. Трећа песма о Сл. „Сакрално“ профано. Поуке небеске и хтонске „пиљарнице“

Шта ћемо кад се седи међу четкама за чишћење или треба обавити друге свакодневне послове? Песме о Сл. могу се видети као песме о земаљском рају у дисконтинуитету, о тешкоћама настанка и одржања таквог раја. Пратимо то и посредством мотива осмеха: прве две песме су о рађању смеха и осмеха, у трећој се Сл. за тренутак осмехне, али уз извештан труд, у четвртој осмеха нема, лице је намрштено.

Трећа песма о Сл. ситуирана је у граду, у собу песника и његове драге, а потом и бензинске пумпе поред које Сл. пролази. Такав, урбани оквир, песник ће – необично и готово парадоксално – испунити биљним и геолошким мотивима, нижући нове метафоре за свеопшту повезаност ствари, бића и појава, при чему нагласак лежи на космичкој здружености свега постојећег, на судбинској упућености свега живог и свега мртвог једно на друго. Код Стојановића и тривијално место какво је бензинска пумпа, а уз њега мотиви нафте и бензина, постају нешто лепо, вредно наше пажње и премишљања. Пре увођења мотива нафте песник се окреће небу, он пресељава „сандуке“ с биљем из летњиковца у

³⁹⁸ Исто, стр. 228.

близини Рима на небо, где они, преломљени кроз његов поглед, такође постоје, пуни земаљских плодова и ствари.

Говорећи о „корпама“, „врећама“, „сандуцима“ и „кутијама“ које се на небу налазе, а у њима разне воће и поврће – кајсије, маслине, мушмуле, кестење, репа – песник од неба прави својеврсну пијацу, персифлирајући рај у нешто крајње земаљско. „Тајовити архитекта“ те пијаце-раја је земаљски бог колико и небески, што сугерише да рајски доживљај није нешто етерично, већ нешто чулно и опипљиво, с бојом, текстуром и обликом. Небо постаје у песми метафора својеврсне земаљске „оностраности“: ако оностраност схватимо као шифру за ванвременски доживљај пуноће бивања, хармоније и среће, какав се традиционално обећава у „оном“ свету, трећа песма о Сл. сугерише да усредсређеност на лепоту јутарњег неба доноси макар један тренутак таквог доживљаја, упркос муци која можда човека очекује током дана.

Одлучујући да остане у кревету, песнички субјект продужава боравак у слици свитања и одлаже суочавање са „црним“ елементима дана, назначеним већ у слици пијаце-раја, и то у облику многобројних „црних греда [мој курзив]“ разапетих по небу. Њихов творац, бог рајске пијаце, јесте „ћутљив“, можда чак и „нем“; он је „мајстор дубине и њеног мука“. Шта нам то сугерише? Неизрецивост оног последњег и знање о „црном“ у њему садржано. Пренесено на песникову ситуацију то подразумева да храњење небеским „кајсијама“ не ослобађа свести о „црном“, присутној чак и у доживљају неба, будући да је „небо“ у људском животу додуше разнолико и лепо попут најлепше пијаце, али у својој конструкцији садржи и „црне греде“. Ван ситуације летовања извор „златних“ тренутака може бити једноставан попут свитања, али је мањег интензитета, утолико што је у њему присутна и свест о „црном“. Но, не треба хитати са закључком да свест о постојању „црне“ неминовно доноси сету, јер није свака свест о „црном“ иста. У описаном доживљају свитања, захваљујући дејству лепоте, она је утишана и смирена: као што су црне греде по небу у другом плану у односу на обиље боја и облика пијачне „робе“, тако је и свест о „црном“ спрам многобројних „кајсија“ потиснута у позадину.

Експозициона слика рајске пијаце треба одмах да успостави свест о лепоти света у коме се човек нашао, иако јутро доноси не само свест о „плавом“ већ и

суочавање са свиме што у једном дану треба савладати. Јутро може донети „дубоке додире“, али и раздвајање пара: песнички субјект остаје у соби, Сл. излази да обавља „послове“. Знајући куда је води пут, замишљајући бензинску станицу, песник ће нафту уздићи до слике здруженог човечанства и чак устврдити да управо на бензинској пумпи, и то „пре ту“ него негде другде, пребивају „богови“. Управо на месту које ван простора песме понајпре асоцира на индустрију, ружноћу рафинерија, тегобу њиховог црпљења из земље, пустињске пределе с машинама, океанске платформе, ратове који се око ње воде. Шта то треба да значи?

Паралелно с лирским претварањем неба у рајску пијацу Драган Стојановић бензинску пумпу преображава у подземни свет, у утробу земље која, баш као и небо, *није празна*: испод површине бензинске пумпе нема кромпира или шаргарепе, али има цистерни с нафтом, материје која је за песника „течни плод Земље“. Богови са бензинске пумпе посматрају „велику пиљарницу над собом“, што би могло значити да је небо овде непосредно окарактерисано као „пиљарница“, али би могло значити и да су разни геолошки слојеви земље такође својеврсна пиљарница на коју богови гледају из неког дубоког подземног места.

Као свитање, и нафта нас може нечему поучити. Једно од значења на које нас песник упућује подразумева да је за стварање нечег вредног (нафте), што одговара на наше „жеље и нагоне“, потребан заједнички рад (у симболичкој равни сарадња Земље и океана), као и време, његов лагани ход којим се, из године у годину, нешто припрема, оформљује, сазрева и на крају даје плодове. Било би добро да човек размишља у великим просторним и временским категоријама, да има у виду целину, и да се учи *стрпљењу* – врхунској вредности коју песник овде заговара. Гоњен нагонима, а наилазећи на отпор света, човек је брзо разочаран што његове жеље нису задовољене, не мислећи или не хајући за то што је и другима тако; попут човека „из подземља“ Достојевског, он би радије да сместа пије свој чај па макар свет и пропао. Пут среће, међутим, не лежи у обезбеђивању свог колача и настојању да се отме још једно парче другом, него у размени и сарадњи са светом, у стрпљењу с којим се прихвата његов тренутни отпор. Песничка слика о нафти подсећа човека на велике мере света, где је за стварање

нечег вредног понекад потребно не само неколико стотина година већ и „хиљаде тисућлећа“.

И нафта је „биће“, чији је праоблик, као и човек, имао „нагоне и жеље“, да би се поступно претворио у гориво које служи нашим жељама и нагонима; и ми ћемо једном прећи у некакво једињење попут нафте, и на тај начин се уградити у нечији будући „лет“, у нечију будућу срећу, баш као што су бића која су нам претходила уграђена у нашу садашњу срећу, у песникиве пољупце његовој драгој. Поука нафте је да све постојеће кружи, да ништа не нестаје и све се враћа, иако у другом енергетском стању, и да је у томе бесмртност свих ствари: све живо се једном претвара у мртво, а мртво није мртво него се најбоље у њему преображава у нешто живо, уграђује се у њега, обогаћује га. Песник нам не пружа једноставну утеху садржану у представи да ће оно што ће преживати наше тело бити наше Ја. Он само каже да се „треба надати“ да ће се нешто од нас „уградити“ у неки будући „лет“, да ћемо ми бити „храна“ за нечији лет, при чему ће се преображај догодити ко зна кад, можда, као у случају нафте, и за „хиљаде тисућлећа“. Осећати срећу само зато што у имагинацији слутимо да ћемо једног дана бити део нечије туђе среће – за тако нешто потребна је *великодушност*, та кардинална вредност у Стојановићевом свету, која упућује на узајамност, душевну ширину, поклањање. Песник је пореди с океаном:

*који запљускује све, и облива сваког,
не очекујући за узврат ништа...
Украшава капљицама; дарује порукама дубине. (87)*

Сличне конотације великодушности песник налази у „слаткој“ „души“ воћа:

*А поучити се можда код воћа? И рађа,
и нуди своју сласт, себе,
ћутке, задовољно собом,
с рујном прибраношћу;
упорно,
али без напора. (87)*

Човеку, пуном жеља и нагона, потребно је да се увек изнова, ради одржавања равнотеже између „плавог“ и „црног“, опомене како треба да се (попут воћа или океана) препусти давању без очекивања награде и тако стекне своју

срећу, да буде великодушан, стрпљив и скроман. Радуј се сваком јутру јер твоје срце још увек куца, не очајавај због смрти, замишљај да твоја садашња срећа већ учествује у срећи која ће доћи, ускоро или за хиљаду година – то је поука песме. Песма која почиње глорификацијом јутра постаје, уз помоћ нафте као симбола акумулације мртве твари и њеног преображаја – песма о смрти, поука да због ње не треба очајавати:

*нешто ће летети,
користећи се тиме што смо живели
и претворили се потом у огњену храну лета;
летачи ће свакако осећати срећу –
биће то и наша срећа,
треба само сачекати –
али размислити треба већ сад
обогаћује ли доживљена срећа већ сад
нечим што усмерава те преласке, припрема
нове калупе и једињења среће, тајанствено;
и где су, чијим задовољством, кад?!
док настајала је нафта, биле припремљене
наше летње ноћи, звездана времена,
док љубио сам Сл. иза ушију, по леђима...,
чија се радост
понављала у томе? – (86)*

У наведеним стиховима је на најужем простору дочаран циклус живљења, умирања и поновног „живљења“ у нечему што ће једном доћи, дакле круг среће, нестајања среће и рађања нове среће, при чему се човекова одговорност за очување и одржавање тог циклуса смешта већ у садашњи тренутак. Човек је на известан начин обавезан да ради на својој срећи, јер тиме ради и на срећи света, сада, и у будућности. То је његов „сакрални“ задатак коме га може поучити и једно тако профано место као што је бензинска пумпа. Упркос свести о непрестаном рађању и умирању, а у том оквиру о пролазности нашег Ја, песма је у целини чак ведра, уз једва приметно зрно елегике. Човек је бесмртан, мада само на метафоричком плану.

У песми се неосетно развија и мотив чуђења што све тече и прелива се једно у друго, што ништа не нестаје него се преображава. Песник се пита ко је тај што је припремио његова „звездана времена“; на другим местима пита се ко на небу истреса кајсије, чијом велокодушношћу је настала нафта, како воће зна како треба да зри. Та питања указују на постојање као *чудо* ком се изнова ваља дивити;

осим тога, она указују на нешто веће што нас превазилази, а што није у нашој моћи да схватимо. Стрелица значења иде у правцу присуства сакралног у свакодневном, нечег божанског у живим бићима и стварима. Лирски субјект се пита шта ће једнога дана, након много векова, „бити осветљено уљем које ћемо бити ми“: имајући у виду поливалентност симбола уља – које може бити нафта, али и уље за помазање, или чак сликарско уље – у комбинацији са „осветљавањем“, перифраза „осветљеност уљем“ сугерише непролазни сјај постојања, његово благосиљање, освећивање. Песник каже да се „свакако“ треба надати да ће једном „нешто бити осветљено“, што назначује човекову одговорност за очување светог, али и хуманог, који су за њега у најужој вези.

Песник не мисли да има много људи који живе с оваквом свешћу. Нити много људи који имају слуха за поуку нафте и воћа. И он сам, упркос својим изоштреним чулима, налази се у модусу „глиба“, а не „лета“. Зато је потребна хиперболична акцентуација тврдње о пребивању богова на бензинској пумпи, она треба да продрма, да наведе читаоца (и подсети песника) на метафорички потенцијал света, његове латентне поуке и утеху. Цела песма изграђена је да би дочарала зашто песник жели да Сл., пролазећи поред бензинске пумпе, једног дана отпоздрави „жрецу у плавом комбинезону“ (то јест раднику на пумпи), који попут каквог паганског свештеника служи богу нафте, и зашто би баш тај тренутак био „први дан / сазревања новог еона“. Свакодневна игра између радника и Сл. састоји се у томе што Сл. журно пролази, а радник јој додају комплименте и шалјиве коментаре, на које она не реагује. У тренутку игре радник је тај који примећује лепоту у свету и својој срећи даје вербални израз, Сл. је та која не схвата да је он „жрец“ и да би њен поздрав био оно милимикронско зрно среће које не само да би једнога дана нешто „осветлело“, него би имало и тренутно дејство на радника. Игра би се наравно могла тумачити и другачије него што то песник чини: да радник иде за својим жељама и нагонима које би да брзо задовољи с лепом пролазницом, а да је сваки њен одговор сувишан јер њене жеље и нагони иду у неком сасвим другом правцу.

Но, ситуација у песми је идеализована ситуација. Драган Стојановић, надахнут Достојевским, сматра да исказивање *поверења* у бољу страну човека овоме даје снагу да се до ње уздигне. Песник жели да Сл. отпоздрави раднику у

знак срдачности и поверења, стављајући му на знање да и његов поздрав разуме на исти начин; тиме би једносмерни однос био преображен у минијатурни чин размене, чија би симболична вредност била међусобно утврђивање два смртна бића у становишту да је земља добро станиште. Зато би тада почело „доба срдачности, бистре свести/ и поверења“, па чак и нови „геолошки период“. Великодушност да се нешто поклони некоме с ким човек, како се каже у песми, нема ништа, израз је вишка душевне снаге, а тај вишак нешто покреће, преображавајући се у нову енергију. Пројектоване космичке последице прижељкиваног поздрава Сл. израз су још једне хиперболичне акцентуације, овога пута с намером да се изнова потврди свеопшта повезаност свега и човекова индивидуална одговорност за све што чини. Песма сугерише да би чешће испољавање вишка душевне снаге (у конструктивном виду) било пропорционално порасту среће у свету.

Какве су шансе за то? Песник је свестан да је сваки „догађај“ „важан“, али је упркос томе „многе“ догађаје „пропустио“. Као да свој допринос повећању среће у свету види у медитацији о срећи, он и овај пут остаје у соби, а активан рад на срећи делегира на своју драгу. Песнички субјект је пун поверења да ће Сл. променити однос снага између „плавог“ и „црног“, а сам се одлучује на чекање и посматрање. И овде, као у романескном делу, приметан је извештајни зазор од конкретне акције у свету, уз позадинску свест да ће се све ионако само од себе угодити ако тако треба.

5.5. Четврта песма о Сл. Кружно кретање постојања. Свеопшта сарадња свега

У четвртој песми о Сл. је многобожачки, пагански свет песама о Сл. комплетиран антропоморфним богом-деблом и „девојком од светлости“. Она је такође доведена у везу с дрвећем, будући да се у светлости свитања песнику причињава да наместо стабла види њу; попут Еуридике и њених другарица дријада, она је шумска вила, душа неког дрвета.

Пре него што нам при крају песме предочи Сл. која седи за столом окружена четкама, песник нам приказује три слике: једна је о богу-дрвету, друга

је визија „девојке од светлости“, трећа је о веселом друштву које у врту игра карте. Бог-дрво је симбол потентности света: назива се „оцем који је био на почетку“, има „уд“ „достојан поштовања“, а тим удом је зачето „небројено потомство“. Атрибути бога који асоцира на Пана, односно Фауна, крајње су земаљски: он представља виталност, нагон, снагу, у светлој, „плавој“ варијанти, на шта упућује слика у којој се песник игра и смеје са шумским богом. Уз овог „оца који је био на почетку“ везује се, међутим, и „црна“, јер историја потекла од њега обухвата како „убијене“ тако и „убице“, како „отете“ тако и „отмичаре“.

Занимљиво је да је бог-дрво, зачетник небројеног потомства, и сам створено биће; док има облик великог дрвета за њега се каже да је *као* бог, а да га је тек удар муње, ватра на тај начин настала, преобразила у сиво дебло, учинивши да *постане* бог. Шта то треба да значи? Није божанско у нествореном бићу, вечно непроменљивој монади, него је оно, као у случају нафте, у *преображају*. Приказујући слике дрвета у различитим менама, укрштајући праискон са садашњим тренутком, песник још једном утврђује циклично кретање природе; приписујући богу-деблу настанак од муње, али уједно приказујући муњу као део његовог бића (с „очима пуним отпадака муње“), песник све живо и мртво на свету повезује истим духом преображавања, а тиме и вечног трајања. „Божанско“ је у уду дрвета које зачиње живот, али је и у „смрти“ дрвета, штавише, управо је спаљеност громом и лагано труљење дебла ознака божанског:

*У светлости,
још увек истој,
од које ће живети трулећи
споро и достојанствено, како и приличи
богу;
с тихим
исијавањем снаге
што личи на радост. (90)*

Спој виталног и трулог у перифрази „живети трулећи“ (као и у слици спаљивања) сугерише да је бог управо у преображају живе у мртву твар, а потом, када од дрвета остану само „неколико сивих грана“ и „пуно великих шишарки“, преображају у плод, у нови живот, у нову зачетну енергију. Трулеће дебло било је нечија „гозба“, зато је у труљењу „снага“, па чак и „радост“; ако слику

проширимо у духу песме, видимо оне који су се гостили како се у неком будућем тренутку претварају у дрво, које се на тај начин „враћа“ у живот. Бог-дрво не само да није недодирљиво него је и на дохват руке, оно поклања себе, храни све око себе. Песнику је храна и то што се игра с њим, и то што бог-дебло наставља свој живот у његовом сећању, као слика утехе.

Ако је бог-дрво слика радости без обзира на све што се иначе дешава, „девојка од светлости“ је слика земаљско-божанске природе велике лепоте. Песнички субјект, заморен књигом у коју није „проникао“, доживљава свануће: омађијан додиром јутарњег сунца и влажне маховине по стаблима шумарка, њему се за тренутак уместо стабла причини девојка. Приказ је описан сугестивно и доживљава се као слика: проширујући описани приказ, можемо замислити да лирски субјект посматра девојку кроз отворен прозор, чији је оквир и оквир слике. Па иако сликом доминира типичан романтичарски мотив стапања тајанствене душе шуме и женског бића, још више од симболистичких слика жене-дрвета намеће се Клод Лорен, односно његов начин дочаравања обасјаности природе и предмета златним светлом сунца. Песнички субјект каже да је у приказу девојке и свега око ње „сав живот сажет / у меки сјај“, чиме призива рајски доживљај света какав посредују Клодове слике, као и одушевљење Достојевског за *сјај* лепоте као есенцију рајског доживљаја.

Издајамо кључан моменат садржан у слици „девојке од светлости“: то је мисао о „сарадњи“ свега „да би се остварио сусрет“, о „угађању“ свега и „учествовању“ свега да би дошло до изузетног тренутка, у којем се кристалише целокупан смисао човековог претходног живота. У романима Драгана Стојановића је такав тренутак сусрет с вољеним бићем, у есејистичкој форми означен као „провиденцијалан“, зато што се доживљава као уписан већ при настанку света, али и зато што судбински мења јунаков живот. Идеалистичко увеличавање, садржано у мотиву учествовања „свега“, има функцију дочаравања далекосежних последица таквих тренутака по човеков живот, који попут светионика заувек светле у духовном простору онога ко га је једном доживео. Онтолошка „густина“ егзистенцијално засићеног тренутка не може се поредити ни са чим задобијеним интелектуалним путем: о томе говори супротстављање

визије девојке и „пустињских страница“ књиге, које су, будући „непроникнуте“, највероватније теоријске природе.

Ваља нагласити да је вероватност да дође до повлашћеног тренутка, описаног у песми, тако мала, да је „тамнија“ од „немогућности“! Па ипак се песник, очигледно оснажен поукама биља, ватре, нафте и осталог, са захвалношћу сећа прошле визије, чија је појава доказ да су слични тренуци, ако су се једном десили, принципијелно *могући*, што значи могући и у будућности. И овде је песник, као у случају претходне песме, спреман да стрпљиво чека.

У трећој слици песников отац се јавља као тумач дешавања на небу, својеврсни врач који разуме неми језик мрава. На основу понашања мрава, отац закључује да се „црни облак“ неће претворити у олују, и да друштво ипак може да се карта на трави, „међу ружама“. Функција те слике је увођење представе о „чулу за висине и дубине“, које потиче из њихове градитељске марљивости: захваљујући *љубави* с којом граде своје станиште, они „знају све о земљи“, а тиме „знају и све о небу“. Тако је с мравима, а како је с човеком? Он је на то чуло „заборавио“. То нам сугерише да је човек изгубио везу са „земљом“ и земаљским вредностима, да му недостаје *љубави* према њој, а самим тим и знања о оном „небеском“, „рајском“, и како се оно постиже. А постиже се, указује песма, и опажањем малих победа над „црним“ као што је разведравање неба; њих треба примати као поклон, а не посматрати их као нешто саморазумљиво. Жанр-сцена веселог друштва које игра карте и пије пиво, смешка се и наздрављује, симболично исказује да најбоље победе нису цезаровске, нису у тријумфу и гларији, него у уживању у свакодневним, земаљским стварима.

У песниковим сећањима, похрањеним у сликама, Сл. нигде није непосредно присутна (мада њено присуство није искључено у трећој сцени). Симптоматично је да се песник сећа приказе „девојке од светлости“, а не провиденцијалног сусрета са Сл. Питајући се коме би могао испричати шта приказ „девојке од светлости“ за њега значи, он као да сумња да би Сл. разумела поуку о могућности свеопште сарадње свега постојећег, или као да не верује да би била отворена да о њој чује. Будући да се на песникова сећања непосредно надовезује слика Сл. која зловољно седи за столом пуним четака, чини се да је песнички субјект управо из осећања некакве неусаглашености са својом драганом

уопште и посегао за стратегијом призивања сећања, чија га „плава“ енергија снажи. Као да је читав ток сећања био усмерен на превазилажење нечега што их дели.

5.6. Песнички субјект и Сл. Песме о Сл. и оглед *О идили и срећи*

Представићемо кратко однос између песничког субјекта и Сл., онако како се он, у обрисима, наслућује из целине. Извесне особености у констелацији мушко-женског односа у песмама о Сл. помоћи ће нам да у следећем поглављу боље разумемо природу односа између љубавних парова у Стојановићевим романима, будући да између љубавне констелације у песмама о Сл. и оних у романима постоји унутарња сличност.

Уопштено говорећи, у песмама о Сл. стиче се утисак да је песнички субјект више рефлексивно, а Сл. више делатно биће, што подразумева и његову већу окренутост ка себи, а њену већу окренутост ка свету. У прве две песме Сл. „чини“ нешто – хоће да захвати морску воду, или да одвоји пламичак од ватре и запали цигарету – а песник је тај у коме те радње изазивају одушевљење, а касније и рефлексiju. Могло би се рећи да је Сл. иницијална снага, а он реактивна, она нешто даје, а он се препушта. Његово препуштање садржи и стваралачки моменат, он има способност да у њеним чиновима види нешто посебно, из профаног створи нешто ексклузивно, па и „сакрално“; у том смислу песник на извештан начин „ствара“ њихов однос, и враћа јој њену иницијалну енергију, преображену у начела како треба живети. Могуће је да је Сл., излазећи у свет и пролазећи крај пумпе, свесна да песник на њу пројектује одређен став према свету, извесну „мисију“ која треба да јој лежи на срцу, на пример однос срдачности и поверења према другом. Сл. делује као песникова продужена рука у свету, његова представница, која треба не само да обави послове (можда за обоје), него и да у том обављању искаже одговарајући однос према свету. Песник чека да она испуни његова очекивања: да допринесе, метафорички гледано, увођењу доба „срдачности“ и „брстре свести“, чиме ће подржати њега и њих.

Иако је песник стрпљив и благ, доживљава ли Сл. можда да јој је та улога додељена, и да је она претешко бреме? Да ли је оно што она жели у свету улога

лепе жене која инспирише и храни друге, био то точилац бензина, пријатељи или њен драги? Сл. има снаге да нађе мисао-водиљу за нови дан, што сугерише креативност у стварима живота, али она зна и за муку живота, свакодневну борбу против пропадања ствари, оличену у крпљењу и четкама, тим симболима чишћења и спремања. Могу ли поуке биља, ватре, нафте, имати исти ефекат на Сл., која, за разлику од песника, крпи и чисти, па је стога више изложена „црном“?

То је питање о односу спознатих мудрости о томе како треба живети и њихове примене у свакодневном животу. Изгледа да неко ко остаје у заклону собе, за разлику од оног ко излази у свет, лакше може у пракси применити свој афирмативни однос према свету, пошто је узорак на ком га примењује веома мали. Он не мора да се суочи с „туробним лицима“, „ушрашеним душама“ и „скорелим срцима“, а ипак нађе снаге за срдачност и поверење. Стара је то прича: човек може постати светац, потиснути своје нагоне и жеље, или се издићи над њима, али је претходно потребно да напусти свет. У супротном, остајући у свету, он мора развити стоичку мудрост ношења с нагонима и жељама. Стоици су тражили да човек превазиђе своје жеље и жудње, и то живећи у свету; Стојановић афирмише стоичку истрајност у покушају да човек овлада собом, али о неком препоручивању превазилажења жеља и жудњи не може бити речи.

У другој песми сазнајемо да Сл. мучи страх „да ли је црни поводањ стварно одбијен“, те да она, за разлику од других, „мисли“ на поводањ и „види“ га.³⁹⁹ „Поводањ“ је библијски потоп, катаклизма, знак за лоше морално стање човечанства које провоцира божију казну, уништење свих злих људи зарад новог почетка неколицине праведних. У песми се „поводањ“ још и појачава атрубутом „црн“. Постојање страха од „црног“ указује на бојазан да се неће имати довољно снаге да се он „одбије“, указује на психичку снагу потребну за одолевање „црном“, за коју Сл. осећа да је можда нема, или да је губи. За схватање њеног односа с песником важно је разумети да је она, чим стрепи од поводња, доста далеко од песниковог поверења у скори почетак новог еона, времена „срдачности, бистре свести и поверења“. Страх од катаклизме схваћене као страх од дејства „црног“ разликује, штавише, *раздваја* Сл. и песника.

³⁹⁹ Страх од поводња има и Софија из *Двојежа I*. Зашто она погрешно говори „подводањ“ разматраћемо касније.

Лепота Сл. је полазиште песникових мисли, његов ослонац у свету, но, да ли је он њен ослонац, очигледно тако потребан? Ако је песник својим ставом на известан начин шаље у „мисију“ ширења срдачности и поверења, а њој је потребан заклон и заштита, то говори о разилажењу праваца њихових душевних покрета. Да ли и чињеница да у песми нема дијалога између песника и његове драге (као рецимо у *Западноисточном дивану* или *Песми над песмама*), него је дат поглед песника на његову драгу, да ли то сугерише недостатак повратне везе између љубавника, некакву асиметрију у њиховом односу? Могуће је, свакако, да песник своју концепцију о свакодневном учешћу свих и свега у „спасавању“ света уопште и гради да би је супротставио њеном страху и тако јој пружио ослонац; исти значењски правац има и увереност да је „све добро“, да се „свет ипак добро држи“, да „очигледно води рачуна о себи“. Уколико је песникова рефлексивна ошошењу са „црним“, а уједно и афирмација земаљског живљења, психолошки мотивисана потребом да помогне Сл., то би сведочио о песниковом слуху за Сл., и повратној вези између њих. Но, песникове визије су одвећ у супротности с њеним страхом од катаклизме, па можда зато помажу само њему, а њој не помажу, или јој недовољно помажу. Отворено остаје питање разуме ли он њена унутарња кретања и зна ли шта јој помаже.

У свим песмама о Сл. осећа се ведар став према свету и поверење у бољу страну човекове душе. Ако је читалац, пратећи тумачење песама о Сл., вишеструко доживео *déjà vu*, то није случајно. У песмама о Сл. одзвањају многе филозофске мисли и начела формулисани у студији *О идили и срећи*. Оба дела настајала су у приближно истом временском периоду, песме су писане између 1984. и 1989. године, а студија је објављена 1991. Набројаћемо само неке од повезујућих нити: становиште да је „боље бити него не бити“ као темељни став према свету, и њој сродна афирмација земаљских вредности; тренуци засићени смислом као позитивна егзистенцијална константа; филозофема „високог неба“, односно препорука да се ствари сагледавају у великим временским и просторним размерама да би човек прихватио свет, без чега нема среће; неговање „тачног“ погледа који сензибилизује чула за читање метафоричког потенцијала света; лепота света као покретачка снага; афирмација вредности као што су стрпљење, мера, прибраност, великодушност, поверење и љубав.

Симптоматично је да песме које славе повезаност свега у свету, и позивају на међусобну срдачност и поверење, завршавају стиховима:

*Ту нешто није у реду.
То је нека грешка. (96)*

На крају целине је могао стајати и завршни стих треће песме – „Чекам то“, који би деловао као потврда поверења у долазак другачијих, бољих времена међу људима. Избор стиха „То је нека грешка“ за завршницу није неважан. Како га треба схватити? Подсетимо да се песме крећу од ситуације летовања ка урбаној свакодневици, од медитеранског доживљаја ка обичним пословима, од заједнички доживљених „златних“ тренутака ка удаљавању песника и Сл. У четвртој песми налазимо питање „Зар оно што се јави оде, / и оно што дође, пролази?“. Тамо се то односи на доживљај „девојке од светлости“, а сугерисани одговор иде у правцу потврђивања непролазне вредности појединих душевних доживљаја. Уколико исто питање преусмеримо на питање да ли љубав између песничког субјекта и Сл. „пролази“, целина нас упућује на то да је непролазност њихове љубави извесна. Непролазност, али у ком облику? Као неугрозиво унутарње језгро биће она увек ту, али да ли ће наставити да постоји као реална размена у стварности, у песми остаје отворено. Отуд и завршни акорд – „То је нека грешка“.

6. Поема о хлебу. Стваралачко преображавање обичног

Поема *О хлебу* садржи две песме, „Хлеб и погача“ и „Срећни део хлеба“. Задржаћемо се на првој песми. Драган Стојановић ту изнова око једне профане слике – старије жене која свакодневно меси хлеб – плете ткање поука о природи живота и начину одношења према њему. У мешању хлеба за своје потребе, у својој кухињи, песник види „игру“ између прстију и теста; већ та слика усмерава читаоца да застане, зачуди се и запита – за шта све човек може употреби своје прсте? У другој песми о Сл. даје се следећи одговор:

(а њима треба миловати, свирати,

*месити хлеб,
оправљати осетљиве апарате
и показивати детињој руци
како се пише) (78)*

Све слике, укључујући мотив мешања хлеба, сугеришу нешто стваралачко, конструктивно, усмерено на добробит и развој. Предочавајући шта прстима треба радити, песник као да скреће пажњу на то да прсти нису ту да држе митраљез и бомбе, ножеве и пиштоље. Приказујући све фазе прављења хлеба, од просејавања брашна ситом до убацивања готовог хлеба у пећницу, песник прављење хлеба уздиже у обред супротстављања „црном“, те симбол задовољства постојањем без обзира на све.

Живот жене која меси хлеб назначен је у суморним тоновима, она зна за „празне / распукле дане, / и бол“. Два негативна момента одређују њен живот: препуштање осећању случајности сопствене егзистенције, и одсуство љубави. Додир с брашном песник стилизује у тренутке обнављања знања о томе да је добро већ то што човек постоји, и што су му земља и сунце обезбедили храну (што сугерише слика класа који расте), у чему треба видети *дар* и бити захвалан. Иако нам ништа не дугује, Земља нам ипак стално нешто даје. Стихови о претварању тела хлеба у наше тело док га једемо буде асоцијације на сакрално значење хлеба, на хлеб као тело Христово у обреду евхаристије, којим човек уноси у себе Свети дух. Нешто од уношења „светог“, као оног за човека необесцењивог и највишег, сугерисано је и у профаној слици једења хлеба: као што се у црквеном обреду евхаристије човек опомиње троструког јединства Бога Оца, Христа и Светога духа чије је везивно ткиво љубав, и исконске повезаности човечанства и сопствене индивидуе с њим, тако се и при профаном узимању основне хране човек може опоменути шта је све учествовало и сарађивало да би хлеб био на столу, и кроз то осетити повезаност са целином постојања. Песма о хлебу слави „светост“ земаљског, чулног доживљаја какав се јавља при мешању теста или уживању у мирису и укусу хлеба, у чиновима који подсећају да је добро што смо „ту“.

Драган Стојановић сматра да живот протекао без љубави тешко да може бити срећан. Зато је у песми важно повезати хлеб, симбол афирмативног односа

према свету, са љубављу. Љубав коју нема у животу, жена несвесно осећа при чину прављења хлеба:

*ко боље гледа,
види
да руке месе,
али да се и тесто посвећује њима,
узајамност је ту потпуна, као
– ах, необјашњиве су оне – у љубавима
савршеним (103)*

Кључна је овде „узајамност“, јер чини се као да жена прави „скулптуре од теста“, некакав „лик“, што сугерише да у тесто удахњује живот, а у чин прављења хлеба уноси љубав, при чему јој биће-хлеб узвраћа истом мером. Нешто што није могла или није умела да да неком људском бићу, она сада даје и прима у свом свакодневном обреду. У жени се то збива несвесно, на шта упућује мотив „бајке“, стихови о тајанственом „здруживању“ воде, соли и брашна у тесту. Оживљеном, створеном хлебу-тесту приписује се „спокој“ и „измиреност“ какву људи не могу имати, али управо је обред његовог оживљавања пут макар привременог доспевања у стање душевног спокоја и измирености, и начин да се о њему поучи. Чекање да квасац, који је „сав ћутање, сталоженост“ надигне тесто, врхунац је при процесу справљања хлеба, јер жена тада осећа да се „обнавља у себи“.

При крају песме сазнајемо да је жена готово целог живота јела „само свој чисти хлеб“, што значи да је ритуал мешања хлеба можда настао из неке патогене потребе. Али, парадоксално, управо је у том ритуалу садржан „вишак њеног живота, / рекло би се и гордост...“. Ту нам се открива да је жена, чији је живот можда био сив и лишен изузетности, захваљујући обреду припремања хлеба свакодневно у свој живот уносила *стваралачко* зрно, надомештајући на тај начин одсуство било какве еротске енергије у својој свакодневици. Хлеб који она ствара је храна како за тело, тако и за душу. Песма се уздиже у метафору борбе против разгризајућег осећања контингентности егзистенције, у облик опирања горчини, очајању, празнини, смрти. Обред справљања хлеба је облик уношења „плаве“ у „црну“.

У приказу поетског дела Драгана Стојановића уочљив је висок степен сродности мотива са есејистичким и романескним делом. Након што смо

испитали разумевање љубави формулисано у филозофско-есејистичкој форми, те осветлили мотив љубави према жени и животу уопште у поезији и прозном делу, време је да усмеримо пажњу на конкретне љубавне констелације у романима. На основу њихове анализе моћи ћемо боље да разумемо раздвајајуће факторе у љубавном односу, то јест дејство „црног“ у љубави. Друга страна те анализе биће приказивање стратегија помоћу којих се романескни јунаци и јунакиње одупиру „црном“. Међуоднос тих значењских равни отвориће поглед на однос Стојановићевог теоријског схватања љубави, и љубави у свету приказане у прозној форми; самим тим и до питања о односу животних учења и њихове примене, жељеног облика живота и егзистенцијалних могућности, као и о границама приближавања бића до којих се у љубави стиже.

VI ОПШТЕ ОДЛИКЕ ПРОЗНОГ ДЕЛА

Основне вредности у есејистичком и песничком делу Драгана Стојановића су учествовање у лепоти света и поверење у моћ љубави – оне су носећи стубови на којима почива човекова срећа. Усмереност ка њиховој афирмацији одлика је и његовог прозног дела: четири романа, чији је хронолошки след *Двојеж I* (1995, 2013), *Злочин и казна* (1996), *Бензин* (2000) и *Океан/Двојеж II* (2005, 2013), као и две збирке прича, *Светска књижевност* (1988) и *Месеци* (2007). Њима треба придодати и жанровски плурално дело, филозофско-романескни есеј *Уредник од искуства* (2009). Афирмација лепоте и љубави не значи да је пишчево прозно дело само апологија „плаве“ стране живота, нити се може говорити о идиличној прози (коју писац иначе није склон да омаловажи), иако има додирних тачака с њом. Романи и приче посредују емоционалну спознају љубави као егзистенцијалног модуса, једног начина бивствовања и одношења према свету. Но, ништа мање важно је и приказивање последица губитка љубави, у које спада и сумња у женину љубав, која се у неким случајевима испоставља као контрапункт срећи љубави, па чак и скривена значењска основица целине. Екстремни случај сумње у женину љубав је душевно потонуће у лудило, којим завршавају оба романа о „Двојезима“. Поред лудила, главни „црни“ мотиви повезани с губитком љубави су страх, кривица, ћутање, љубомора и бол. Међу важним мотивима који осцилирају између и „плавог“ и „црног“ су изолованост и чекање.

Пишчево прозно дело је у односу вишеструког огледања са мотивима и темама из теоријског и песничког дела, при чему уметничке могућности прозне форме, њене технике и стратегије, нарочито погодују конкретизацији дисонантних елемената у односу индивидуалне љубави и света. На основу анализе односа трију романескних парова – Мајстора и Софије у *Двојезу I*, Бана и Ва у *Двојезу II* и Трифа и Грасе у *Бензину* – и неких мотива из приповедака *Месеци*, приказаћемо механизам односа између „плаве“ и „црне“ стране љубави, динамику смене егзистенцијалног „лета“, „хода“ и бивања у „блату“. Посебан

значај придаћемо вези између структуре личности јунака и склоности ка одређеној форми љубавног односа, такође вези између форме љубави и престанка љубави.

Какву фабулу имају, сажето речено, Стојановићеви романи? У *Двојезу I* реч је о љубави сликара и његове музе која га циклично напушта и враћа му се, о односу који се развија у правцу *folie à deux*. У *Двојезу II* реч је о хирургу Бану и његовој младалачкој љубави Ва, којој се он у зрелом добу, након појаве тремора шаке, враћа у мислима; помисао да се након губитка Ва огрешио о себе гура га све дубље у депресију, из које га отрже еротско зрачење докторке Матић, односно буђење наде у нови, другачији живот. У *Бензину* пратимо паралелно две приче, од којих је у овом контексту важна љубавна прича јунака Трифа: младалачка фрустрација услед неостварене љубави са Лепом⁴⁰⁰ одводи јунака у Америку, где он постаје успешан научник, да би се двадесет година касније, након самоубиства супруге, вратио у Београд с идејом да запроси Лепу. У причама *Месеци* писац варира однос старијег мушкарца с много млађом женом, приказујући један облик зреле љубави у којој потреба да се воли доминира над потребом да се буде вољен. Пре него што се посветимо анализи парова, осврнимо се кратко на неке заједничке особине наведених дела – свет у који су те приче ситуиране, и вредности које писац (пored лепоте и љубави) афирмише.

1. Однос историјске позадине и друштвених прилика у роману

У рецепцији Стојановићеве прозе било је гласова који су писцу замерили да се оглушује о епохалне проблеме, односно историјски контекст грађанског рата на нашим просторима. Остављајући по страни питање да ли је обавеза доброг писца да приказује политички контекст свог доба, ваља истаћи чињеницу да су прилике, колорит и атмосфера стварности у којој су настајали Стојановићеви романи конкретизоване у сужејној грађи. У романима налазимо широку палету

⁴⁰⁰ О Лепи и многим другим романескним јунакињама већ смо говорили у контексту приказивања женских типова „музе“ и „Кирке“.

„нижих“ јунака: пропале студенте, ситне и крупне криминалце, шверцере, односно јунаке чији је егзистенцијални хоризонт стицајем прилика ограничен на опстанак, на свакодневну вежбу у сналажењу. У *Злочину и казни*, роману који се дешава у предвечерје грађанског рата, мешавина скучених прилика, фрустрације у љубави и високих захтева према животу доводи Драгана Лажитраву до експлозије, то јест провале „виталног“ понашања – пљачке сусетке. За разлику од њега, у *Бензину*, љубимац жена Крле упркос притиску историјских околности које га приморавају да постане шверцер, не постаје ни грамзив ни крволочан, већ настоји да његови „послови“ што мање оштећују друге. У роману је прецизно одређено место и време дешавања радње – Београд 1993. године, дакле време грађанског рата у Југославији, који се у позадини романа јасно оцртава: влада инфлација, болнице су пуне рањеника, долазе трауматизоване избеглице, шверцује се бензин, криминалцима не треба много да потегну оружје, изрешетани људи бивају бачени у канту за ђубре. Већ сами наслови романа су негативне иконе наше стварности: *Двојеж* је „име“ јунака које упућује на расцепљену личност; *Бензин* – то је основни енергент због ког се данас воде и добијају ратови; *Злочин и казна* – подразумева угрожавање туђег живота као рецепт за побољшање сопственог.

Двојеж I је упечатљив докуменат о духу времена, убедљива слика о поремећености стварности, иако у њему историјска позадина није конкретизована. Све линије првог *Двојежа* одсликавају дестабилизацију моралних вредности у свету, водећи ка питању шта је нормалан живот, а шта одступање од норме, односно шта је „нормално“, а шта „лудо“. Иако је Мајсторово потонуће у лудило превасходно мотивисано губитком љубави, стање у свету је такво да сликар не налази ниједан облик подршке, ништа што би супротставио својој патњи након губитка ослонца каква је представљала љубав са Софијом. Упадљива је социјална угроженост и превласт мрског Ја у људима: „предусретљивости“, „искрености“ и „једноставних осмеха“ је мало.

Да би сугерисао „нездравост“ ситуације у свету, писац креира низ епизода у Дому здравља, на психијатријском одељењу, где је број пацијената непрегледан, а однос међу особљем затрован међусобним сукобима. Епизода са инсталирањем олука кроз психијатријску ординацију једна је од многих које погађају нерв

времена: руководећи тим Дома здравља инсистира на инсталирању олука у психијатријској ординацији упркос здраворазумским аргументима лекара, а када он, напаћених живаца, олука сам уклони, изостаје било каква реакција руководећег тима. Некомпетенте јавне службе чије су одлуке резултат ината и самовоље уместо стратегије и промишљања, систем који се не управља према стварним потребама болесних већ према ирационалним прохтевима запослених, све то дочарава ружно лице стварности и менталитет њених актера. Поступак којим писац указује на стање ствари у свету није експликација актуелних друштвених прилика, него гротеска. Употреба хиперболе, парадокса, пароксизма, оксиморона или апсурдне шале, омогућава писцу да нешто истовремено тврди и пориче, да неком врстом негативних афирмација или позитивних негација укаже на дезоријентисаност и дехуманизацију човека. Типичан у том смислу је исказ психијатра Либштајна „ко од свега овога не полуди, тај није нормалан“,⁴⁰¹ чија парадоксална природа сугерише радикални поремећај поретка, урушавање свих ослонаца у свету помоћу којих би човек могао да се оријентише.

О свету у којем живи Бан сазнајемо мање него о свету *Двојежа I*. „Библиотеке се уништавају. Сад је варварство, онда још није било“,⁴⁰² један је од коментара који сведоче о моралном расулу. Најнепосреднији упад стварности у Банов живот је појава изрешетаног младића у његовој клиници и особља из службе обезбеђења, а затим и долазак два сумњива лица која Бану остављају пластичну кесу с новцем да би овај удесио да пацијент *не* преживи. На заобилазан начин може се замислити још понешто о том свету. У разговору с Баном докторка Матић пита да ли овај чита Гогоља. Она га „обожава“ јер је код њега све „страшно (...) и смешно, истовремено. Гротеска.“⁴⁰³ Питање докторке Матић је далекосежно из неколико разлога. Ако она осећа потребу да при првом сусрету с Баном говори о Гогољу, то указује да би „Гогољ“ могао бити шифра за њен доживљај стварности и неизговорено питање да ли га Бан с њом дели. Осим тога, поменуто питање садржи пишчеву алузију на *Двојежа I* и гротеску помоћу које се тамо представља свет, што сугерише да и свет *Двојежа II* није много другачији. И

⁴⁰¹ *Dvojež (I)*, стр. 63.

⁴⁰² *Двојеж (II)*, стр. 78.

⁴⁰³ Исто, стр. 129.

један и други изазивају *језу*, јер такво је осећање које изазива мешавина страшног и смешног.

Призовемо ли Гогољев свет из *Мртвих душа*, имамо пред собом галерију корумпираних чиновника и политичара, официра, ноторних алкохоличара и коцкара, спахија тврдица, занесењака и агресивних глупака, речју – застрашујуће-комичне карикатуре повезане у својеврсни *dance macabre*. Илустративна за свет „мртвих душа“ је епизода с патолошким лажовом и алкохоличарем Ноздрјовим, у којој његов гост Чичиков једва извлачи живу главу. Ноздрјов гаји псе пошто га одушевљава њихова латентна борбеност, што илуструју и имена паса попут „Потрк“ или „Нетрпко“, а младунче вука храни сировим месом да би постало „прави дивљи вук“, ⁴⁰⁴ може се већ претпоставити зашто. Мотив агресивности паса као огледала човекове агресивности употребљен је и у *Двојезу I*. Сестра Милијана незадовољство својом скромном улогом у свету компензује испољавањем челичне воље у непосредном окружењу: упркос очигледним разлозима против присуства њеног пса у чекаоници психијатријског одељења, она га свакодневно доводи. Њен ултимативни аргуменат на приговоре лекара да би требало више мислити на добробит пацијената него паса гласи – „нека једу говна“. Сцена у којој пас Аполон, из миља назван Аполенце, шета и повраћа по чекаоници, једна је од најсмешнијих у роману, иако њена ишчашеност има дубоко узнемирујућу позадину. Уопште је појава „кућних љубимаца“ на неадекватним местима симптоматична за целину и има сигналну вредност упућивања на урушавање поретка вредности. Пас је спољашња слика човековог унутрашњег „шкргутања зубима“, чије је порекло у погоршавању социјалног и сваког другог положаја у свету. „Свако зазире од свакога и само гледа како ће насрнути на човека“ ⁴⁰⁵ – каже се на једном месту, што сведочи о губитку поверења и солидарности, о превласти „анималног“ дела човековог бића и слабој контроли разума над раздраженом вољом. У поређењу с другим делима, Стојановић је у *Двојезу I* отишао најдаље у употреби подривајућих, корозивних средстава као што су сарказам или апсурдно преувеличавање, па је и слика света, упркос свем слављењу лепоте и свем хумору, доста суморна.

⁴⁰⁴ Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Sabrana dela: Mrtve duše*, knjiga četvrta, Jugoslavijapublik, Beograd, 1991, стр. 74.

⁴⁰⁵ *Dvojež (I)*, стр. 43.

Сижејна грађа не може бити онај елеменат који сам по себи условљава поменути утисак о Стојановићевом „оглушивању“ о историјске прилике у романима. Пре ће бити да су разлози за такав утисак у начину на који је сижејна грађа повезана са историјском позадином, што значи у избору посредних средстава за дочаравање актуелних прилика, а не њихове миметичке конкретизације. Стојановић није ангажован писац ако се под тим подразумева да књижевност има задатак, а да је он у дезавуисању идеологије неког времена, осуди неког социолошког или политичког феномена, залагању за промену постојећег поретка вредности итд. Приказивање лепоте и љубави као неопходног састојка срећног живота, уопште већ избор лепоте и љубави за тематске окоснице неког романа, нужно су, мерени таквим мерилима, мање вредни.

Ако романи Драгана Стојановића игноришу актуелне историјске прилике, они то чине на један специфичан начин: у време грађанског рата на нашим просторима Стојановићеви јунаци су у потрази за личном срећом и нису носиоци или актери идеолошких струјања. Попут Фредерика у Флоберовом *Сентименталном васпитању*, који јури на састанак с госпођом Арну, и нимало га не занима револуционарна гужва на улицама Париза 1848. године, а поготову му је страна помисао да у њој узме учешћа, тако је и Трифов „национални интерес“⁴⁰⁶ у Лепи, једној жени, која треба да му помогне да постигне оно главно, да дође „у истину о себи“.⁴⁰⁷ У *Бензину* је у првом плану потреба да се сагледа смисао свог живота, да се направи „егзистенцијални резиме“⁴⁰⁸ који ће отворити поглед на пут којим ваља даље ићи, а у другом плану је јунакова спремност на пружање хуманитарне помоћи земљи у рату: приоритети су ту јасно вредносно постављени. Ситни криминалци и шверцери су у свом једноставном животном витализму приказани као симпатични, а чак и најмљени убица показује извесне људске квалитете јер упркос провокацији не пуца у дете. Симпатија приповедача осећа се и према Тробургијловићу, убици из страсти из *Злочина и казне*, који као да је изашао из неког романа Достојевског: његова потреба да „служи лепоти“ сугерише да сви људи, укључујући и једноставне душе, имају у себи потенцијал

⁴⁰⁶ *Benzin*, стр. 133.

⁴⁰⁷ Исто, стр. 25.

⁴⁰⁸ Израз „егзистенцијални резиме“ Стојановић користи у више својих есеја, рецимо у „Јас живота и јас смрти“ у: *Поверење у Богородицу*, стр. 131.

да осете дејство лепоте и на тај начин се уздигну изнад скучених оквира у којима живе.

Тежња ка „плавој“ је универзална и може бити јача од жеље да се у рату служи. Да је боље служити лепоти него нацији показује и Крлетов случај. Он савесно „сервисира“ многобројне лепе жене и уједно брине о пријатељима, породици и петоро избегличке деце; његова конструктивно усмерена либидинозна енергија, на супрот деструктивној тенденцији доба, чини га бољим, делује као врело које му даје снагу да остане солидаран. Пишчева мисао да је човек који воли даље од искушења зла него онај који не воли или који је у љубави рањен, потврђује се и у романескној форми. Идеализујући Крлета и његову дружину, писац као да жели да нам саопшти да је и у најгорим околностима ипак могуће сачувати бољу страну своје душе, те да је одолевање деструктивним импулсима свакако увек бољи пут.

Драган Стојановић није усредсређен на непосредно приказивање историјских прилика већ самим тим што је природа његових уметничких техника посредна, и што су његове тематске преокупације суштински другачије: њему је стало да прикаже да осећање егзистенцијалне пуноће и превазилажење осећања контингентности властите егзистенције свакако не треба тражити у непосредном учествовању у историјским догађајима. Стојановић ће у инспиративном есеју о *Хиперборејцима* Милоша Црњанског написати следеће:

У најприснијем смо додиру са животом тамо где нема ни помена о држави, нацији, класном интересу, расној чистоти, зонама утицаја, историјским правима, ревизији граница, 'животном простору' (који се пуни безбројним лешевима), самобитним заједницама, федерацијама, конкордатима, слободним трговачким путевима, пактовима и таквим сличним стварима, дакле све самим најважнијим феноменима историјског процеса, какав нам је знан и какав проживљавамо, вољно и невољно.⁴⁰⁹

Учествовању у историјским догађајима Стојановић и овде супротставља „лепоту овог света“. Тумачећи зашто Црњански „грози стварног, актуелног света“ у предвечерје Другог светског рата супротставља једном доживљену лепоту, и то не

⁴⁰⁹ Драган Стојановић, „Фуга Црњанског. Код Хиперборејаца“ у: *Поверење у Богородицу*, стр. 189.

вечног града Рима у којем се налази, него „хиперборејску“ лепоту крајњег севера Европе, Стојановић каже да Црњански у њој види лепоту „упорности природе да својим изданцима насели цели свет, лепоту издржљивости живота који свему одолева.“⁴¹⁰ У њој писац *Код Хиперборејца* налази утеху. Идући за својим мисаоним афинитетима, Стојановић ће мотив сећања на хиперборејску лепоту, и њено снажно дејство у стварности, искористити да још једном потврди да је „лепота (...) оно најстварније што уопште постоји“, па чак и „аутентичније него што је актуелна стварност“.⁴¹¹

2. Етички кодекс јунака

Осврнимо се на још неке вредности према којима се управљају Стојановићеви прозни јунаци. Многи мушки јунаци улажу велики део себе у занимање којим се баве, а њихова професионална етика подразумева посвећивање стварима ради њих самих, а не ради стварања каријере, као и равнодушност према успеху, јер „битно је чему цела ствар служи“.⁴¹² Такви су хирург Бан и научник Триф, такви су и њихови ментори Рајаковић и Мартиновић. И Мајстор је заљубљен у своју уметност и стало му је до квалитативног, а не квантитативног: једно од начела његове поетике је да се суштински уметнички помаци постижу упорном концентрацијом и сазревањем бића, због чега није мало и ако се слика само једна слика годишње. Супротно комерцијалном духу нашег доба, јунак из Стојановићевог света не само да не мисли на суме за које може продати своје слике, већ уопште не жели да их продаје, изузев уколико се појави какав танкоћутан купац. То није приказано без извесне ироније и алузија на компензаторни карактер сликаревих начела.

Али, у исти мах, Мајстор осећа и жаљење што нема купаца који би имали очи за његове слике; то значи да је време слепо за тему среће, а поготову за финоћу изражајних средстава којима је она на сликаревим платнима дочарана. Двадесет година након настанка *Двојежа I*, „уредник од искуства“ поставиће

⁴¹⁰ Исто, стр. 188.

⁴¹¹ Исто, стр. 187.

⁴¹² *Benzin*, стр. 21.

питање да ли су многобројне интертекстуалне алузије у Стојановићевој збирци прича *Месеци* исувише суптилно уплетене да би их савремени читалац, чији начин живота онемогућава удубљивање, могао разумети. И као што можда понеко у Стојановићевим романима у идеализацији жене не види позив на ауторекфлексију о вредности љубави у животу, него замагљивање реалног стања љубави у свету, тако је и „уредник од искуства“ у праву када каже да ће многе алузије из *Месеца* узалуд тражити своје читаоце.

У делу Драгана Стојановића преовлађује презир према новцу, чак и код фигура које су уплетене у велики „бизнис“. О односу према новцу Трифовог таста речено је да представља ретку мешавину похлепе и *презира* према новцу, иако је овај амерички богаташ, модерним речником речено, *global player* у пословном свету. Када се Драган Лажитрава најзад докопа новца, изгледа као да му до њега није стало. После пљачке он не пребројава новчанице, не ужива у њиховом мноштву и не ликује; новац је ту пре свега важан као симбол пробоја у нови живот. Као у истоименом роману Достојевског, његово понашање сведочи о жељи да буде ухваћен и кажњен. Стојановић консеквентно спречава да његов јунак потроши било шта од опљачканог новца; рачуне ће платити две жене које упознаје на дан пљачке, чиме је недвосмислено наглашено да нови живот који се Драгану отвара захваљујући сусрету с музом не може бити купљен новцем. Рачуне настале током љубавних састанака између Бана и Бибе, или Бана и докторке Матић, плаћају како мушкарац тако и жена, чиме је сигнализирано да материјална корист у овим везама не игра улогу. Бан је према новцу у толикој мери равнодушан да одбија да преброји дебели свежањ новчаница у пластичној кеси, коју месецима држи окачену на чивилуку у предсобљу.

Рачун било које врсте међу људима се у свету Стојановићевог дела одбацује као недостојан виших душа. Кардинална позитивна особина јунака је великодушност, чији су део телерантност, увиђавност, спремност да се помогне. Сетимо се претходно наведене песничке слике о великодушности океана „који запљускује све, и облива сваког, / не очекујући за узврат ништа“. Таква врста великодушности је попут „плаве“ звезде према којој се управљају јунаци, а испољава се у виду помирљивости у сукобу, одустајању од борбе, бризи и обзиру према другом, уопште, поклањању у духовном и материјалном смислу. У мушком

пријатељству је обострана великодушност главни везивни састојак. Рајаковић је потпора Бану, он усмерава његов пут и излази му у сусрет и пре него што је то од њега тражено, али не из рачуна, него зато што у Бану препознаје исту врсту љубави према медицини ради ње саме; њихово међусобно привлачење је својеврстан избор по сродности. У мушком пријатељству је на великој цени солидарност и разумевање без много речи, нарочито када је реч о женама: управо у том прећутном разумевању ситуације другог и његових потреба, у давању себе без вођења књиге прихода и расхода, и јесте суштина Стојановићеве великодушности. Она је израз својеврсне отмености душе, елеганције у односу између људи, до којих Стојановић веома држи. Отменост и елеганција нису само одлике човековог изгледа или станишта које је себи створио, оне су код нашег писца душевно-духовна категорија, значи, одређени начин мишљења, осећања и вредновања; може се говорити и о психолошкој компоненти отмености и елеганције, будући да су оне део карактера јунака. О отмености ће ускоро подробније бити речи.

3. Негативан однос према браку

Љубав чини великодушним и подстиче на давање у „расипничким“ размерама. Расипништво као душевни и ментални став, сугерише Стојановићева проза, често је у супротности са институцијом брака. Триф је срећан са Grace у браку, али Бан осећа испразност свог живота поред Оливере, жене која је усредсређена на гомилање покућства, умножавање гардеробе и организацију луксузних путовања. Брак за Стојановића подразумева начин организације живота, његову регуларност, превласт правила над суштином ствари, усмереност на материјално, те сапетост у мрежу породичних и социјалних односа. Већина епизода или мотивских сличица у којима се приказује брак има негативну конотацију, асоцира на извесну стерилност, на гушење стваралачког импулса и, што је за човекову срећу најпогубније, на одсуство љубави у смислу проширивања свог бића. Такође и на замирање телесне љубави, до које је писцу, знамо, веома стало. У *Уреднику од искуства* цитира се извод из писма Готфрида

Бена његовом бившем издавачу, који је вероватно имао сексуалне проблеме у браку са женом коју воли:

Љубав и брак! Необично поглавље. (...) Па брак је институција за парализовање полног нагона, дакле хришћанска установа, Аврам и Одисеј нису патили од тога. (...) У браку постоје привредна питања, питања исхране, друштвени живот, заједнички интереси, – све то је торпедовање секса. Људско везивање за супругу парализује оно што је просто, ниско, криминално, што лежи у основи сваког правог коитуса за мушкарца, он постаје импотентан, али та импотенција у браку је овација за брачну партнерку као човека. Стога сам ја већ одавно помислио да би жене морале бити кунџи (...) . (11)

То говори, истиче уредник, „нежни лиричар“ Бен, али и дерматовенеролог који се у својој пракси свачега нагледао; цинични Бен, могло би се додати, који у себи није имао много љубави, нити је веровао у постојање велике љубави. Уредник Бенова становишта неће коментарисати, само ће поставити питање „како схватити све то“. Да за мушкарца у „правом коитусу“ лежи нешто „просто“ и „ниско“, свакако је у супротности с романтичним култом женског тела у Стојановићевом делу; уосталом, његови јунаци у знак потврде судбинског сусрета музи одмах нуде брак, што она по правилу одбија. Али да су „привредна питања“ и „заједнички интереси“ у браку и у Стојановићевом делу на лошем гласу, то је свакако тачно, па га наведени цитат можда и зато привлачи.

Брак је повезан с грађанским начином живота, у Стојановићевом делу такође на лошем гласу, иако је тешко рећи шта писац, поред институције брака и одлика које му приписује, подразумева под „грађанским“. Рекло би се да он често мисли на малограђанско: усредсређеност на такмичење с ближом околином, мишљење других као мерило сопственог живота, завист и трач, скученост погледа, полуобразованост, одсуство космополитског духа. Времешни приповедач из приповетке „(Јул) Маријин мирис“ каже за своју бившу супругу да је била „пристојна жена, склона рачунању, мерењу, закључивању чега колико и шта коме и колико чијег“.⁴¹³ За супругу и синове каже се да им је логика била

⁴¹³ *Месеци*, стр. 101.

„идол, кумир од глине, и то рђаве“;⁴¹⁴ чиме је сугерисано да им се живот управљао искључиво према мерилима света, а не унутрашњој стварности сопственог бића. За нашег писца је увек боље имати жену за идола него логику, будући да љубав доноси слободу и незаробљеност о каквој малограђанин читавог живота не сазнаје ништа. Зато су женске особине које инспиришу Стојановићеве јунаке неконвенционалност, равнодушност према моћи и престижу, одбацивање логике обезбеђивања у свакодневном животу, презир према новцу, а пре свега високо вредновање осећања и рада имагинације. Рад имагинације и поезија оспособљавају човека за виши живот, а подстицајни су пратиоци и у раду, чак и у природним наукама. Логика, рачуница, правила, јесу оријентирани у свакодневном животу, али не доносе радост живљења.

Брак између Бана и Оливере има и елементе грађанског у бољем смислу те речи: у њему има места и за садржаје који проширују границе човековог бића, има места за уметност (мотив љубави према сликарству), а постоји и отвореност за свет, иако се наслућује да су заједничка путовања више „туристичка“ – како их Стојановић у једном есеју понешто презриво назива⁴¹⁵ – него што су у служби покретања имагинације. То је брак који пружа *удобност*, али је заснован на лажи (Бан воли другу жену), и у својој суштини стерилан.

У приповеци „Новембар“, као споредна мотивацијска линија, оцртан је и великограђански, „буржоаски“ брак Марион, љубавнице главног јунака. Економски основ тог брака, одавно стечен, омогућује неговање „сувишних“ ствари и профињавања разних врста, помажу се и уметност и уметници, а Марион заступа социјалистичка гледишта упркос мужевљевом аристократском пореклу. Однос између супружника одликује нека дубља веза, за приповедача „непротумачљива“, будући да однос карактерише контраст између „беспрекорног“ понашања и „незаинтересованости“ за унутарње биће другог, дакле, својеврсно одржавање дистанце без елемената веселости. Марионин муж зна и не зна да је композитор Антон који живи у њиховој кући љубавник његове жене; можда он такав однос чак и подстиче. Велеграђански брак у отменом

⁴¹⁴ Исто, стр. 101.

⁴¹⁵ У поменутом есеју о Црњанском Стојановић каже: „И као што се путовање веома разликује од туризма, тако се и присвајање једног света у духу и посредством лепих облика које смо наследили многа пута разликује од бедекерске његове инспекције.“ У: *Поверење у Богородицу*, стр. 190.

Хамбургу приказан је уз црту декадентног или, како приповедач каже, „морбидног“. Доста је то познат и донекле стереотипан мотив, сразмерно чест у делима многих писаца усмерених на разобличавање грађанског брака, какав је рецимо био Шницлер⁴¹⁶ у доба Фројдовога Беча; да је и Стојановић тога свестан види се из аутоироничне опаске приповедача – „Ако се ја питам, све је то било мало сувише оригинално.“⁴¹⁷ Но, мотивацијски ток „морбидног“ љубавног троугла био је нашем писцу важан да би показао како је љубав, као радост и „лет“, у браку доста редак случај, а још и више да би приказао да удобан живот, заштићени услови за креативни рад и лепа љубавница, не морају водити отклањању стваралачке инхибиције, него чак и продубити депресију до сексуалне импотенције.

Приповетка „Новембар“ оживљује и осветљава, средствима каква су само уметности доступна, пишчеву поетичку поставку да љубав настаје када се лепоти предмета љубави придружи и лепота његовог постојања: да Антон у начину на који живи с Марион не види лепоту постојања, најбоље показује детаљ да је он тек након пресељења из куће у којој живи и њен муж, у стан који му Марион ставља на располагање, поново у стању да постане њен љубавник. Богатој и „супериорној“ Марион, Стојановић као изабраницу Антоновог срца супротставља сасвим други тип жене: Марија је „једноставно обучена“, има патике као „дечије“, делује „уздржано“, има „смерно-ведри“ осмех, броји на прсте – све то указује на унутарњу чистоту њеног бића, благост, на повезаност зрачења њене лепоте и начина њеног бивања у свету, оне „лепоте нечијег постојања“ до које Стојановић толико држи. Не недостаје ни детаљ да је њен поглед „у нечему сетан“, што упућује на леонардовски тип лепоте, дакле не на Кирку која пренапиње и угрожава, него жену у којој је „мир лепоте која те не напада“ и „лепота мира која спасава.“⁴¹⁸ Наведеним детаљима придружују се и други микромотиви, у сличним комбинацијама расути као својеврсна мантра љубави кроз целокупно пишчево дело: говори се о „расцветавању“, „поклону“, „лету“ и „оздрављању“, а све се дешава на нашој страни Јадранског мора, дакле „југу“, дакле медитеранском тлу.

⁴¹⁶ Класичан пример је у Шницлеровој драми *Широка земља (Das weite Land)*. Неверни муж практично гура своју жену у неверство, да би потом хладнокрвно убио њеног љубавника за једну ноћ, иако и сам има љубавницу.

⁴¹⁷ *Месеци*, стр. 67.

⁴¹⁸ Исто, стр. 88.

Антоново тренутно оздрављање конкретизовано је у мотиву деблокаде Атонове стваралачке моћи – појавила се Марија и он поново „чује музику“, што метафорички речено значи: кроз Ти је оживело оно најсвојственије, најважније у човековом бићу, нешто „свето“ у њему је „васкрсло“, те се свет поново види у свим његовим бојама, постаје музика. У томе значајну улогу игра Антонов поглед на „линију њеног врата“, њене „усне“ и „колена“, а његова одлука о напуштању јахте на којој се налази и авантури ноћног одласка на острво Св. Николе (где Марија живи), заокружује се док је посматра с леђа како хода. Обећање њеног тела, фантазија о чулној љубави с Маријом игра кључну улогу.

Прича се завршава пројекцијом среће у двоје, у чији прилог у контексту приповетке не говоре рационални разлози, него више избор места љубави – острва с именом *Свети Никола*. У једном есеју Стојановић скреће пажњу на то да је свети Никола заштитник помораца, путника и пијаница;⁴¹⁹ мора онда бити и Антонов заштитник, будући да је он уметник који живот види као путовање, пловидбу, и то у двоје. Имајући у виду пишчева херменеутичка проучавања Богородице Марије у уметничким делима, а у њиховом оквиру везивање Богородице за мотив милости и праштања, избор Светог Николе за *locus amoenus* такође сугерише да су љубавници вероватно добили „благослов“ за своју срећу, можда зато што земаљска бића попут Марије привлаче милост.

⁴¹⁹ Драган Стојановић, „Лазарет и лазур. Лазареве лестве Злате Коцић“ у: *Енергија сакралног у уметности*, стр. 146.

VII ЉУБАВ БЕЗ РЕЧИ

1. Провиденцијални љубавни сусрет: „плави“ тренутак *par excellence*

Сусрет са женом-музом је „заокретна тачка“⁴²⁰ у животу Стојановићевих јунака, он се може назвати судбинским не само зато што га јунак тако доживљава већ и зато што из корена мења јунаков живот. Описи судбинских љубавних сусрета у прозној форми наликују једни другима структурално и мотивски. Поједини моменти изражени су и у пишчевој поезији, рецимо у песниковом сусрету с „девојком од светлости“; уочавамо их и у есејистичкој форми, нарочито у тумачењу како се човек осећа при доспевању у „рачву срећног времена“ (у огледу *О идили и срећи*), или у анализи „провиденцијалног“ осећања које доноси љубав (у тексту „Од фасцинације лепотом до љубави“). Међуоднос истих елемената судбинског љубавног сусрета у различитим формама је однос продубљивања и проширивања, настанка нових фасета и одбљесака значења, при чему правац значења остаје аналогички сличан: за читаоца или тумача то подразумева да имагинативно продужавање формулације из есеја, у прозној конкретизацији из неког романа или приповетке, тој формулацији даје пуноћу емоционалне спознаје својствене књижевности; а прозна конкретизација продужена у формулацији из есеја води продубљивању рационалног разумевања шта се у јунацима збива, дакле, интелектуалној спознаји типичној за есејистику. У крајњој линији, однос огледала проширује врсту спознаје типичну за једну форму, елементима спознаје типичним за другу форму, обогаћујући и емоционалну и рационалну спознају; уметничка, психолошка и филозофска димензија неког мотива долази у тој међуигри до пуног изражаја.

Шта карактерише судбински љубавни сусрет у романима и причама? Ту је најпре мушкарчево осећање да је она *та* жена на коју је чекао целог претходног живота и коју ће волети целог живота. У језгру доживљаја је тренутна свест о

⁴²⁰ *Двојез (II)*, стр. 30.

ексклузивности сусрета, те жене и љубави која се рађа, што укључује свест о његовој реткости, о његовој *Kostbarkeit*. „Уредник од искуства“ вели да је ту посредни заљубљивање *пре* првог погледа. Како то треба разумети? У јунаку се временске категорије претапају, изазивајући осећање да је све у његовом претходном животу водило том тренутку, да је све било „већ припремљено“, и да је зато све што се претходно догодило имало смисла ако је водило *том* сусрету. „Припремљеност“ се односи не само на човекову унутарњост и његову биографију, него и на свет, и више од тога, на космос, реч је о „судбинском сустицају свега“.⁴²¹ Он је дочаран и у претходно анализираним песничким сликама о сарадњи макро и микро елемената света, сарадњи свега што постоји да би дошло до ретког сусрета. Одједном, читава историја космоса добија лични смисао, а свет постаје добар зато што је довео до сусрета и што њиме шета *та* жена. Пошто је све сарађивало, изнутра и споља, до сусрета је *морало* доћи и *морала* је бити баш *та* жена. Наведени моменти рађају двоструко осећање: жена се преображава у довољни разлог сопственог постојања, јунакова егзистенција није више случајна него „провиденцијална“, судбински предвиђена управо зато да би до сусрета дошло; јунак има утисак да је ту жену одувек познавао, да му је она досуђена и пре свог рођења, још при стварању света. Зато судбински сусрет није упознавање него *препознавање*. Описани доживљај има неодољиву снагу и за јунака је „необесцењив“, што значи да његова вредност ни под којим условима и ни под каквим притисцима не може бити доведена у питање док год човек живи. *Та* жена постаје онај ни са чим упоредиви и ни са чим замењиви „егзистенцијални ослонац“, о којем писац говори у есеју о фасцинацији и љубави.

Провиденцијални сусрет је чин иницијације у нов начин гледања: поглед се шири, свет се проширује и прихвата, човеку је драго што је ту. Отуда и безразложна веселост, приказана у односу између Бана и Ва. Смрт престаје да постоји, нестаје са хоризонта, човек се налази у својеврсном рајском стању. Љубав која се рађа „спасава“ свет јер води до опажања лепоте света, омогућава да се види његов сјај; тас „плавог“ на егзистенцијалној ваги захваљујући љубави постаје тежи, љубав вуче постојање у правцу супротном од смака света. При

⁴²¹ *Dvojež (I)*, стр. 36.

првом сусрету са Ва, Бан осећа да се остварује „нешто плаво и велико“,⁴²² његово самоосећање и осећање света постају пунији, расцветанији, бујнији, „плављи“. Провиденцијални сусрет је „плави“ тренутак *par excellence*.

Погледајмо кратко како су наведени елементи конкретизовани у опису сусрета између приповедача и Марије у приповеци „(Јул) Маријин мирис“. „Све је у мени и око мене било сазрело“, вели приповедач, када се „десило то што је велики догађај мог живота, оно што га објашњава, оправдава, осветљава, узноси и чини вечним.“⁴²³ Он је за време сусрета већ осећао „да се ради о бити или не бити.“⁴²⁴ И касније, сваки пут када би је угледао, „мене је погађао гром, отварале су ми се очи, све је постајало осветљено и јасно.“⁴²⁵ Судбински сусрет је приказан као акција преокретања несреће у срећу: пљушти летња киша, обоје стоје под крошњом на Булевару, он с огромним кишобраном, она без кишобрана, у „неким сандалицама, лаганим и танушним“, делујући на њега као „анђео летње кише, у белом“. Њеном „баш немам среће“ супротставља он „поправићемо стање у коме се налази срећа“,⁴²⁶ која онда и наступа, јер он на плочнику налази новчић – знак среће – који јој поклања. У појаву новчића су се „умешале више силе“, „тако је морало бити“, каже приповедач. Појава новчића није била случајност него „део процеса у коме се спасава свет од пропасти, увод у успостављање вишег космичког реда.“⁴²⁷ Новчић, а потом и кишобран који приповедач даје девојци на позајмицу, делују на њу разведравајуће, срећа је у том тренутку постигнута, а одвешће и до других, најсрећнијих тренутака приповедачевог живота. Судбински сусрет је учинио да је „свет већ тада дошао у своје боље стање. Да се спасао. Да смо се спасли.“⁴²⁸

Приповедач каже „да смо се спасли“, а не *као* „да смо се спасли“. На који начин су се то, уопште, јунаци „спасли“? Свакако да се не мисли на спасење у хришћанском смислу, јер нити су јунаци религиозни, нити онај који верује очекује спасење у „овом“ свету, иако се ту за њега припрема. Спасење је на наведеном месту мишљено у *егзистенцијалном* смислу доспевања у рачву срећног

⁴²² *Двојеж (II)*, стр. 31.

⁴²³ *Месеци*, стр. 103.

⁴²⁴ Исто, стр. 108.

⁴²⁵ Исто, стр. 104.

⁴²⁶ Исто, стр. 106.

⁴²⁷ Исто, стр. 106.

⁴²⁸ Исто, стр. 109.

времена, па има, сходно томе, метафоричко значење. Одустајање од поредбене споне *као*, упркос метафоричкој конотацији формулације о спасењу, типично је за Стојановићев прозни поступак. Хиперболично увећавање значења појединих мотива или представљених ситуација има функцију да укаже на то да приказано не треба разумети мерилима хоризонталне димензије живота – свакодневног у спрези са историјским – него имати у виду да се ту искорачује у вертикалу човековог живота, у душевно поље оног „вишка“ којим се живот издиже изнад функционалног и практичног, у поље флуидних, вишезначних квалитета. Испуштање поредбеног „као“ има још једну функцију: ако се свет, у Спинозином и Гетовом духу види пантеистички, онда је слављење природе и живота у слављењу чулне љубави уједно и слављење „светог“, доспевање у стање у коме човек треба да буде, па у том смислу и „спасење“.

У приповеци „(Јул) Маријин мирис“ приповедач протестује против претпостављеног „здравог разума“ и „логике“ с којима његова слушатељка судбински сусрет може бити своди на случајност, негодујући уједно против „наивног“ и „примитивног“ реализма⁴²⁹ таквог начина размишљања о љубави. Протест против примитивног реализма, изречен речима књижевног лика, једно је од ретких места на којем Драган Стојановић посредно, а ипак недвосмислено формулише принцип којим се руководи у поступку грађења својих романа. У *Двојезу I* је напуштање логике реалистичког представљања најрадикалније. Оно је у функцији главне тематске усмерености пишчевог дела: приказивања могућности до којих човек стиже уз лепоту и љубав. Метафоричким претеривањима се не тврди да постоји судбина која удешава сусрет, или да се проблем човекове контингентности укида, али се сугерише да се у љубави то тако *доживљава*, да на супрот реалном свету и његовим законитостима постоји и истина бића, истина његове унутарње стварности. На њу писац хоће да укаже. Стојановић настоји да прикаже „шта је све могуће, шта све није немогуће, како нараста храброст за немогуће“, ⁴³⁰ што човека треба да „ослободи“ за срећу.

⁴²⁹ Исто, стр. 99.

⁴³⁰ Исто, стр. 6.

2. Божански пар Шива и Шакти:

Вечни загрљај. Изолованост љубавника. Велико раздвајање

Стојановићеви описи љубавних сусрета призивају Платонов мит о души. Она је у преегзистенцијалном облику гледала лепоту у њеној чистој форми идеје, а тај доживљај је ступањем у егзистенцију изгубила – дакле изгубила је део себе; при сусрету са земаљском, чулном лепотом неке жене или мушкарца, оживљава сећање на чисту лепоту, па душа поново ступа у додир са изгубљеним делом себе. Мит садржи мотиве провиденцијалног препознавања у љубави, такође одушевљења и крилатости, односно лета душе изнад пуког одржавања живота, изнад обезбеђивања егзистенције. Ту је и мотив поновног задобијања себе – *боље* себе, односно ширења бића у љубави, буђења стваралачког импулса. Провиденцијални сусрет покреће душу да се развија у правцу све веће спознаје доброг и лепог, при чему телесна љубав (за разлику од Стојановићевог схватања) представља нижи ступањ развоја душе.⁴³¹

Многи елементи Платоновог мита садржани су у Јунговој теорији о Анимима, о којој је у контексту представљања типова жена у Стојановићевом делу већ било речи. Подсетимо да је мушкарчева Анима *itago*, унутрашња слика која садржи (између осталог) индивидуалну представу о љубави, и да се при сусрету са *том* женом слика коју конкретна жена шаље, слика коју прерађује мушкарчево Ја, те Анима коју мушкарац несвесно пројектује на жену, повезују у доживљај судбинског. За разумевање љубави у Стојановићевом прозном делу важан је моменат мушкарчеве пројекције на жену – повезивања унутрашњег садржаја, већ присутног у мушкарцу, са конкретним ликом неке жене – и моменат „самоопчињавања“ као начина да се доживљај љубави одржи. У даљој анализи ћемо показати да је склоност Стојановићевих јунака према одређеном типу љубави у непосредној вези с њиховим психолошким профилем и етичким представама.

Пре почетка љубави, у човеку је већ присутна, често несвесно, одређена фантазија о љубави, о типу љубавне везе, о томе како љубавна веза треба да

⁴³¹ Platon, *Ijon – Gozba – Fedar*, стр. 135–143.

изгледа. Она утиче на динамику љубавне везе и показује се као одлучујући елемент за застој у љубави, за настанак кризе. Јунговски усмерена психоаналитичарка Верена Каст сматра да данашње фантазије о љубавним везама одговарају структурама љубавних веза из различитих митова, те да њихово освешћивање може да помогне да се кризе у љубави конструктивно превазиђу. Један од наведених типова љубави је и *љубав без речи*, чију структуру ми видимо конкретизовану у Стојановићевом прозном делу. Елементи љубави без речи садржани су у индијском миту о божанском пару Шиви и Шакти; ми ћемо га овде, следећи приказ тог мита Верене Каст,⁴³² представити у најкраћим цртама, да бисмо издвојили „црне“ и „плаве“ моменте у динамици љубави без речи.

Шива је један од трију аспеката богиње-мајке Маје, он представља принцип разарања: уз стваралачки принцип оличен у богу Брами, и принцип одржавања света оличен у богу Вишнуу, он је трећи принцип који обезбеђује кружни ток живота – рађање, постојање, смрт. Шива оличава, међутим, и божанско у непомичној форми утонлости у „идеалну празнину свог бића“. Брама и Вишну у Шивиној непомичности виде опасност по кружни ток постојања, па одлучују да га бог љубави Кама погоди својом стрелицом, односно пробуди у њему страст, која би га извела из стања утонлости.⁴³³ Сви Камини напори остају узалудни, па Брама и Вишну одлучују да мора бити створена нова богиња. Да би се родила Шакти, чије име значи „савршена“, морало је да прође тридесет шест хиљада година. Чим Шива угледа Шакти у њему се буди страст и љубав, он се одмах покреће, узимајући Шакти у загрљај, а она осећа исто што и он јер му се већ у детињству посветила. Верена Каст на следећи начин описује срећну фазу љубави божанског пара: „Они су једно другом све, потпуно отворени једно за друго, потпуно одвојени од спољашњег света, довољни једно другом, они су ‘узајамна довољност’ (Рилке). Живе искључиво у двоје, испуњени радошћу, у вечном загрљају. Они су у том вечном загрљају симбол целине, трансцендирају себе као појединачно биће, трансцендирају свакодневни живот.“⁴³⁴ Психоаналитичарка види у слици „вечног загрљаја“ божанског пара „идеал

⁴³² Verena Kast, *Paare. Wie Phantasien unsere Liebesbeziehungen prägen*, Kreuz, Stuttgart, 2009.

⁴³³ Занимљиво је да митска прича узима у обзир љубав као покретачку моћ двосмерног карактера – стваралачког и разорног. Жена треба у Шиви да пробуди страст у смислу љубавног уживања, али треба и да га покрене на разарање, после којег ће уследити ново рађање.

⁴³⁴ *Paare. Wie Phantasien unsere Liebesbeziehungen prägen*, стр. 44.

потпуног међусобног припадања“ у чијем средишту је укидање свега раздвајајућег; према тој слици се управљају све љубави, она је у основи свих фантазија о љубавној вези.

Љубав као бивање у двоје које искључује остатак света једна је од главних особености љубавних констелација у Стојановићевој прози. Позната је психолошка истина да се после судбинског љубавног сусрета љубавници интензивно посвећују једно другом, сливајући се у неку врсту двобића које искључује реалан свет или га држи на дистанци. То стање Роберт Музил назива „другачијим стањем“, приказујући једну његову могућност као љубав између брата и сестре Улриха и Агате; свет је у стању „сједињавања“ бића која воле укључен у љубав, али на контемплативан начин: иако се брат и сестра, споља гледано, налазе на рубу света (изоловани зидовима свог врта), они, гледано изнутра, мерилима њихове унутрашње стварности, стижу у средиште света, објумљују га својом љубављу и бивају објумљени њиме. Стање сједињавања има своје временске границе, оно не може дуго да се одржи – до раздвајања бића која воле *мора* доћи, на овај или онај начин. Последњи стадијум бивања у контемплативном тренутку љубави Музил назива ступором.⁴³⁵ То је стање потпуног утрнућа воље, упоредиво са атмосфером слика мртве природе у којима се лепоти придружује извесна сета, па и морбидност; она потиче од стања својеврсне заустављености између живота и смрти. Разлог за неопходност изласка из стања ступора, а тако и напуштања изоловане дуалне структуре, Музил види пре свега у природи осећања: свако осећање има један „одређени“, односно „апетитивни“ део, и један „неодређени“, односно „неапетитивни део“, а у природи „апетитивног“ дела је да не може дуго остати потиснут од стране „неапетитивног“, због чега он изнова преузима вођство, проузрокујући промену осећања.

Стојановићеве јунаке, нарочито Мајстора и Бана (у односу са Ва), карактерише тежња да се стање љубавног „лета“ продужи у бесконачно. Чак је и у песмама о Сл., у којима се описује „лет“, али назначује и „ход“ у љубави, приметна тежња да све ипак буде „лет“, и то тако што ће се током „хода“, „лет“ интензивно имагинирати. За разлику од поменутог мотивацијског тока у

⁴³⁵ *Ljubav bez svojstava*, стр. 239–256.

Стојановићевој уметничкој књижевности, у огледу *О идили и срећи* налазимо једно место на којем се у контексту испитивања личне среће и историјског времена говори о немогућности постизања среће у изолацији дуалне љубавне констелације:

Има таквих прилика и времена који некоме допуштају да буде срећан само уколико остане слеп и глув за њих. Чим та, уосталом никад потпуно остварљива изолација попусти, срећа престаје, било са непосредне угрожености, било стога што се јављају осећање кривице и стида, чак и ако непосредна осујећења и угрожавања не наступе. Оазе среће у пустињи несреће тешко и увек само привремено одолевају. Савест и друштвеност, било то добро за срећу или не, сувише дубоко одређују човека да би еготизам среће био апсолутно отпоран на њихово деловање. Јединка често јесте жртва културе и историје, али изван њих напросто не може да живи. (...) Срећа [је] увек само срећа у свету и заједничком времену, са другима и међу другима, колико год да су они, у исти мах, пре оно што је онемогућава него што је поспешује. (134)

Овде се не говори непосредно о љубави, али будући да је реч о срећи, љубав је имплицирана. Филозофски увид каже да су „оазе среће“ кратког трајања, али и да је у одређеним историјским условима срећа могућа само у изолацији. Када овај исказ доведемо у аналогни однос са уметничким конкретизацијама, примећујемо да је уз већ поменуте склоности јунака према љубави као „вечном загрљају“, и моменат историјских прилика тај који јунаке утврђује у покушају стварања изоловане „оазе среће“. Музил ће за љубав између брата и сестре рећи да је у њој садржан, можда и више од узајамне љубави, отпор према остатку света; нешто слично, иако у блажем облику, важи и за Стојановићеве јунаке. Триф, на пример, ретроспективно схвата да је за његовог духовног ментора Мартиновића, који је превару своје жене доживео као „издају“, љубав била „савез у борби са остатком света“, а брак „коалицију која те чини снажнијим“.⁴³⁶ Љубав као облик самозаштите, као двојни савез насупрот остатку света, уочљив је нарочито у вези Мајстора и Софије, па је и њихова изолованост радикална: Мајстор одбија телефон, не гледа телевизију, не излаже слике, не жели посете;

⁴³⁶ Benzin, стр. 60.

једини пријатељ је Зоран, оваплоћење њему недостајућег практичног духа, али не и саговорник у битном. То не треба схватити тако да се Мајстор и Софија воле *зато* да би се заштитили од остатка света, него да у љубави, бивајући ослонац једно другом, налазе нешто што могу супротставити злу света.

Склоност ка изолацији није само у историјским приликама у којима јунаци живе, она је израз једног општијег става према свету који сеже дубље од конкретних социјално-политичких прилика. Одређује га већ поменута скепса према браку као друштвеној форми љубави, а ништа мање и скепса у погледу утицаја других људи на двобиће заљубљених. О мешању родбине, о саветима било које врсте који долазе са стране, приповедач мисли све најгоре; они су за њега увек израз здравог разума и логике свакодневног живота, и увек се размињују са унутарњим бићем, са оним који изнутра верује у другачије могућности. Из прозних дела не произлази да је срећа могућа само „са другима и међу другима“ како је речено у *О идили и срећи*. Да је пре обрнут случај, показује најрадикалније приповетка „(Јул) Маријин мирис“, у којој приповедач „оазу среће“ остварује у границама своје спаваће собе. У таквом оквиру се најбоље одржава осећање „мој је драги мој и ја сам његова“, чак и када је човек свестан да је оно илузија. Изолација је облик продужавања иницијалног осећања ексклузивности љубави у двоје другим средствима.

У *Песми над песмама* има стихова у којима „драги“ или „драга“ позивају своје пријатеље и родбину да узму учешћа у њиховој срећи. Тога у Стојановићевом прозном делу нема. Једини сведок љубави између Бана и Ва је „тихи сусед“, но, он је пре потенцијални такмац него заједнички пријатељ. Триф и Грасе по свој прилици немају заједничких блиских пријатеља, или они у њиховом односу не играју важну улогу, иначе би избор приказаних Трифових сећања био другачији. Склоност ка изолацији, бар када су у питању Мајстор, Бан и Триф, повезана је и са другим факторима, наиме са структуром њихове личности, а у спречи са психолошком димензијом њиховог бића, као и са етичким односом према свету. Да бисмо расветлили наведене међузависности, вратићемо се најпре божанском пару Шиви и Шакти, и усмерити пажњу на моменат раздвајања у љубави.

Први наговештај издвајања из заједничке целине, из „сједињавања без краја“, потиче од Шакти. Када дође лето, Шакти се жали Шиви да немају кућу у којој би се склонили од врућине, на шта Шива одговара да им кућа није потребна и склања их у хладовину дрвећа. Када дође време кише, Шакти опет тражи од Шиве да сагради кућу, што овај опет одбија и одлази са Шакти изнад облака. Шактину жељу за кућом тумачи Верена Каст као покушај проширења простора њихове везе, а Шивино одбијање као потребу да за Шакти остане „‘све у свему’“.⁴³⁷ Раздвајање заљубљених до којег, ипак, долази, у вези је са њиховом изолованом позицијом у свету: Шакти сазнаје да њен отац приређује велико обредно славље на које су позвани сви изузев ње и Шиве; гнев који је због тога обузима прети да претвори оца у прах и пепео, али Шакти ипак успева да се обузда и окрене агресију према унутра – она затвара сва чула и зауставља дах све док не наступи смрт. Раздвајање Шиве и Шакти је потпуно, оно завршава Шактиним радикалним чином самосузбијања, добровољним напуштањем живота. Митолошка прича у наставку описује различите фазе Шивиног бола за изгубљеном Шакти; те фазе су уједно и космички догађаји у којима узимају учешћа и други богови, спречавајући да земља буде спржена Шивиним врелим сузама, или разорена при ерупцијама гнева. Но, Шакти је пре самоизазване смрти одлучила да се врати Шиви у другом облику, као ћерка бога Хималаја, да би са Шивом родила сина, у чему види сврху њихове везе. Брама обавештава Шиву да ће му се Шакти вратити у другом облику тек кад се ослободи бола. Он води Шиву на Хималаје, до усамљеног језера, где његово прибирање условљава Шактин долазак у новом облику; божански пар поново живи заједно и добија сина. У завршетку митске приче Верена Каст види поуку да „љубав заиста може постати стваралачка тек онда када је човек тајну љубави пред лицем смрти препознао и истрпео, када је проживео љубав и раздвајање.“⁴³⁸

Прозно дело Драгана Стојановића усмерено је на приказивање љубави као метафизичког ослонаца, али је оно и прича о раздвајању у љубави. Оно не приказује стотину малих „раздвајања“ нужних у љубави као животу у двоје, какво наступа, рецимо, у песмама о Сл. када она одлази из стана да би завршила дневне послове, или о другим врстама раздвајања, када се под притиском неке ситуације

⁴³⁷ Paare, стр. 45.

⁴³⁸ Исто, стр. 62.

показује различитост жеља и хтења заљубљених, водећи у сукоб. Стојановићеви романи усредсређени су пре на приказивање последица *великог* раздвајања, на губитак љубави и престанак заједнице у двоје; колико прича о „плавом“, они су и прича о паду у „црно“, о ношењу са „блатом“ бола. Мајстор говори о Софијиним периодичним „нестанцима“, што је еуфемизам који треба да ублажи бол што га Софија *напушта* на више месеци, па и година. И веза Бана и тајанствене Ва завршава „нестанком“ Ва, и то коначним, да би се Ва неколико деценија касније „вратила“ као слика у Бановом сећању. Радикално велико раздвајање имамо у причи о љубави између Трифа и Grace: она страда у саобраћајној несрећи, али Триф слуги да је добровољно отишла у смрт. У *Злочину и казни* се наслућује да Драган, иако му је Нина поклонила своје тело, Нину губи заувек; она му поклања хаљину, као што чини Гетеова Хелена када се коначно растаје од Фауста, али Драган хаљину баца у Дунав, што такође указује (здружено с алузивним спектром према *Фаусту*) на велико раздвајање.

Психоаналитичарка Верена Каст се према пару Шиви и Шакти односи као према „интрапсихичким сликама“, ⁴³⁹ дакле садржајима сопствене психе који метафорички заступају одређену фантазију о љубавној вези. Пренесена у савремени контекст, прича о Шиви и Шакти открива чежњу за љубављу без речи, односно „немом љубављу“ (*sprachlose Liebe*). ⁴⁴⁰ Једна од типичних фантазија која изражава ту чежњу је представа о доласку у непознати град, где се среће непозната жена/мушкарац: настаје тренутна фасцинацију, па и потресеност, која се проширује у прећутно слагање о неупоредивости љубави која се рађа. Човек се препушта међусобном опчињавању, ужива у аури тајанствености, чија је друга страна осећање необјашњиве блискости. У фантазији о љубави без речи Каст види два носећа елемента: избегавање свега раздвајајућег, и чежњу за нечим потпуно страним, потпуно другачијим, чији је део и чежња за нечим „божанским“. ⁴⁴¹ Језик је нешто свакодневно, а не ексклузивно, језик је и нешто што потенцијално раздваја, што води неспоразуму и свађи, па се у љубави без речи претпоставља немо разумевање. Природно је онда што *тело* у љубави без речи игра одлучујућу улогу – „дијалог“ тела искључује раздвајајуће елементе говора. Још нешто је

⁴³⁹ Исто, стр. 50.

⁴⁴⁰ Исто, стр. 52.

⁴⁴¹ Исто, стр. 54.

важно за разумевање наведеног типа љубави: чежња за неким потпуно страним уједно је и чежња за нечим сасвим другачијим у сопственој души, „што не сме исувише брзо постати део нашег обичног језика, јер би се у противном исувише брзо поново претворило у нешто обично, а можда уопште и не може постати део језика јер га превазилази.“⁴⁴²

3. Проблем ћутања у љубави. Потреба за чистотом душе

Вербална размена између бића као потенцијални раздвајајући фактор, наглашена улога тела у љубави, сумња у могућност да се оно последње изрази речима – све те мотиве налазимо садржане у лајтмотиву *ћутања*, средишњем елементу „дрног“ у Стојановићевој прози и поезији. Ћутање је у сложеној вези са другим важним „дрним“ елементима, са страхом од губитка љубави и кривицом. Један алузивни спектар мотива ћутања односи се на јунаково разумевање људске егзистенције, наиме питање да ли је могуће разумети суштину сопственог бића и бића Другог, и то изразити речима, што је повезано с питањем да ли се у љубави може остварити блискост с Другим која би донела трајно осећање превазилажења различитости бића, а тако и усамљености у битном. Други алузивни спектар мотива ћутања у вези је с јунаковим ставом интроверзије, с начелним становиштем о избегавању испољавања воље у свету, о ненападању и уздржавању од зла. Погледајмо како се ови елементи јављају у конкретним констелацијама романескних парова.

У оба романа *Двојеж* је мотив ћутања најтешње повезан с носећом темом лудила, са постепеним цепањем личности јунака на оног који све прихвата, и његовог двојника који је пун бола. Шта је за Мајстора и Бана оно најнеприхватљивије? Будући да је љубав (и лепота) за њих највиша вредност, начин да се буде у додиру са оним у себи најсветлијим и најсвојственијим, онда је губитак љубави најтеже што може да их задеси. Савремено гледање на љубав прихвата неумитност великих раздвајања у љубави, говорећи о смени многобројних љубави у зависности од промена у човековом начину живота;

⁴⁴² Исто, стр. 54.

трезвеност таквог става добро илуструје колоквијална немачка реч *Lebensabschnittspartner*, која би се могла превести као „партнер на деоници животног пута“, дакле, партнер у привременом љубавном односу, на одређено време, за поједину животну фазу. Насупрот томе, Стојановићево дело говори да више од једног или два партнера, у смислу суштинског партнера о каквом је до сада било речи, у животу није могуће имати, већ самим тим што је вероватноћа да до поновљеног провиденцијалног сусрета дође веома мала. У *Уреднику од искуства* је то носећа тема. У приповеци „Новембар“ Антону је дато да доживи и други провиденцијални сусрет, а о изузетности таквог случаја приповедач каже следеће: „Догодило се нешто што се многим не догоди никад, реткима се догоди једном у животу, а само најређима два пута.“⁴⁴³ Стојановићеви јунаци су стога фиксирани увек на једну, *ту* жену.

Свести о реткости провиденцијалних сусрета придружује се и извесна одбојност према замењивању једне „слике“ другом „сликом“, једне жене другом женом. Тражити другу жену за Мајстора већ значу постати Донжуан. У чему треба тражити разлог за одбојност према налажењу нове жене? На основу многоструког варирања истог мотива, могуће је домислити на који начин Стојановић размишља о постављеном питању. Неке стрелице значења могу се довести у везу с Музиловим размишљањем да одговор на одбојност према налажењу новог предмета љубави треба тражити у природи душе: она тежи да задржи исти предмет љубави када се за њега већ једном привезала, и то независно од његове вредности, зато што тежи да на *исти* начин изнова изазове улазак у „другачије стање“ љубави.

Варијацију таквог размишљања налазимо код јунговски усмереног психолога Џејмса Хилмана, који сматра да је разлог пре у јединствености предмета љубави, због чега исти доживљај љубави (а он се тражи) не може изазвати неко друго биће. У љубави долази до међусобног препознавања „дајмона“ у оном другом, при чему Хилман дајмона разуме као део човековог бића који му је најсвојственији, као његов карактер, његову судбину. Биће за које се душа привезује „постаје оспољено божанство, господар моје судбине, владарка моје душе (као што кажу романтичари), истовремено анђеоско и демонско, кога се

⁴⁴³ Месеци, стр. 83.

очајнички држим и од кога се не могу раставити не зато што сам ја сувише слаб него што је ‘он’ – зов, удес – сувише јак“ – каже Хилман.⁴⁴⁴ Слично као Хилдебранд о чијем схватању љубави говори Стојановић, Хилман сматра да се човек не заљубљује у ову или ону особину бића, него у јединственост личности, из чега произлази везаност душе за то једно биће. За Хилмана предмет љубави не мора бити само човек, то може бити и нека кућа или неки велики посао којем се човек посвећује; за Музила може бити и нека птица. У Стојановићевој приповеци „Март“, доктор П. у зрелом добу схвата да је у младости пропустио прилику да буде с *том* девојком; слутећи да му није суђен још један сусрет исте врсте, он своју потребу за љубављу преноси на рибицу Марију. Симтоматично је да јунак најпре помишља да купи више црвених рибица, али се ипак – чак и када је у питању рибица! – одлучује за *једну* рибицу; тиме нас писац упућује на ексклузивност предмета љубави, а избором „прозирно плаве“ боје за боју рибице, он упућује на оживљавање „плавих“ елемената живота.

Одбојност душе према проналажењу новог предмета љубави, односно устрајавање на препознатом предмету, садржи у себи нешто тајанствено што се не може без остатка објаснити, као и много шта друго што се у љубави збива. Мотив *те* жене у Стојановићевој прози ипак сугерише да је у фиксацији на једну жену садржана потреба за чистотом душе, а да је она израз принципијелне етичке опредељености за добро. Љубав у пишевом делу стога укључује витешку верност и посвећивање изабраној дами. У том смислу је љубав код Стојановића романтична, али и романтичарска, са свих оних мета-физичких елемената у којима се преплићу индивидуална и космичка димензија љубави, повезујући је са стварањем и стваралаштвом. Погледајмо једно место из *Бензина* где Мартиновић преноси Трифу своја размишљања о могућности да се воли више мушкараца/жена, било истовремено, било сукцесивно:

У оба случаја, душевна слика услед унутрашњих претапања постаје мутна. У сећању и актуелној свести, они које ‘волимо’ преклапају се. Верује се да се с гомилањем нових лица нешто супротставља празнини времена. Има људи који тако скупљају залихе за сâм самртни час. Хоће што боље да ‘искористе’ живот.

⁴⁴⁴ Džejms Hilman, *Kôd duše. U potrazi za karakterom i pozvanjem*, Fedon, Beograd, 2010, стр. 220.

Да би имали чега да се сећају у старости. Уместо тога, постиже се само замућивање садашњег часа у коме се доиста живи. Јер за вољу нове слике морате потрети претходну, а све је однекуд тако удешено да најчешће у себи бришемо слику оног бољег како би новопридошли могао да заузме одговарајуће место. Сlike се у вама сударају, боре се за превласт. Мислим да у свему, па и у томе, вреди једино јасноћа. (...) Није разврат у не знам чему, он је у издаји чисте слике. (...) У гурању једне слике преко друге, брисању, стругању, поновном мазању и поновном стругању, добија се на крају само нека бесмислена брљотина, и то је све. (60)

У Мартиновићевим размишљањима приметно је поларно супротстављање „мутне“ слике, па чак и „бесмислене брљотине“ с једне, и „чисте“ слике с друге стране, чему се придружује супротстављање „мутног“ стања душе и јасноће у души. У замени једне слике другом приметна је опасност да се напусти „боља“ слика, боља љубав, ради нове љубави. За Мартиновића „ново“ није самим тим и боље, ново чак може бити непријатељ претходно доброг. Он ће још рећи да су неке душе исувише „пропустљиве“ за нове слике, исувише „пренадражене“, а у томе видети чак и „болест“. Неки другачији однос према избору нових љубавних партнера Мартиновић не познаје, за њега важи формула „или-или“, или *та* жена, или ниједна друга. Код њега је потреба за душевном чистотом изразито јака, али се у мањој или већој мери јавља и код готово свих других Стојановићевих јунака. Типична реакција мушких јунака након губитка љубави је инвестирање у рад, што није случај са музама, јер оне нити нешто конкретно раде, нити бивају напуштене. У Мартиновићевом случају предани рад води ведром душевном стању, али његов живот не може више бити „лет“: Триф га описује као „насмејани угарак“,⁴⁴⁵ што сугерише да је одустајање од нове љубави плаћено губитком драгости постојања.

Тежња ка чистоти душе враћа нас лајтмотиву ћутања. За Стојановићеве мушке ликове типична је Мајсторова убеђеност да се „жива вода душе“⁴⁴⁶ чува превасходно ћутањем; типично за пишево дело је и мотивско спајање душе и воде. Сетимо се, на пример, цитираног места о импресијама које у Мајстору буде Мироова платна: тамо је реч о „локвањима“ који плутају по чистој води душе.

⁴⁴⁵ *Benzin*, стр. 64.

⁴⁴⁶ *Dvojež (I)*, стр. 126.

Представа о „мутном“ или „чистом“ стању душе посредством мотива воде, у једном роману, обогаћује значењски спектар „чистог“ и „мутног“ у нешто другачијем контексту – контексту душевне слике вољене – у другом роману; међусобна одсликавања истих мотива упућују на аналогичку сличност стратегије одржавања чисте воде душе и одржавања чисте слике вољене, што значи да је одустајање од речи пожељно и у љубави. И када је драга близу, и када се осећа бол услед њеног губитка.

Ако је душа „вода“, то говори о њеном неодређеном, флуидном карактеру; у њеној природи није да се ухвати речима. Душа је енигма. У најдубљим слојевима ћутања је слутња да се душа, као „место“ најсупстанцијалнијих човекових доживљаја, не може изразити речима. Оно заиста важно у љубави, наслућује се из пишневог прозног дела, лежи испод нивоа речи. Будући да је у души нешто што човек доживљава као себи најсвојственије, то би значило да се то нешто не може рећи, испричати – речи фиксирају и омеђују, утврђују и заробљавају. Душа се не прича, она се доживљава у телесној размени бића, у љубави без или с мало речи. Јунаци преко музе превазилазе осећање усамљености у битном, али се тим више осећају беспомоћни и усамљени када их муза напусти, изручени на милост и немилост света.

4. Дистанцирани однос према свету. „Јежевске“ особине

Ћутање проистиче већ из саме диспозиције личности јунака: одбојност према свету јача је од снаге привлачности. Знамо да у случају Стојановићевог виђења света то не значи да се свет не воли. Баш напротив, љубав према Земљи је полазни аксиом свих других мисли. Али, да би се у љубави према свету могло устрајати упркос личним губицима или злу, потребно је са светом остати на дистанци. Достојевски је сматрао, указује Стојановић, да би се све решило када би човек волео своје ближње и опраштао им; његов закључак је, међутим, да је најтеже волети управо своје *ближње*, а још више опраштати им. И Ниче, који се одушевљавао извесним психолошким увидима Достојевског, говори о снази одбојности у близини Другог, служећи се често драстичним сликама. Сличне

формулације код Стојановића нећемо наћи; без обзира на све, претеже благ и саосећајан поглед на људе. Но, дистанца према свету као решење односа с њим јасно је изражена у његовој прози.

Карен Хорнај се бавила проучавањем интрапсихичких конфликта у неурозама.⁴⁴⁷ Она говори о три главна односа према свету карактеристична за све људе, који се јављају у различитим комбинацијама, а пожељни су и неопходни за развој бића.⁴⁴⁸ Ако у односу према свету дође до деформације извесних елемената, рецимо до тираније захтева израженог у „треба“, може се говорити о неуротичном конфликту.⁴⁴⁹ Нама овде није стало до анализе симптома неуротичног понашања појединих Стојановићевих јунака, иако би, нарочито у случају Мајстора и Бана, чији унутрашњи конфликт резултује лудилом, за ту врсту анализе било основа. Важно нам је пре свега да јунаке тумачимо из целине њиховог односа према себи и свету, која укључује више од само психолошке димензије бића; такав приступ треба да омогући да закључци о судбини јунака у свету, или о судбини људског представљеног у том свету, осветљавају сву сложеност сустицаја различитих елемената који саодређују *condicio humana*. Будући да се анализе Карен Хорнај делимично односе и на стабилну психичку структуру, могу нам бити од помоћи када је реч о разумевању дистанцираног односа према свету, карактеристичног за Стојановићеве протагонисте. Размишљања Карен Хорнај сматрамо луцидним због њиховог широког погледа: Хорнајева је критиковала Фројда јер је из психологије одстранио етичке детерминанте човековог понашања, а своје проучавање човекове природе није заснивала само на психотерапеутској пракси него и на анализи књижевних ликова.

Уз став окренутости ка људима, и непријатељски став према људима, трећи могући однос према свету Карен Хорнај карактерише као став одвраћања од људи, односно дистанцирања (у каснијој фази реч је и о резигнацији). Људи са израженом потребом за дистанцом показују висок степен тежње ка независности,

⁴⁴⁷ Карен Хорнај је психологиња и психијатрица генерацијски блиска Ериху Фрому. За обоје је карактеристична критика Фројдовог редукционизма и хуманистички усмерена психологија која полази од тога да је човек развојна личност и да је у његовој моћи да се мења.

⁴⁴⁸ Karen Horney, *Unsere inneren Konflikte. Neurosen in unserer Zeit*, Fischer, Frankfurt a.M., 1997, стр. 74.

⁴⁴⁹ Karen Horney, *Neurose und menschliches Wachstum. Das Ringen um Selbstverwirklichung*, Fischer, Frankfurt a.M., 1996.

што их чини самодовољним, али и осетљивим на сваки покушај утицаја са стране. Туђе мишљење се на прихвата ако је доживљено као покушај утицања, а на отпор наилази и свака врста принуде, везивања и обавезивања. Човек са наглашеном потребом за дистанцом избегава чврсте договоре, организацију било које врсте која укључује планирање унапред, било шта што ограничава. Сумњиве су му и конвенције и, уопште, друштвено прихваћена правила понашања, која у души одбија, иако се споља, да би избегао конфликт, можда прилагођава.⁴⁵⁰ Помисао на узимање учешћа у некој организацији или удружењу га ужасава. Он такође одбија да узме учешћа у друштвеној утакмици, не воли тимски рад, и не тежи престижу или успеху. Да би у томе био доследан, спреман је да ограничи своје потребе, све до границе аскетизма, при чему аскетско ту треба разумети као владање собом. Будући да ови људи нису подложни спољњем утицају и не учествују у друштвеном такмичењу, успева им да развију изван интегритет.⁴⁵¹ Издвојена, самодовољна позиција у свету повезана је са осећањем супериорности, која се изражава у осећању сопствене јединствености, посебности, другојакости, у односу на друге. Мушкарац или жена са потребом за дистанцом избегава емотивно упуштање с другим људима, било то у љубави или борби; изузетак може бити у љубави се партнером који такође има потребу за дистанцом, или ту потребу разуме, и који не поставља захтеве нити има очекивања.⁴⁵² Телесна љубав као мост према Другом добија нарочити значај, а вентил за испољавање осећања често је уметност. Ако потреба за дистанцом прерасте у неуротични конфликт и човек се упусти у терапију, излагање себе Другом доноси осећање рањивости, несигурности у односу на свет, и интензиван страх од лудила. Карен Хорнај овако описује то осећање:

Душевно пореметити не значи у овом контексту добити нападе беса, нити је реч о реакцији на појаву жеље да човек буде ослобођен одговорности за своје стање. Више је ту посредни јасан израз сасвим одређеног страха од потпуног унутрашњег цепања, који често долази до изражаја у сновима и асоцијацијама. То би значило да би се он [дистанцирани човек] одустајањем од дистанцираног

⁴⁵⁰ *Unsere inneren Konflikte*, стр. 65.

⁴⁵¹ Исто, стр. 64.

⁴⁵² Исто, стр. 71.

става нашао лице у лице са својим конфликтима; да то не би могао да издржи, него би се – да се послужимо сликом једног пацијента – у потпуности расцепио као дрво погођено громом. (77)

Комбинација горе описаних особина дистанцираног човека одговара у великој мери личности Мајстора, а донекле и Бана. Губитак љубави код обојице води у лудило. Страх од унутрашњег цепања је, међутим, потиснут, што постепено доводи до конкретног цепања личности, до појаве двојника. Он треба да помогне Ја да прихвати постојање унутрашњег конфликта. Двојник указује на неусаглашеност „званичне“ слике о својој љубави и напрстина на тој слици које се отварају након музиног „нестанка“; уочавање конфликтне везе између тих слика јунацима је ипак неподношљиво и неприхватљиво, па то опирање да се прихвате истине које се помаљају иза напрстина слике води у душевни сумрак.

Већ „двојеж“ као ознака за главне јунаке (у два романа) указује на њихову потребу за дистанцирањем. Новостворена Стојановићева реч јавља се само у првом роману, у мајсторовом исказу да Софија „има свог двојежа“, ⁴⁵³ али се не помиње да ли је баш она за њега смислила то име. Експлицира се, међутим, да је она након свог другог повратка, у периоду затегнутих односа, почела да се жали на његову браду, зачикавајући га да је у претходном животу био „јеж“. У другом *Двојезу*, јеж и ознаке јежа јављају се на два места: на једном Бан у облаку види јежа, а на другом, у фази погоршања унутрашњег подвајања, Бану расте оштра брада, коју он трља до бола. Асоцијације на бодље су јасно интониране. И другде у Стојановићевој уметничкој књижевности срећемо „оклопне“ животиње: има ту пужева, летећих пужева и корњача, у облику привеска који се поклања или слика које се имагинирају.

На какве асоцијације нас наводи Стојановићева склоност ка оклопним животињама и његов избор јежа за симбол два романа? У теоријском облику писац помиње јежа у тексту о Фридриху Шлегелу, повод је Шлегелово поређење фрагмента као филозофске форме са јежом; као и јеж, фрагмент треба да буде „сасвим одвојен од околног света и довршен сам у себи“. ⁴⁵⁴ Стојановић на основу тога описује „јежевске“ особине као *затвореност* и *самодовољност*. Иако су

⁴⁵³ *Dvojež (I)*, стр. 188.

⁴⁵⁴ *Ironija ljubavi*, стр. 307.

његове асоцијације у директној вези са Шлегеловим описом „јежевских“ особина, занимљиво је да се оба атрибута која Стојановић помиње могу применити на карактер многих његових јунака.

Какве још асоцијације буди у нама јеж? Он је симпатична, доброћудна, а пре свега – неграбљива животиња, чија слика у човеку изазива благод и нежност. Она није борбена, нити напада, а буде ли нападнута тренутно се укочи, и увлачи у себе, док напад не прође. Бодље-оклоп су знак неагресивне, пасивне одбране од света. Присуство бодља указује и на осетљивост унутарњег бића које се мора штитити од бола и патњи фронталног судара са светом.

Други асоцијативни ланац „двојежа“ шири се у правцу мотива лудила. *Двојеж* указује на неко двојство у личности, на латентну унутрашњу расцепљеност. Указује и на имагинарни дијалог са самим собом као облик комуникације у срећним временима љубави, и појаву двојника након губитка љубави. Немачка реч *Zwiesprache* садржи у себи префикс који би се условно речено могао превести Стојановићевим „дво“, при чему би реч, буквално преведена, гласила „двоговор“. Специфичност те речи у односу на реч „дијалог“ је у томе што она подразумева изјашњавање пред неким имагинарним партнером; управо то значење одговара функцији двојника у оба романа. У немачком постоје и друге речи са префиксом *zwie* које указују на унутрашњу несагласност, немогућност да се определи за једну од две стране – на располућеност: рецимо речи *Zwiespalt* (расцепљеност) и *Zwietracht* (неслога). Није немогуће да свесна или несвесна надахнутост за креацију речи „двојеж“ потиче из значењских могућности немачког префикса *zwie*.

Јеж симболише супротност експанзивном принципу, то јест нападачком пориву и одмеравању с другима у свету; будући супротан од вољног утицања на свет, он је симбол „флоралног“ принципа и става интроверзије. Психолошка склоност ка „јежевским“ особинама у вези је са негативним ставом према вољи, који лежи у основи етичког односа према свету Стојановићевих јунака. Немогуће је рећи шта је ту узрок а шта последица, шта из чега проистиче: да ли психолошки став дистанцираности рађа етичку усмереност ка добру и избегавању зла, или таква етичка усмереност захтева психолошки став дистанцираности; да ли, можда, опредељење за лепоту и љубав условљава и једно, и друго? Динамика тих односа

је вишеструко преплетена, па се са извесношћу једино може рећи да све утиче на све јер је све повезано са свим у једну целину. Како год било, принцип верности Земљи, који налаже да сопствено биће не сме да се развија на рачун сузбијања других бића, изнова је на проби при активном учествовању у свету, па се решење тражи у дистанцираности. Несумљиво је да Стојановићеви јунаци неће световну моћ, задобијање моћи значило би испољавање „ужагрене“ воље, што је табу.

Ниче је Шопенхауера видео као свог „учитеља“, будући да је он у вољи видео основу свих ствари. Ипак, за разлику од учитеља, за кога је испољавање воље узрок зла, Ниче вољи придаје позитивно значење – она је за њега израз „дионизијског“, а у дионизијском је „уједно нешто претеће и нешто заводљиво“, ⁴⁵⁵ потенцијал за ужасе и највишу лепоту, за разарање и стварање. Колико год Стојановић прихватао Ничеово безрезервно потврђивање живота, када је посреди воља, он се пре креће у Шопенхауеровом трагу: и за нашег писца воља има негативан предзнак, и за њега је свет место сукоба разних воља и одатле резултујућег зла, место у којем нагонско има превласт над умним. Закључци које Стојановић одатле изводи ипак су сасвим различити од Шопенхауерових. Он не уздиже уметност зато што у њој види нешто што води утрнућу воље, а поготову не препоручује аскетско уздржавање од телесних жеља. Лепота и љубав су понајпре оно што ваља супротставити вољи: остварити их „у свом највишем одређењу“ подразумева да се „живот учини драгим и слободним од ужагрене воље“. ⁴⁵⁶ Из целине Стојановићеве мисли проистиче да се воља може кретати у два правца: у свом бољем виду, она се продуктивно везује за лепоту, постајући љубавна воља која води до специфичног осећања моћи, проистеклог из доживљаја егзистенцијалне пуноће; у свом рђавом виду, воља за афирмацијом и моћи води међусобном сатирању људи и разарању лепоте, а при ретроспективном свођењу животног биланса доноси осећање унутрашње празнине. Темељни људски проблем садржан је у томе што је лепота покретач оба вида воље – човековог раста, али и разарања и саморазарања.

⁴⁵⁵ Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biografie seines Denkens*, Spiegel, Hamburg, 2006, стр. 73.

⁴⁵⁶ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 342.

VIII РОМАНЕСКНИ ЛЈУБАВНИ ПАРОВИ

1. Мајстор и Софија у *Двојезу I*:

Разминуће с личношћу жене. Двојник. Између нормалности, лудости и мудрости

Мајсторова рефлексивна о себи и свом положају у свету, у поређењу с оним што он чини и о чему сања, често су у опречном, па и парадоксалном односу. Те напетости сведоче о несагласју између пројектоване визије живота и реалног стања живота; између свести о генијалности свог сликарства и одсуства било какве рецепције у свету; између слике о својој љубави са Софијом и стварног стања те љубави. Говорећи о значају боје као шифре егзистенцијалних вредности у Стојановићевом делу, указали смо на низ сличности између Мајстора и Ван Гога у погледу њиховог схватања уметности, али и њихове егзистенцијалне ситуације. На овом месту желимо да нагласимо да Мајстор Ван Гога види као уметника који је био „везан за Земљу више него земаљским везама“, и који је „све богатство света и сав раскош светлости налазио већ и у ћелији луднице“.⁴⁵⁷ Први исказ сведочи о идентификацији у погледу емфатичног потврђивања живота: ако је Ван Гог везан за Земљу нечим што је „више“ него земаљско, онда је у питању „провиденцијална“ везаност, уграђена, попут „дајмона“, у саме основе бића, па њено порицање мора имати далекосежне последице. Други Мајсторов исказ о Ван Гогу, такође аутопоетичке природе, упућује на таленат да се прикаже оно скривено у стварима, да се у микрооблику открије макрооблик, али и да се мискросвет – ћелија луднице или Мајсторова скромна соба – доживи као макросвет, надомештајући потребу за активним бивањем у свету.

Мајстор хоће да оде корак даље од Ван Гога: „Ја сам ту да објавим, објасним, образложим, а пре свега да покажем срећу постојања“.⁴⁵⁸ Нико други у

⁴⁵⁷ *Dvojež (I)*, стр. 34.

⁴⁵⁸ Исто, стр. 35.

свету не креће се у том правцу, мисли сликар, па он „мора учинити наредни корак“. Али, он своје слике не излаже, а камоли да их продаје; могућност да се уопште бави сликарством обезбеђује му израда рамова за слике. У мајсторовој поетичкој визији садржан је парадокс: његова мисионарска свест о потреби промене света, и то не ратовима и револуцијама него спасавањем света „изнутра“ – буђењем нове врсте свести – у супротности је са одустајањем од свих покушаја да његова уметност утиче на свет. Мајстор себи прећуткује да то значи да ће његова уметност, управо ваногоовски, утицати на свет тек после његове смрти, као и да, такође ваногоовски, под притиском радикално усамљене позиције у свету, може завршити у душевном растројству. Утеха песама о Сл. да човек, ширећи *сада* срећу и љубав, усмерава токове света и уграђује се у нечију будућу срећу, егзистенцијално је делотворна, показује роман, само пунктуално.

Мајсторова усамљеност у битном је радикална. Парадокс потпуне осујећености у свету, и мисионарске свести о промени света, Мајстор подноси тако што негативни предзнак своје усамљености преозначава у позитиван, у свест о својој *ексклузивној* позицији у свету. Једно „немам поштоваоце своје уметности“ постаје „нису ми ни потребни“. Други имају „зијајуће, тупе погледе“, ⁴⁵⁹ па ни не могу разумети оно посебно што доноси његова уметност, осим тога, резонује Мајстор, „знам да је у свим временима и скоро свуд увредљиво бити схваћен, а у ово време и овде поготову.“⁴⁶⁰ Уз већ поменуте „јежевске“ елементе благодсти, чујна је у тим речима супериорност у односу на друге. Налазимо је и на месту где Мајстор говори да га је само погоршање Софијиног стања нагнало да оде код психијатра Либштајна, иначе га не би натерале „ни чари разговора с паметним човеком, ни осећање да си просветлио неког ко не разуме ствари. Има људи којима је то осећање пријатно, но ја сам се одавно одвикао од било каквих наслада везаних за разговор. Не разговарам ни са ким, и готово.“⁴⁶¹ Карактеристично је да би Мајстор разговарао или с паметним човеком – неким себи равним, кога он не налази – или би разговор с неким испод његовог духовног нивоа имао сврху једино у томе да се тај неко подучи о правом стању ствари. Иако иронија ублажује исходиште поменутог исказа, ипак делује да Мајстор сматра паметним неког ко

⁴⁵⁹ Исто, стр. 24.

⁴⁶⁰ Исто, стр. 25.

⁴⁶¹ Исто, стр. 80.

мисли као он, а инфериорним неког ко не мисли као он: у оба случаја се не тражи туђе мишљење, него прилика да се изнесе своје мишљење или евентуално нађе ученик. Мајстор показује опречне особине: скромност и надменост, самосузбијање и самоузношење.

Исказ да је „увредљиво бити схваћен“ једна је од више директних асоцијативних стрелица према Ничеу. Реч је о исказу из Ничеовог писма његовом ученику Петеру Гасту, који филозоф варира у следећем афоризму: „Сваки дубоки мислилац више зазира од тога да буде схваћен, неголи од тога да буде погрешно схваћен. Потоње можда вређа његову таштину; али оно прво вређа му срце, саосећање што вазда збори: ‘Ах, зашто и ви хоћете да живите тако тешко као што ја живим’“.⁴⁶² Жеља да се не буде схваћен повезана је ту са афирмацијом сопствене издвојене позиције у свету, свесно изабране, и са уздизањем филозофове усамљености као врлине. Појачање о „увређености“ што је човек схваћен (из писма Петеру Гасту), додатно наглашава неупоредивост позиције „отмености“ вишег човека, до које је Ничеу било веома стало. Та позиција, међутим, има своју цену. Колико год Ниче афирмисао херојски етос филозофа као човека у перманентном процесу самопревазилажења, он због ње у исти мах и пати; да би дочарао размере своје усамљености, филозоф у једном писму каже да не само да међу живима не налази никог блиског, него чак ни међу мртвима!⁴⁶³ Познато је да је Ничеа вређало што нема читаоце, што није цењен у ученим круговима, и што нема следбенике – што није схваћен. Исказ о „увређености“ што човек *јесте* схваћен треба разумети, дакле, не само као афирмацију самодовољне посебности, него и као акт компензовања неуспеха у интелектуалним круговима. Слично је и са Мајстором.

Потреба за афирмацијом очитује се у последњим данима Ничеовог свесног живота у епизоди са пиљарицом у Торину: филозоф верује да она препознаје његову величину и зато му бира најбоље воће. Драган Стојановић је ту епизоду у роману варирао. Када Мајстор најзад реши да Софији каже *све*, и да од ње чује ништа мање него *све*, он на повратку кући свраћа на пијаци с идејом да купи неко лепо воће, али нема пара; иако види да је продавачици јасно да он није „обичан

⁴⁶² Fridrih Niče, *S one strane dobra i zla. Uvod u jednu filozofiju budućnosti*, Grafos, Beograd, 1983, стр. 223.

⁴⁶³ О tome vidi: Nikola Milošević, *Psihologija znanja*, Nolit, Beograd, 1989, стр. 40.

човек“, она га ипак гледа тако да се сликар не усуђује да јој тражи да му поклони јабуке. Стојановић иронизује ту ситуацију, јер то да Мајстор није „обичан човек“ може да се схвати и тако да је он изгубљен или пропао човек, а будући да епизода алудира на Ничеове последње свесне дане, најављује се да Мајстор заиста није далеко од тога, и да му непосредно предстоји слом.

У повлачењу паралела између Ничеа и Мајстора ваља, међутим, бити крајње опрезан, јер је Ниче филозоф који је у различитим фазама живота имао различите, често потпуно опречне мисли. То потиче отуда што је био велики експериментатор у мишљењу, што је попут каквог хирурга сазнања испитивао шта се добија када се ова или она мисао сецира до дна. Дух Ничеовог филозофирања је нарочито у последњој фази дијаметрално супротан Мајсторовом: он је аподиктичан, једнодимензионалан, непомирљив, и чак садистички суров,⁴⁶⁴ а поврх тога – што је најважнија разлика – испуњен је мржњом према свету, док је Мајстор неко ко у себи има много љубави. У чему онда треба тражити аналогије између Мајстора и Ничеа, зашто су оне писцу важне? Очигледно је важна аналогија са Ничеовом афирмацијом Земље и начелом *amor fati*, иако одмах ваља додати да Ниче не афирмише срећу у Стојановићевом смислу, а поготову није неко ко би афирмисао институцију музе. Нити би био за то да се све на свету сачува, него пре да се много шта уништи. Даље сличности су схватање отмености као духовне категорије, изолована позиција у свету, дистанцирани карактер; такође мешавина самообмањивања, фаслификовања реалне ситуације и стварне генијалности. Можда је за роман најважније што би без алузивног спектра на Ничеа било тешко разлучити да ли је Мајстор умишљени или стварни геније; овако се читалац наводи на помисао да је реч о сличном великом духовном капацитету и великој патњи у свету.

Имајући у виду радикалност Мајсторове усамљене позиције, може се боље разумети у коликој мери је за јунака важна Софија, и каква катастрофа је њен губитак. Она је карта на коју он ставља свој целокупан егзистенцијални улог.

⁴⁶⁴ Никола Милошевић указује у поменутој књизи да је Ниче читао француски превод „Мануовог законика“, индијске свештеничке књиге засноване на Ведама. Никола Милошевић уочава у индијској светој књизи „необичну суровост казнених мера које препоручују његови састављачи“ (стр. 202). Физичко кажњавање за увреду брамана, на пример, обухвата одсецање обе усне, гениталија и ануса, већ према врсти увреде. Како примећује Милошевић, Ниче је неке од казни из „Мануовог законика“ наводио с одобравањем, а људе који су га писали сматрао „сто пута (...) умнијим“ од писаца Новог завета, који је за њега у поређењу са закоником „бедна“ књига.

Софија је за Мајстора „сарадник у дубини душе“, „потпора и потпорањ, темељ и темељ темеља.“⁴⁶⁵ Штавише, „без Софије не би било ничега“.⁴⁶⁶ Софија и његова сликарска мисија неразмрсиво су испреплетени, па иако Мајстор мисли да је Софија извор и услов његовог сликарства, тешко је рећи да ли је Софија условила његову мисију ширења среће, или је та мисија условила Софијину важност у сликаревом животу. Нејасно је и како Софија то види: доживљава ли она да је мајстору сликарство важније од ње, да је она попут неопходног инструмента који га у раду води даље; да ли он њу воли да би издржао у мисији ширења среће, или у љубави разуме неко место у њој за које она чезне да буде схваћено? Сигурно је да Софија свесно бира да буде подршка његовом стваралаштву; о томе сведочи један од њених ретких исказа о заједничкој вези, наиме – „па ја толике године живим с тобом да би нешто направио“.⁴⁶⁷ Мајстор слика полако, по једну слику годишње, а од тренутка када упознаје Софију до припрема за нову слику при крају романа, има укупно дванаест завршених слика. Оне су његови „апостоли“: то упућује на мисионарски карактер ширења среће, па и на хришћански агапе-моменат, на вредности љубави, саосећање, помагања као „састојке“ среће. Софијина подршка Мајстором сликарству говори о сличности етичког става према свету као једном од главних везивних елемената њихове љубави.

Немогуће је превидети извесну асиметричност у односу између Мајстора и Софије. Сликара има своју драгану и сликарство; она има свог драгана и поглед на његово сликарство, а он подразумева другачије пражњење и пуњење енергије од уметничког стварања. Да би насликао оно до чега му је стало, Мајстору је неопходно „удубљивање“, концентрација, он се посвећује сликарству, а не само Софији. Шта она ради док он ствара? Као и друге Стојановићеве музе, Софија нема посао у свету који би је заокупљао. Нејасно је жели ли она нешто да ради, а мајстор и не мисли на то да ли би јој рад био потребан. Она треба једноставно да *буде*, и да *буде ту*, и да *ужива у осећању вољености*, кад је већ вољена на ексклузиван начин какав је његов. „Нико те неће волети као ја“, „тебе човек не може довољно волети“, све то спада у лајтмотиве Стојановићевог дела.

⁴⁶⁵ *Dvojež (I)*, стр. 8.

⁴⁶⁶ Исто, стр. 9.

⁴⁶⁷ Исто, стр. 94.

Толстој описује у *Ани Карењиној* Љевиново разочарање током првих месеци брака с Кити: „По његовом схватању, он је имао да ради свој посао и да се одмара у срећи своје љубави. Она, имала је *бити само вољена, и ништа више* [наш курзив]. Али он је, као и сви мушкарци, заборављао да и она мора радити. И чудио се како поетична, дивна Кити може (...) да мисли и да се стара о застирачима, намештају, о душецима за госте, о служавнику, о ручку, о кувару, итд.“⁴⁶⁸ На датом месту је јасно изражена супротност између „поезије“ узајамне љубави и „прозе“ свакодневице у коју је љубав укотвљена; аналогички пренесено на Стојановићево дело, била би то супротност између Сл. која припаљује цигарету у летњиковцу близу Рима и Сл. која седи за столом са четкама. Што се Мајстора тиче, свакодневно у животу са Софијом није извор разочарања (мада није извесно да и она осећа исто!); љубав је једноставна, циљ је, како се каже у другом *Двојезу*, „пита са јабукама“.⁴⁶⁹ Проблематичност мајсторове фантазије о љубави пре је садржана, да останемо при аналогичности с Толстојом, у следећем – „Она, имала је бити само вољена, и ништа више.“ Мајстор превиђа, тачније, не жели да види, да је „вечни загрљај“ душевна представа ка којој се заљубљени могу управљати као према каквој звезди, али да његов континуитет у реалности није могућ. Заједница у којој се заљубљени попут две планете увек на исти начин окрећу око сунца заједничке љубави, искључујући остатак света, не може да траје.

То нас доводи до једног од главних проблема оваквог модела љубави, до њене статичности. Тачно је да нешто, што споља гледано делује статично, може изнутра бити у највећој мери живо. Акције и акционизам у свету не морају саме по себи бити знак динамичности, ако под динамичношћу подразумевамо унутарњу живост бића. Утолико бивање заљубљених у издвојеном оквиру, уз мали број подстицаја који долазе споља, може подразумевати велике душевне амплитуде изнутра; но, љубавници не могу остати увек идентични себи, нити њихове жеље и хтења могу на дуже време остати подударни – пре или касније долази до размимоилажења или досаде. Статичност љубави је неприродна, будући да је љубав, као и природа осећања, динамична категорија: љубав је основа, оквир, којој придолазе увек нови „садржаји“, зависни од тренутне личне и

⁴⁶⁸ Лав Николајевич Толстој, *Сабрана дела Лава Николајевича Толстоја: Ана Карењина*, књига девета, том други, Просвета – Рад, Београд, 1968, стр. 63.

⁴⁶⁹ *Двојез (II)*, стр. 27.

историјске констелације. Раздвајање партнера, њихов појединачни или заједнички излазак у свет, подразумева уношење нових садржаја у заједничко језгро, са позитивним предзнаком узајамног обогаћивања, али и оним негативним, који укључује сукоб, свађе, кризе.

Ако се устрајава у статичном облику љубави, онда примарну важност има избегавање конфликта, и свесно или несвесно изналажење стратегија којима се спречава указивање различитости између два бића, размимоилажења њихових осећања и мисли. Главну улогу при том има ћутање, али и *прећуткивање*. Њихов значај уочљив је већ самим тим што Драган Стојановић, љубитељ ироније и других индиректних средстава приказивања, на многобројним местима изравно варира те мотиве. Мајстор каже да је живео „безмало у монашком ћутању“,⁴⁷⁰ да није „дружелубиво ћаскало“,⁴⁷¹ да је „ћутање, по могућности без јеткости, (...) најбоље“,⁴⁷² да под језиком има „црн камен“⁴⁷³ који га спречава да говори; да је са Софијом, након њеног повратка, разговарао „очима“, да „она ћути, ја ћутим...“,⁴⁷⁴ а каже и ово: „Неће се ни сетити, нити ће рећи. Не, неће рећи. Знам да неће рећи. Нећу је никада ништа ни питати.“⁴⁷⁵ Ваља напоменути да Софијина и Мајсторова веза траје петнаестак година, а да она напушта њега у два наврата, једном на годину, а други пут на две године, те да је између првог сусрета и почетка заједничког живљења Софија такође одсутна. Будући да Мајстор, али и Софија, пролазе кроз различите фазе љубави, од мање-више „идеалног“ почетка до Софијиног поновног „нестанка“ и Мајсторовог потонућа у лудило, може се говорити о својеврсном *негативном* образовном роману, његовом обрнутом кретању: на почетку, додуше, нема продуктивног споразума са светом, али се у изолацији проналази животни модус који омогућава срећу у двоје и стваралаштво; на крају се заједница у двоје претвара у *folie à deux*, у заједнички душевни поремећај, неку врсту „симбиотичке психозе“,⁴⁷⁶ што утврђује утисак о

⁴⁷⁰ *Dvojež (I)*, стр. 65.

⁴⁷¹ Исто, стр. 73.

⁴⁷² Исто, стр. 129.

⁴⁷³ Исто, стр. 166.

⁴⁷⁴ Исто, стр. 92.

⁴⁷⁵ Исто, стр. 157.

⁴⁷⁶ Види у: Christian Scharfetter, *Symbiotische Psychosen. Studie über schizophreneartige 'induzierte Psychosen'*, Huber, Bern – Stuttgart, 1970.

ретроградном кретању од ексклузивности сликареве мисије ка губитку здравог разума, од одушевљења ка анксиозности, од среће ка очају.

Први импулс за раздвајањем, као и коначно раздвајање, у Стојановићевој прози увек долази од жена; исти случај је са Софијом. Зашто Софија напушта Двојежа? Пре него што наставимо с анализом, ваља подсетити да је перспектива из које сазнајемо о Софији искључиво Мајсторова, а да је Мајстор непоздани приповедач чији одбрамбени механизми замућују слику о заједничкој љубави; широка места неодређености тумач ваља пажљиво да „допише“, помажући се одблесцима истих мотива из других пишчевих дела. Један од разлога за Софијине одласке могао би лежати у њиховој социјалној ситуацији; Мајстор зна да би лепотици Софији пре пристајало купатило какво је имала Клеопатра него њихов једноипособан стан који је соба, кухиња, купатило и сликарски атеље уједно. Можемо домислити да је Софија та, попут Сл. из песме, која излази из собе и завршава послове у свету, уз то набавља, чисти, кува, ушива. Социјалан фактор чини свакодневни живот тежобнијим него што би у неким повлашћенијим условима био случај, те га не треба потценити, али ипак, он је само периферни разлог за Софијино периодично напуштање Мајстора. Дубљи разлози су у структури њихове везе.

Софија одлази да би се истргла из неприродности вечног загрљаја. Дуго ћутање и прећуткивање садржаја који би могли показати различитост сваког од њих, и недостатак размене о обостраном виђењу заједничке љубави, воде потискивању читавог низа душевних покрета и осећања. То не би било могуће на дуже временске стазе да и Софију не карактерише иста мешавина дистанцираног односа према свету и потребе за љубављу. Но, упркос прећутној сагласности да ће се сви проблеми разрешити сами од себе, и тражењу блискости, која се не може постићи речима, у чулној љубави, потискивано мора водити самообмањивању и фалсификовању стварног стања ствари. Неизговорено, а слућено се акумулира у аморфну масу која прети да експлодира – можда Софија одлази управо у таквом једном тренутку. Можда одлази у потрагу за новом љубављу, знајући да ће је Мајстор волети и кад се врати; можда ни сама не зна шта жели и где лежи њена срећа. Одласком је избегнуто артикулисање раздвајајућих фактора и велико, коначно раздвајање. Да ли су Софијина два повратка Мајстору условила промену

статичне структуре њихове љубави? Не само да поновно успостављање заједнице у двоје није напредак, него није ни повратак на стару ситуацију, већ њено погоршање.

Механизам узајамног ћутања пре првог Софијиног „нестанка“, гледано из Мајсторове перспективе, резултат је парализујућег *страха* од губитка љубави. Након њеног повратка, нарочито другог повратка, Мајстору је јасно да је она у међувремену живела са неким љубавником; о томе непосредно говори његов фантазам о мушкарцу с којим Софија доручкује у неком сасвим другачијем амбијенту него што је њихов стан, уз детаље као што је боја њеног свиленог огртача и светлуцање њихових очију. Деструктиван механизам очувања љубави сада је још и више на снази, јер је и страх од њеног поновног одласка интензивнији. Сада он зна да јој није „све-у-свему“, али будући да је она за њега и даље „све-у-свему“, он горућа питања никако не сме да изговори: „Никада је нисам питао где је била, ни зашто је отишла. Нити је она заподевала тај разговор.“⁴⁷⁷ Разјашњавајући разговор би продубио бол, чија се снага познаје из времена напуштености, па се опет не желе речи, него се жуди за обнављањем доживљаја блискости у телесном додиру. Телесни додир, пак, не може спречити да прећутано постане још веће него раније, па је и отров који се изнутра акумулира као његова последица све разорнији. Нема психичког одушка, јер је објашњавање, изјашњавање и разјашњавање између њих табуизирано: нема разговора у којем би се оптуживало, доказивало, захтевало, емотивно уцењивало, тражили и износили разлози, скривене истине, запретана осећања, ломио порцелан (не рачунајући један сломљени лустер и прозорско окно).

Мајстору је страна помисао да се обрачунава са Софијом, али и са такмацом, за кога зна да постоји негде у свету. Разлози се и овде шире у више праваца. Јасно је најпре да је испољавање воље потребно за борбу с другим за Мајстора већ ступање у поље зла; активно учествовање у свету види се као осујећивање и сакаћење других. Уплиће се ту и један танани психички механизам који ћемо формулисати уз помоћ Ничеовог афоризма о значају усамљености: „Јер, за нас је усамљеност врлина, једна врста сублимне склоности ка чистоти, нагона за чистотом, који нам открива колико сваки контакт између човека и човека – ‘у

⁴⁷⁷ *Dvojež (I)*, стр. 109.

друштву' – неизбежно садржи нечистоте. Свака заједница чини људе – некако, негде и некад – 'обичним'.⁴⁷⁸ Ваља напоменути да немачка реч *gemein* има вишеструко значење, поред „обичан“ значи она и „покварен“, „лош“, „сиров“, а лежи и у основи речи „заједница“ – *Gemeinschaft*.⁴⁷⁹ Ниче користи вишесмисленост речи *gemein*, и њену спрегу са *Gemeinschaft*, да би подвукао повезаност између нечег обичног и свакодневног са сировим и поквареним, с једне стране; као и повезаност између неког ко је усамљен и издвојен са духовно чистим и отменим, с друге стране. Аналогно томе, упустити се у борбу с другим значило би за Мајстора одустајање од ексклузивности, спуштање из „отмености“ усамљене позиције међу „обичне“ људе. Уз то, конфронтација са супарником намеће поређење, а Мајстор, будући посебан, ситуацију поређења одбија. Доста је гордости у њему, упркос свим благим и драгим, „јежевским“ квалитетима. „Жива вода душе“ упрљала би се у захукталости борбе, која би значила укидање дистанце неопходне за њено очување, спуштање на терен чињеница, и одступање од филозофије среће.

Алтернатива борби у свету за Софију јесте борба са собом: у унутрашњости Стојановићевих јунака збивају се највеће драме. Након три године заједничког живота муза одлази, а Мајстор се измиче егзистенцијално тле под ногама – он пада у стање „безњенице“.⁴⁸⁰ Суицидално душевно стање сугерисано је сликом Мајстора који седи у раму прозора, лупка ногама о фасаду зграде, и грицка дрвену дршку своје кичице. Попут еремите у борби са својим демонима, и сликар је апсолутно сам, а лишен лепоте, па му се живот указује као пустиња. Борба против тог осећања је борба за потврђивање живота без обзира на све, борба за став – „али, и цвеће“. Главну улогу игра *преосмишљавање* љубоморе и бола, односно, симболички изражено, уношење „плаве“ у „црну“, којим се постиже прихватање „црног“ дела живота. Иако Драган Стојановић свакако није адвокат несреће, он прихвата позитивни предзнак патње у старогрчком смислу

⁴⁷⁸ *S one strane dobra i zla*, стр. 220.

⁴⁷⁹ У оригиналу то место гласи: „Denn die Einsamkeit ist bei uns eine Tugend, als ein sublimier Hang und Drang der Reinlichkeit, welcher errät, wie es bei Berührung von Mensch und Mensch – 'in Gesellschaft' – unvermeidlich-unreinlich zugehn muß. Jede Gemeinschaft macht, irgendwie, irgendwo, irgendwann – 'gemein'.“ У: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Band 3, Phaidon, Kettwig, 1990, стр. 258.

⁴⁸⁰ Драган Стојановић преузима израз Лазе Костића. „Безњеница“ је једна од више лексема неколико различитих песника које он уграђује у своје дело.

„патњама се памет стиче“. У есеју о књизи *Код Хиперборејаца*, Стојановић тумачи значење бола који је Црњански осећао, па каже: „ (...) Тај бол доноси и мудрост, које без њега не би било, сазнање које без њега не би могло имати снагу животног уверења.“⁴⁸¹ Исказ из есеја не може се без остатка аналогно пренети на романескног јунака, тим пре што се он више креће у правцу унутрашњег раскола него мудрости; но, чињеница је да најважнији значењски токови целокупног Стојановићевог уметничког опуса иду управо у смеру постизања мудрости, што значи – *равнотеже* – „плаве“ и „црне“ стране живота. „Знање о равнотежи, (...) је теже од знања о екстремима“,⁴⁸² каже наш писац, поготову када недостају учитељи и подршка, па га постижу само малобројни.

Како изгледа Мајсторово преосмишљавање? Једна од стратегија је „емиграција у плаву“,⁴⁸³ својеврсно сублимисање бола имагинативним радом душе; дневно сањарење о Софији, интензивно сећање на њу, доноси осећање њеног присуства и непролазности њихове љубави. Фантазми о лепоти су мера самозаштите и при непосредном суочавању с ружноћом света. У фази пре коначног слома, Мајстор у општем комешању у Дому здравља разабире да су пре његовог доласка ту потезани ножеви, на шта реагује бекством у „плаву“:

У целој тој граји запутио сам се на пропланак који је сав у бехару, путем који вијуга крај потока. То је воћњак на осојној страни, тако да се после подне међу расцвале гране увлаче бледољубичасте сенке које истичу мекоту белих латица. Трава је свежа и разбарушена, прошарана жутиим и плавим цветићима, црне нема ни у наговештају, мада се нешто светлосиве задржало на нахереном плоту, који је, иначе, црвено-смеђ, са зеленом у срдачном пријатељству. У позадини, на врху бежуљка, указују се две гуиће крошње, (...) цваст ужарено жута и пламено оранж, по којој, као по одори што је спушта мајско предвечерје, титра бледоружичасти одсјај висина, (...) . Корачам нечујно, суздржавајућу се од загрљаја са процвалим гранама, од пољубаца. Само гледам, тајна и благост су ми довољне. (140)

⁴⁸¹ *Поверење у Богородицу*, стр. 180.

⁴⁸² *Двојеж (II)*, стр. 63.

⁴⁸³ *Двојеж (I)*, стр. 126.

Језовитошћу људске ситуације Мајстор супротставља *боје* света. Већ ширина њиховог спектра, од најнежнијих до пламених нијанси, сугерише разноликост и раскош облика живота, многострукост лепоте. „Црне нема ни у наговештају“: слика је израз мекоте и благости, коју сликар супротставља насиљу и заслепљености. Мајстору је потребно да се подсети да је живот чудо, да је у њему „тајна“. Треба грлити и љубити чак и биље, а не насртати да би „заклао“ и „из чистог беса“ провоцирати „крваву оргију“.⁴⁸⁴

Други начин преосмишљавања постиже Мајстор уз помоћ сликарства, дакле уз стваралаштво; то је у погледу сликареве психичке стабилности најплодотворније средство, најбољи лек против у сликара јасно изражене аутодеструктивне тенденције. Ако је Мајстор уз Софију учио како да воли, упознајући њену „плаву“ страну, након њеног првог одласка он се први пут суочава са „црном“ страном љубави, с тугом и патњом коју велико раздвајање доноси. Метафорички је то изражено у његовом откривању „ноћи“: „Ноћ сада ја видим у њеној љубичастој и црној ‘суштини’“.⁴⁸⁵ Он стиче „знање“ о новој боји, које преноси на своје четврто платно, па *љубичастоцрна* постаје симбол процеса преосмишљавања. „Отицање“ бола је постигнуто и низом ритуалних радњи, метафорички изражених у бојењу најразличитијих предмета у стану. Патосу бола је уз помоћ ироније донекле одузета оштрица; каже се, рецимо, да је љубичаста испробавана и на клозетској шољи. Да је процес преосмишљавања тежак назначено је уз помоћ слике мајстора који седи „с прекрштеним ногама у јога положају“: истрајати у интраверзном односу према свету, потиснути агресивни део воље у стању губитка, то је вежба у стоицизму, у аскетском одрицању, у ничеовском самопревазилажењу.

Трећи начин преосмишљавања састоји се у интензивирању идеализације Софијиног бића, чије је наличје прихватање њених љубавника као феномена од космичког значаја. Ту је на снази филозофема високог неба, налог да се ствари сагледавају у оквиру веће целине да би се постигла помиреност са светом и његово прихватање. Проблем је, међутим, што у Мајсторовом „прихватању“ претеже самообмањивање и самоповређивање, што продубљује процес саморазарања. Након првог Софијиног одласка током заједничког живота,

⁴⁸⁴ *Dvojež (I)*, стр. 140.

⁴⁸⁵ Исто, стр. 105.

Мајстор успева да се утеши мишљу да је њихова веза „нераздрешива“, да га она воли и да ће се сигурно вратити, како је поручила у свом писамцету. Слутећи, ипак, да је с неким другим, он је замишља док хода низ широки булевар, при заласку сунца, и види *неког* ко јој прилази – јасно је да је то мушкарац – а сликар их у мислима прати при уласку у кафе и његову полутаму, у час погодан за „тиха“ и „важна“ саопштења. Ту се слика прекида јер би даље појединости довеле самоповређивање до неподношљивог врхунца. После њеног другог одласка током заједнице у двоје, аутодеструктивни моменат преосмишљавања далеко је израженији. Околности другог одласка су теже од првог, Софија му сада отворено каже да мора да оде, али да ће се вратити. Он не чини ништа да је спречи, и чак гледа како она пакује свој веш, упркос неподношљивости призора: „Посматрао сам то ћутке. Мислио сам, можда ће одустати. Помало сам турпијао летве које су ми биле при руци, да баш не гледам како слаже своје гаћице и мајице у торбу.“⁴⁸⁶ Ако је њен одлазак пре заједнице у двоје у Мајстору изазвао осећање „мене воли, то без сумње, ‘ал’ несвест тела даће другоме“,⁴⁸⁷ након њеног другог одласка (током заједничког живота) осећање се значајно мења – сликар сад види да она новом љубавнику даје не само „несвест тела, него се даје сва, дарује све оно што жена од сунца које чува у себи може дати.“⁴⁸⁸ Како се то без протеста и одговарајућег пражњења агресивних осећања, поготову имајући у виду кључни значај Софијиног тела, уопште може прихватити?

Преосмишљавање љубоморе у Мајсторовим фантазмима развија се у самоповређујуће окретање спољњих бодљи према унутра; он ће пре искрвавити изнутра него да нападне другог. У сликаревој имагинацији Софија је у кући с великим вртом, где доручкује с љубавником који јој је у зору шапутао речи о изузетности њеног бића. Мајстор долази до увида да је природно да други мушкарци, много њих, онолико колико она жели, имају нешто од Софије, јер она чини да „свет постаје бољи и спасава се“.⁴⁸⁹ Моменат Софијиног уношења драгости у свет у спреси је с њеним „поклањањем себе“; та спрега сведочи о значају слободе у љубави у Стојановићевом свету, и негативном вредновању силе

⁴⁸⁶ Исто, стр. 138.

⁴⁸⁷ Исто, стр. 73. Реч је о стиховима Лазе Костића из песме „Спомен на Руварца“.

⁴⁸⁸ Исто, стр. 165.

⁴⁸⁹ Исто, стр. 167.

и принуде. Љубав није борба за љубав: она је ту, или није. Љубав се не изражава у акцији у свету, нити се свесно обликује у неком смеру, изузев ако је реч о освајању, задобијању љубави, где је на снази филозофема „јаког потеза“. Иначе важи препуштање току ствари. Пренесено на сликара и његову музу, то подразумева следећу мантру: Софија се даје, или се не даје; Софија одлази, или се враћа. У љубави без речи љубав не треба „одржавати“: она се одржава сама од себе. Не одржи ли се, другачије није ни могло бити. Немогуће је у томе превидети изванредан фаталистички моменат, свесно или несвесно одустајање од интервенције у бивање.

Линија између преосмишљавања и самообмањивања, између сублимације негативних осећања и самоповређивања, између борбе за освајање смисла сопствене љубави и постепеног тоњења у лудило, танка је, и порозна. Балансирање по тим границама основно је обликовно начело романа. У преосмишљавању велику улогу игра рационализација, чији је негативни ефекат спречавање мајсторовог суочавања с непријатним истинама и сопственим страхом од губитка љубави. С друге стране, она годинама чува његово биће од експлозије или имплозије, па катализатор који ће латенте патогене моменте довести до цепања личности неће бити неподношљивост сопственог бола, него Софијино душевно растројство. Она је та која се прво слама, па тек потом он.

Софија са Мајстором дели склоност према љубави без речи и дистанцирани однос према свету, али њено биће је у односу на сликарево ипак различито: она је у двојној заједници пол ближи ирационалном и неодређеном, њена природа је „непредвидива“ и „непрорачунљива“. Зато ће и карактер њиховог душевног растројства бити различит. Зорица Бечановић Николић учавала у свом приказу књиге да се може говорити о „мистичном и магијском“ Софијином и „рационалном“ Мајсторовом лудилу.⁴⁹⁰ Малореки сликар преображава се у мајстора рационалне анализе и речитости када треба прикрити садржаје опасне по двојну заједницу, садржаје који откривају дисонанце у вези и потенцијално воде раздвајању. Први конкретни симптоми дисонанце су Софијино тврђење да има вишемесечне менструације (дешавање се временски може ситуирати након њеног другог повратка), иза којих Мајстор невољно слуги „природни поремећај“, чему

⁴⁹⁰ Zorica Bečanović Nikolić, „Sa Sofijom je inače sve u redu“, у: *Profemina*, Београд, број 8, јесен 1996, стр. 215.

се придружује и нешто озбиљније – Софијино западање у стање анксиозности. Анализирајући ретроспективно, за себе, како је могуће да није приметио промене на њој, Мајстор рационално закључује да га је „заслепио“ његов предани рад на сликама, да га његова љубав чини „обневиделим“, али и да „мутни жар у њеним очима“ није видео, ни хтео да види.⁴⁹¹ Из околности о избегавању суочавања сликар не извлачи никакве закључке, надајући се да ће све брзо проћи. Тек Софијина несаница и престанак узимања хране одводе га до психијатра Либштајна, коме ће рећи да су они „веома срећан пар“ који већ петнаест година живи „у пуном складу“.⁴⁹² Не само да нема речи о Софијиним „нестанцима“, него он за себе закључује да је Софијино стање симптом „неког хормоналног поремећаја“. Порицање било каквог конфликта у двојној заједници је и даље у пуној снази.

Софијина анксиозност испољава се као страх од смака света, од његове „експлозије“, и њеној кривици за њу, која је у пропуштању да учини нешто за спасење света. Очигледно је реч о патолошком преувеличавању идеје о свеопштој повезаности свега и учествовању свих у спасавању света; типично за душевне поремећаје, метафорички садржај идеје доживљава се као реалан садржај. За наше тумачење је важно истаћи да је страх од смака света сигнал да са *њиховом везом* нешто није у реду, и израз немоћи да се то нешто формулише, али ништа мање и позив за помоћ Мајстору да се статична констелација „вечног загрљаја“ некако промени. Умишљајући да од ње зависи судбина света, Софија као да жели да се еманципује из улоге „потпоре“ мушкарцу у стварању генијалних дела, улоге неког ко шмиргла и фарба рамове за слике. И она има сада своју мисију, своју значајну улогу у спасавању света. Реч је о својеврсној несвесној побуни музе против улоге идола, одбацивању своје, мерилима света, безначајне улоге у целини постојања, те одбацивању тек индиректног учествовања у нечем великом. Софија развија креативну енергију (патолошко и стваралачко стање се мешају) при смишљању магијских ритуала којима ће спасити свет, рецимо скупља антене, искувава их у води и инхалира пару. Уместо одговора на Мајсторово рационално питање зашто то чини, Софија га позива да крене с њом; сад он треба да прати њу, да јој буде потпора у *активном* спасавању света, изласком у свет. Обоје деле, свако на свој

⁴⁹¹ *Dvojež (I)*, стр. 7–9.

⁴⁹² Исто, стр. 13.

начин, одбијање суочавања с патолошким карактером њеног понашања, али мајстор, који несвесно осећа да му поново прети да изгуби егзистенцијално тле под ногама, увиђа неопходност психијатријске помоћи.

Најзначајнији показатељ да је Софијина забринутост за свет маска која покрива примарну забринутост за себе и њихову двојну заједницу, садржан је у комбинацији страха од катаклизме и симулирања непрестане менструације. Успостављање тривијалног мотива менструације за носећи мотив књиге, и шифру тињајућег, али потиснутог конфликта у љубави, инвентивно је, и доприноси свеукупном утиску о бизарности лудила у двоје. Стална менструација је шифра за искључивање сексуалности из двојне заједнице; имам менструацију значи: не желим телесни додир. Менструација такође значи: у мени је процес унутрашњег крварења у току, ја патим. Софија одбија вођење љубави с Мајстором јер одбија љубав која њено биће – оно дубље место у човеку које хоће да буде „пригрљено“ и на друге начине осим телесног – своди на само једну димензију. Можда она осећа да му је важна само да би му увек изнова поклањала своје тело, што у њој буди одбојност. Можда осећа да он није у стању да је види обухватним погледом, да мисли с њом и кроз њу, да види оно што јој је важно и у томе узме учешћа. Будући да је у љубави без речи одбијање телесне љубави најтежи облик ускраћивања, Софија Мајстору наноси бол. Али она то чини из нужде, пошто јој недостају снага и речи да би на други начин променила постојећи облик љубави. Могуће је да у свом психотичном стању Софија делимично и сама уображава да има продужену менструацију, да би пред собом оправдала обмањивање Мајстора. Можда је све време и свесна свог обмањивања, али не осећа грижу савест зато што слути да у једној ствари чини управо оно што он жели – да буде обманут.

Након првог повратка Софија без речи откопчава Мајсторову кошуљу, након другог повратка почиње да се жали на његову браду. Иако се временом Мајсторово преосмишљавање све више преображава у самообмањивање, можемо замислити да би он у бескрај пристајао на круг њеног одлажења и долажења, не мењајући ништа. Са Софијом је другачије. Као у причи о Шиви и Шакти, иницијатива за раздвајање или промену увек потиче од ње, на њој својствен, ирационалан начин. Софијина најава другог одласка и паковање веша пред њим је својеврстан позив Мајстору да преокрене ток догађаја. То је једно – „видиш,

одлазим другом мушкарцу, а ти ништа не чиниш“, уз провокативни убод – „*зашто* ништа не чиниш да изађемо из зачараног круга“? По повратку су стари ритуали брзо успостављени, што изазива Софијин отпор према Мајстору и одбијање телесне блискости. Зато што му она ставља до знања да уистину нису блиски? Зато што она у статичној љубави мање добија и више пати? Зато што их све оно неизговорено раздваја без обзира на однос близине? Управо осећање раздвојености у битном када је други физички близу доводи до очајања, јер у човеку изазива осећање пинципијелне усамљености властитог бића. Док је за Мајстора вођење љубави чин обнављања осећања егзистенцијалне потврђености у Другом, осећања дубљих разлога са сопствено постојање, за Софију он то није или није више то.

У том смислу карактеристична је епизода са зецом. Софија припрема укусно јело са зецом, за вечером влада добро расположење, Мајстор се нада да је све то увертира за блиски телесни сусрет који ће потом уследити. Када у мраку собе посегне да помилује Софију по лицу, која лежи у кревету, с ужасом напипа крзно, а ускоро ће угледати и зечију главу причвршћену за њено лице. Либштајн ће касније рећи да је посреди ритуални покушај одбране од злих духова, што је вероватно, али не објашњава у потпуности Софијин поступак. Улога зечје главе може се видети и на следећи начин: Софија можда истиче телесно, анимално у себи, да би у Мајстору, за кога је њено лепо тело предмет идолопоклонства, изазвала осећање да се уз њега осећа пре као зечица него као богиња. Претварајући у магијском ритуалу своју главу – „седиште“ човекове личности – у главу животиње, она раздваја физичку и мета-физичку (душевну) компоненту сексуалног чина, пружајући Мајстору огледало у којем се он види као мужјак, хтонски човек прашуме. Није сувишно напоменути да ту није реч о некаквом пажљиво смишљеном плану, већ о раду интуиције у стању психичке растројености. Дејство зечје главе на Мајстора креће се управо у смеру који је Софија интуитивно наслутила, али и премашује свој циљ, мобилишући у сликару потенцијал хтонског: „ (...) Пригушено сам крикнуо, гласом који као да је сведочио о повратку у врло старо доба, када сам, у некој ранијој егзистенцији, био животиња која се хранила само прапотопским зечевима или, можда, она којој су

се они хранили“.⁴⁹³ Мајстор губи контролу над собом и са жестином, за њега сасвим неуобичајеном, граби столицу и њоме разбија лустер, пошто је претходно нехотице разбио прозорско окно. Поред језовитости призора, сцени не недостаје ни примеса комичног, карактеристична за роман у целини: „Касније ми је причала да сам у том тренутку изгледао стравично. (...) Рекла ми је и да сам урлао, да сам пуштао шкрипаве крике, режао и шкљоцао зубима.“⁴⁹⁴ То је једина епизода Мајсторове еруптивне реакције према споља. У њему је у том тренутку погођено нешто суштинско: он у магновењу схвата не само да га Софија сексуално одбија него и да то чини пркосно, што у њему изазива увређеност и протест, а можда и пробој слутње, иначе брижљиво потискиване, да га његова муза не воли.

У разговору са Либштајном о значењу Софијиног посезања за зецом, психијатар заступа примену ирационалних средстава у лечењу душевно болесних, а Мајстор му се одлучно супротставља, па га психијатар чак тутулише као „фанатика здравог разума“.⁴⁹⁵ Либштајнов аргуменат гласи да ирационално треба допустити ако помаже, а Мајстор, са раном коју му је епизода са зецом задала, не одустаје од рационалног приступа, пренебрегавајући суштину проблема – потребу да се конкретној Софији помогне. И на другим местима он рационалним аргументима делимично погађа проблем, али иде мимо његове суштине. Када сликар Софијино лудило оправдава као здраву реакцију на стање ствари у свету – „Збиља, зашто овај свет није већ одлетео у бестрага, толико лицемерство...“⁴⁹⁶ – он прикива поглед само на један сегмент целине, превиђајући да је забринутост за свет можда и Софијина забринутост за *себе* у том свету. Може ли она да издржи притисак таквог света, својом лепотом њему у највећој мери изложена? Шта је доживела током две године одсуства, након чега је почела да избегава телесни додир? Питање нас враћа на разлоге за ћутање и прећуткивање. Пре него што из ове проблематике извучемо последње консеквенце, задржимо се на појави двојника.

У периоду одлазака код Либштајна, Мајстор у чекаоници среће „посетиоца“ у коме уочава нешто посебно, те започиње с њим разговор. До

⁴⁹³ Исто, стр. 32.

⁴⁹⁴ Исто, стр. 33.

⁴⁹⁵ Исто, стр. 52.

⁴⁹⁶ Исто, стр. 79.

„сусрета“ ће доћи још три пута. Реч је о унутарњој, симболичној фигури која се сликару привиђа, својеврсном двојнику, насталом услед погоршање односа са Софијом, и немогућности да се охрабрење и подршка нађу у свету. С „познаником“ је прећутно разумевање најзад потпуно: мајстор схвата да се њихове мисли преплићу, да му је немогуће да разлучи ко од њих двојице говори, њему се чини да много шта разуме на основу невербалног говора, телесних знакова као што су тужан поглед или мрдање брковима. Могло би се претпоставити, имајући у виду да је Драган Стојановић исцрпно проучио мотив цепања личности код Томаса Мана (*Доктор Фаустус*) и Достојевског (*Браћа Карамазови*), да ће он Мајсторовог двојника можда конципирати по истом принципу *негативне* фигуре, једне врсте ђавола, који провоцира, формулишући оно што свесни део личности не прихвата; да ће двојник бити цинична личност која ће указивати на немоћ и комику тежње за добротом и љубављу, а зло афирмисати не само као неопходан зачин живота него и његов виши принцип. Стојановићев двојник је сасвим другачији. Он чак није ни блажа варијанта ђавола, ђаволак који би Мајстора подбадао да отрује Софијине поштоваоце, или бар да почне да тренира бокс.

Двојник као „тамна“ фигура, представник непожељних, „црних“ особина које човек из моралних, естетских или других разлога не може да прихвати, пошто су у супротности са свесним ставовима, одговара Јунговој Сенци. Постоје, међутим, случајеви када је садржај потиснутог позитиван, па и Сенка узима облик „најбољег пријатеља“. То се може десити у следећем случају: „Као *alter ego* Сенка такође може узети облик – ма како то на први поглед изгледало парадоксално – неке позитивне фигуре, рецимо у случају када индивидуа, чију ‘другу страну’ Сенка персонификује, у свесном спољном животу живи, да тако кажемо, ‘испод њеног нивоа’, испод могућности које су јој дате, дакле, у случају када су њене позитивне стране те које воде скривени живот у сенци.“⁴⁹⁷ Унеколико сличан случај имамо с Мајстором. У опису познаника упадљиве су две контрастне стране: он је „занимљив“, „достојанствен“, „интелигентан“, „обзиран“, има „поноситу душу“, „аристократски“ је „издвојен“ и „господствен“, а све што постоји „поштује“; али, у исти мах, он је „снужден“, „жалостан“, „тужан“, пун

⁴⁹⁷ Jolande Jacobi, *Die Psychologie von C.G. Jung*, стр. 123.

„болова“, „беспомоћан“ и „поражен“. Сви атрибути одговарају Мајсторовим особинама и његовој тренутној ситуацији. Он свесно прихвата, међутим, само позитивне особине из прве групе, јер су оне компатибилне с његовим захтевом за ширењем среће, а особине из друге групе, које свеукупно указују на то да је *несрећан*, никако не може да прихвати. Нема ничег лошег у томе што је Мајстор *беспомоћан* и *поражен*, када у том стању није одустао од бољег себе. Будући да он потискује нешто у суштини позитивно, и двојник се јавља као фигура доброг пријатеља.

Сликара већ по природи не одликује агресивна воља, па он и није у искушењу да фрустрацију због немогућности да у свету живи бољег себе, испољи тако што ће приредити какву „крваву оргију“; но, постоје и други начини „пада“ услед притиска несреће, рецимо доспевање у стање озлојеђености и мржње, чему Мајстор такође није подлегао. Такво позитивно одолевање он приписује двојнику:

Дуго ми је требало да схватим то обухватно уважавање и узимање у обзир свих видљивих или доступних ствари, које је најлепше када је ведро, али не оставља рђав утисак ни када је испуњено тугом. Мој познаник, (...) спадао је, (...) међу оне који су на овај начин неразбаштињени и своји – ‘упркос свему’, што се не може баш често рећи; колико људи пропадне због тога ‘свега’ што их снађе, не одоли, сроза се, ако су икад и били усправни. Да. Срећа није у блиској вези с оваквом чврстином пуном туге. Али ако већ нема среће, да се не изгуби барем отменост душе, презир према несрећи. И са њим се може понешто почети. (114)

Појава двојника Мајстору сугерише да нешто може почети и са признањем да није срећан, односно да и у несрећи може задржати чврстину свог уверења да је срећа, и све оно што као став према свету уз њу иде, боља од несреће. Показује се да он при сваком „сусрету“ с двојником освешћује нешто од свесно неприхватљивих садржаја, али да се потом још јаче јавља рецидив става да је с њим и Софијом „иначе све у реду“. Он чини један корак напред и два назад, па уместо суочавања, или, управо *због* суочавања с неприхватљивим, које ипак не може да интегрише у своје Ја, све више луди.

При првом сусрету двојник подстиче Мајстора да говори о „црном“. Опрезно примицање табуизираним садржајима одвија се уз помоћ метафоричког

посредовања сликарства; „плава“ и „црна“ боја симболишу срећу и несрећу. У разговорима удвојеног Мајстора још једном се потврђује несрећна укрштеноост Мајсторове двоструке осујећености – као сликара и као бића које воли. Свесни став да је увредљиво бити схваћен и даље се афирмише, али је сама чињеница да сликар у познанику види колекционара који схвата његову генијалност компензаторни маневар што таквог човека у реалности нема. Ако је при првом сусрету Мајстор наизглед прихватио познаникову тугу, будући да је он „упркос свему“ остао свој, при другом сусрету се показује да би сликар свог „познаника“ ипак да излечи од туге, и то својим сликама о срећи. То се не дешава. У сликаревом закључку „преценио сам могућности тренутног деловања слике“⁴⁹⁸ садржана је слутња да слика о срећи није исто што и вакцина против несреће, која ће спречити да се човек „зарази“ несрећом, или лек који ће је одагнати. Будући да је дотакнут неприхватљив увид, при другом сусрету одустаје се од разговора о „црном“. При трећем сусрету долази до приближавања главном проблему, будући да се исказ о увредљивости проширује у правцу љубави: „увредљиво је не бити вољен“.⁴⁹⁹ До разговора о овој теми ипак не долази јер Мајстор, помишљајући на Софијино негодовање, не може да прихвати да „познаник“ код њега опере свој веш. Прљав веш је шифра за „црно“. Метафорички гледано, сликар још није спреман да проговори о „прљавом вешу“ – о прећуткиваном, неприхватљивом садржајима љубави. Па ипак, успева да се пробије недопустива мисао да је мушкарац кога је видео при судбинском сусрету са Софијом требало да је веже, и не допусти му да крене с њим. Ово је у односу на сва претходна сликарева размишљања управо неустрашива мисао, она је на граници опозивања Софијине љубави. При последњем јављању двојника, пре коначног слома, двојник „пролива црну“, значи посредује најнеприхватљивији од свих увида: „Јер свакако му нисам ја рекао да ме Софија не воли и да ме никад није ни волела.“⁵⁰⁰ Ка тој реченици се креће цео роман: *сумња у женину љубав* испоставиће се као скривена главна тема романа.

Мајстор као да се налази на великој клацкалицы противних стремљења чије га све веће амплитуде ошамућују. Паралелно са ретроспективним размишљањима

⁴⁹⁸ *Dvojež (I)*, стр. 130.

⁴⁹⁹ Исто, стр. 131.

⁵⁰⁰ Исто, стр. 200.

о Софијиним одласцима и поврацима, који у себи крију негативне садржаје, расте идеализација Софијиног бића, која бол због њеног самовољног поклањања и ускраћивања треба да „прекује“ у филозофију раја: тако настају мисли о вољењу свега што постоји, о беспошtedном давању, о новим, великим мерама душе и времена – о ономе што смо у контексту огледа *О идили и срећи* назвали филозофемом „високог неба“. Преосмишљавање патње, међутим, све више губи карактер сублимације, продубљујући самообману о стварном стању осећања. То добро илуструје епизода у којој је приказан контраст између сликареве енергичне афирмације „несебичног“ гледања на Софијино давање другим мушкарцима, и стварног бола који му фантазам о њеном давању другима задаје: замишљајући је док хода кроз град, а неки „мишићав момак“ искаче из трамваја кад је угледа, он каже – „Нека, нека им је! Нека је се наживају“⁵⁰¹ – и смеје се „олимпским грохотом“. Но, Мајстор је далеко од супериорности божанског смеха. У његовом смеху су потиснуте сузе.

Сликар не борави у неком *locus amoenus* који би подстицао ширину душе, он живи у *locus horribilis* – у „подземљу“ света. Писац призива и *Записе из подземља* Достојевског („Ја сам човек несимпатичан, самотан, ћутљив. У неку руку и болестан. То јест, не баш болестан, али свакако неразговоран.“),⁵⁰² који упућују на превласт „мрског ја“ над бољим делом човекове душе. Било би погрешно поистоветити сликара са радикално фрустрираним јунаком Достојевског; аналогија на коју Стојановић наводи понајпре је у наглашавању механизма потискивања и компензације, карактеристичних за амбивалентан карактер човека разапетог између потребе за разумевањем с људима и жеље да се уздигне изнад њих, човека коме је близина људи исто толико потребна колико и одбојна. Мајстор прижељкује подстицајан разговор са људима, да би себи одмах заградио пут ка њему – „С ким бих ја имао да разговарам и о чему!“. Чим помисли да је и њему потребан „разговор о најважнијем“, он одмах истиче немогућност његовог остварења – „Шта! Кад је свака реч погрешна“.⁵⁰³ Док један део његове личности прелази пут од чуђења зашто Софију никада није питао „где је била тако

⁵⁰¹ Исто, стр. 166.

⁵⁰² Исто, стр. 125. Код Достојевског стоји: „Ја сам болестан човек... Зао човек. Несимпатичан човек. Мислим да ме боли јетра. Истина, ја немам појма о својој болести, и не знам тачно шта ме боли.“ Види: *Zapisi iz podzemlja*, BIGZ, Beograd, 1984, стр. 5.

⁵⁰³ *Dvojež (I)*, стр. 126.

дуго“, ка закључку да је „преценио“ њену „способност да разуме ћутање“,⁵⁰⁴ све до неодољиве жеље да јој каже „све“, он паралелно с тим прелази пут све радикалније афирмације ћутања. Будући да се паралелни путеви ни у бескрају не могу повезати, Мајстор луди.

Ниче је непосредно пред коначни душевни слом слао писма у којима се потписивао као *Распети* – дакле Христ, али и као *Дионис*. У његовом случају реч је о сукобу између благе и меке стране бића, и друге, контрастне стране, чија се виталистичка емфаза живота преобразила у антихуманистички презир према свему што није снажно. Има ли ту неких значењских додира са Стојановићевим јунаком? Мајстор има у себи низ христоликих елемената, какви се не могу наћи ни у Ничеовим списима, нити у његовој биографији: познато је да је Ниче грмео и против хришћанста и против Христа, а себе радо видео као Антихриста. Када је реч о христоликим елементима у Мајстору, пре се могу упоставити значењске везе с једним романескним ликом – с кнезом Мишкином Достојевског. Иако та два лика много шта суштински разликује, заједничко им је опредељење за љубав, одушевљење лепотом Земље, одсуство агресивних особина и такмичарске воље, трпљење бола, а можда највише *трпљивост*; они не упућују јововски протест против неправедности судбине која их је задесила, нити против свог удела у патњи. У оба случаја је контраст између финоће и осетљивости бића, те аскетског одолевања изазовима света, оно што доводи до душевног слома.

У коначном мајсторовом слому неку улогу игра склоност максималистичким захтевима, која се може аналогички довести у везу са једном од две душе у Ничеу, са „Дионисом“. Можда то на први поглед звучи парадоксално, будући да је сликар скроман. Скроман, али у ком смислу? Када је реч о мисији среће на снази су нове, веће мере. Мајстор би да се издигне изнад антиномија, он би да и у несрећи буде – *срећан*. Говорећи о „доброј несрећи“, истичући „крепкост“ којој га она учи, он преувеличава елеменат „плавог“ у „црном“, одбијајући да призна дисконтинуитет среће.⁵⁰⁵ Јер, он би пошто-пото да својом егзистенцијом докаже да ће све „бити добро“,⁵⁰⁶ чак и ако Софија није ту,

⁵⁰⁴ Исто, стр. 167.

⁵⁰⁵ Мило Ломпар и Татјана Росић говоре у свом заједничком приказу *Двојежа* о „неурози раја“ главног јунака. Види у: „*Neuroza raja*“, *Reč*, број 19, март 1996, стр. 100–102.

⁵⁰⁶ *Dvojež (I)*, стр. 200.

само ако је он упорно воли. Али, у стварности њеног одсуства не само да није све добро, него је много шта крајње рђаво. Мајсторов проблем је у поистовећивању личне несрећи са опозивањем мисије ширења среће. С једне стране, његова егзистенција мора бити егземпларна, он је мисионар среће с оне стране поражености и беспомоћности; с друге стране, двојник га наводи на увид да је сваки племенит човек нужно несрећан, штавише, да се то *никада* не може изменити.⁵⁰⁷ У распетости између те две тачке Мајстор доспева до суицидалних мисли, које успева да одбрани, да би затим оне две линије у њему које паралелно теку потонуле у мрак, а да се претходно понтонски мостови између њих нису претворили у чврсто тле.

Тренутак је да повучемо последње консеквенце из љубави без речи. Подсетимо да Стојановић у есејистичкој форми каже да љубав садржи и један „агапе-моменат“: он подразумева „рад на добробити вољеног бића, жртвовање за њега, самозатајно испуњавање његових жеља које нису више искључиво чулне“, уопште, „спремност да се други негује и чува у свим видовима његовог бића, односно бивствовања у времену уопште.“⁵⁰⁸ Мајстор мисли да Софију нико други не може волети као он, с његовог становишта он за њу чини све што му је уопште могуће. Зато у тренуцима њених одлазака не осећа никакву своју кривицу. Тек кад Софија добије напад анксиозности, он постепено региструје у њеном погледу „нешто мутно и ужарено“, а у њеном страху види „грозу помешану с одвратношћу“,⁵⁰⁹ што свему каже „Не!“ . Типично је да сликар свесно ништа од тога не доводи у везу с њиховим односом, то што види он *неће* да види, пошто оно доводи у питање како утврђену слику о њиховој љубави, тако и његову мисију која је у знаку „Да!“ . Можда Софија нешто од тога осећа, можда зато пркосно наставља да говори о свом страху од *подводња*, иако је њен драги разложно указао на исправни облик те речи. Ретроспективно се Мајстор пита да ли му се она, остајући при „подводњу“, ругала што он о тој ствари нема да каже ништа друго. Реч је о далекосежној слутњи. Она наводи на питање види ли Мајстор Софију више онакву каква јесте, или више онакву какву он жели, каква му је потребна? Зна ли он Софију уопште у целокупности њене личности? Јер,

⁵⁰⁷ Исто, стр. 132.

⁵⁰⁸ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 296.

⁵⁰⁹ *Dvojež (I)*, стр. 12.

види ли сликар њу више онакву каква му је потребна, онда не може знати шта је њој потребно, услед чега се његова брига за њену добробит и раст можда размињује с њеним потребама. У Софијином одбијању свега што је окружује постоји црта несвесног презира према сликарској неспособности да се ухвати у коштац са сопственом обневиделешћу када је реч о њеним мислима, осећањима, хтењима; а постоји и нешто од несвесног презира према његовој неспособности да загребе испод површине њиховог односа.

Прекинемо за тренутак ток аргументације да бисмо предупредили један могући неспоразум. Говорећи о ћутању и прећуткивању у љубави, говорили смо о потискивању потенцијално раздвајајућих садржаја, и о другим негативним аспектима ћутања. То не значи да у љубави ћутање не може имати и позитивно значење; често су међу лепшим знацима љубави неки покрет, осмех, лак додир. Ћутање може бити и знак велике присности, о чему Драган Стојановић, анализирајући једну песму Борислава Радовића у којој се помиње „разговор очију“, каже следеће:

Нису више потребне ни речи између ‘тебе’ и ‘мене’, па чак ни додир: разговор постаје „разговор очију“ – довољно је видети вољено биће да бисмо га разумели и рекли му оно што хоћемо да му кажемо. То је, дабоме, највиши степен блискости, саживљености, емпатије, подразумеваног и бесуловног потврђивања другог бића и усвајање оног што је његово као свога – једном речи, како песник и каже: присност. (...) Кад престане потреба за вербалном комуникацијом, дошло се до последњег степена у процесу међусобног упознавања у досегнутом повишеном стању ‘тебе’ и ‘мене’. Упознали смо се потпуно и до краја, прожимамо се међусобно, свако је у себи и онај други.⁵¹⁰

Тачно је да ћутање у љубави може бити знак блискости, али је тачно и да може бити знак лажне блискости, знак пресахле блискости, знак незаинтересованости за биће другог, или знак умора и недостатка љубавне воље да се изнова проникне

⁵¹⁰ Реч је о есеју „Сјај бића. Млеко и мед Борислава Радовића“ из рукописа. – Питање је, уосталом, може ли се други упознати потпуно и до краја када је човек (како кажу немачки романтичари) већ самом себи велика загонетка? Цитиране Стојановићеве речи пре треба узети метафорично него дословно; оне изражавају повишено расположење које у аутору изазивају мотиви поезије коју анализира, а који су му блиски – „мед и млеко“, „сјај бића“, „земљани ћупови“ и слично.

у дубље слојеве бића Другог; комбинације су разне. Вратимо се конкретном случају Мајстора и Софије.

Проблем љубави без речи је у томе што се прећутно полази од тога да обоје осећају исто. Када Мајстор хоће да сазна шта Софија мисли о његовим сликама, њено „Да, у реду је...“ и „Да, да.“⁵¹¹ му говори да је разумела шта је ту битно. На снази је механизам сликареве пројекције својих потреба на Софију и њено прихватање пројектоване улоге коју она интуитивно осећа. Верена Каст указује на то да се предмет фасцинације у љубави на почетку не види онакав какав јесте, штавише, да ми и *не* желимо да га упознамо, будући да то води већем или мањем рашчаравању предмета љубави. У случају Мајстора и Софије то би значило да је одржање стања фасцинираности за Мајстора важније од упознавања Софије у целокупности њене личности. Зато у суштини није ни важно шта она ради: шта год да ради, то се узима као испољавање њеног увек *истог*, лепог бића, које не треба преиспитивати, као што се не пита зашто сунце сија или долази олуја. Питање је у коликој мери Мајстор подстиче раст Софијиног бића, и има ли између њих (остављајући по страни чулну љубави) креативне размене унутарњих садржаја, ако су улоге тако подељене да он своје унутарње садржаје уноси у своје слике, а она каже „Да, да.“

Када је мушкарчева пројекција на жену великог интензитета, може се десити да се жена, под сугестијом велике енергије, идентификује са сликом која се на њу пројектује: „Нека жена, на пример, најзад осећа да је виђена у својој вредности, готово као нека богиња, али се у исти мах осећа под принудом да представља жену коју мушкарац у њој види.“⁵¹² Последица идентификације са улогом музе је да Софија можда ни сама није сигурна у то да ли је начин на који живи онај који *она* жели, да ли су њене мисли и осећања заиста њене, шта је спољашња сугестија а шта истина њеног бића. Жели ли она заиста да буде Еуридика, која свог Орфеја изнова извлачи из подземља на светло дана?⁵¹³ Вероватно је сумња у том погледу, а не престанак љубави, оно што је гони да напусти „вечни загрљај“ са сликарром, и види каква је у неком другом окружењу, с

⁵¹¹ *Dvojež (I)*, стр. 109.

⁵¹² Verena Kast, *Paare*, стр. 196.

⁵¹³ *Dvojež (I)*, стр. 125.

неким другим мушкарцем. Ако Мајстор потискује питање да ли га Софија заиста воли, Софија потискује питање да ли Мајстор заиста воли њу.

Софијино тело је за Мајстора више него само извор чулног уживања, оно је „у свету мрачном, и очајном“⁵¹⁴ његов *locus amoenus*, а тако и извор обнављања скривене тајне живота. Да би издржао њен губитак након другог одласка, Мајстор имагинира платно непознатог, мртвог сликара, на којој је Софијин акт. Непознати сликар је наводно видео Софију у њеном стању пре рођења, па је и насликао њену „ванвремену“ суштину. Реч је о слици која заиста постоји – наиме акту *Одмор* хрватског сликара Марјана Трешпеа из 1931. године.⁵¹⁵ У роману се име слике и сликара не наводи, али очигледно је Драгану Стојановићу било важно да читалац има у виду о каквој је великој лепоти ту реч, иначе се детаљ слике са лицем и торзом наге жене не би налазио на корицама првог издања *Двојежа*. У опису наге лепотице (у којој Мајстор види Софију) нагласак је на фасцинацији коју изазива лепота, у повезаности лепог бића са оним најбољим на Земљи, у његовом слободном, расипничком излагању свету; на самосвести и самодовољности лепотице која зна да ће доћи онај ко ће је волети. Мајстор детаљно описује слику, па тако и другу жену, чије се лице делимично види, а која лежи окренута леђима у односу на нагу лепотицу, у симетричном положају леђа уз леђа. Слика уочава контраст између њих, али и комплементарни однос; оне личе као сестре, али једна је обучена и заспала, друга је нага и будна. Тешко да контраст може бити већи: уснула жена је „тамна“⁵¹⁶, њено тело „под мрким сукном“ се „ускраћује“, премда је „волуминозна“, она „једва да постоји“; „уморна“ је, „стврднута у непомичности“.⁵¹⁶

Симптоматично је да Мајстор на Софијином лицу не види примесу меланхолије, иако је реална слика сугерише – мирну меланхолију свести о некој великој чежњи која се у себи носи, а коју ни напор дана не гаси, ни тишина ноћи у којој на њу нема одговора. Слика и не помишља да би „заспала тежакиња“, сељанка која по цео дан ради тешке послове, могла бити иста особа као и лепотица окренута ка посматрачу. Да Трешпеова слика позива на симболично

⁵¹⁴ Исто, стр. 155.

⁵¹⁵ Види у: *Marijan Trepše: Retrospektiva* (Katalog izložbe), Umjetnički paviljon u Zagrebu, 21. studenog 2010 – 30. siječnja 2011, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2010.

⁵¹⁶ *Dvojež (I)*, стр. 154–155.

тумачење, упућује фантастично стилизован рустикални приказ у позадини, чији облаци призивају сан о лепшем животу, а пре свега положај два тела, који сугерише да је иза лепотице огледало, односно да би леђа обучене жене могла бити леђа наге жене. Чињеница да тежакињи само делимично видимо лице употпуњује утисак о „двобићу“ једне жене. Уснула лепотица се може видети као симболична представа тежакиње, као други део њене личности: можда то сељанка, након напорног посла, сања своју другу могућност. У њој је, испод грубих тканина њених хаљина, испод њене мараме, сакривена та лепотица, која би у другачијим условима могла да цвета и инспирише свет. Тежакиња је, метафорички изражено, „Софија“ која кува, пере судове и купује хлеб док сликар ствара,⁵¹⁷ или Сл. која пролази поред бензинске пумпе да обави дневне послове. Тежакиња је, да се послужимо Хегеловим терминима, „проза стварности“, а нага лепотица „поезија срца“. Ако узмемо у обзир овакво проширено значење слике, онда би кључ Софијиног психотичног понашања био у одбијању једностраности мајсторовог погледа на њу, који види и хоће само „плати“ део њеног бића. „А онај ко изазива дивљење и љубав, потпуно је слободан и у тој слободи бесмртан, док год ова траје“⁵¹⁸ – с овим Мајсторовим закључком о насликаној Софији би његова Софија могла мало да почне у оним својим промоченим ципелама, чак и када би он био у стању да га пред њом изговори. Али управо тај закључак лежи у основи његовог несвесног односа према њој, чинећи га слепим за једноставну чињеницу да је и „потпуно слободној“ и „бесмртној“ Софији потребна заштита и склониште од „црног“, а не само уметницима – гласницима среће.

Софија је за сликара оваплоћење тајне постојања; зато њено биће и треба да остане тајна. Карактеристично је у том смислу да Мајстор не само да ћути о потенцијално негативним садржајима између њих, него ћути и о својој љубави, о начину на који је види. Да њено биће наликује дијаманту, будући да је његов сјај у исти мах „светлуцав“ и „непрозиран“, сликар јој неће рећи, те речи ће у машти ставити у уста њеном љубавнику. Његово ћутање у погледу позитивних садржаја о Софији указује на једну варијацију претходно поменутог става да је флуидност унутарњих доживљаја испод нивоа речи: изговорити шта човек осећа значи

⁵¹⁷ Мајстор у једном тренутку помишља да у Софијином одсуству замоли пријатеља Зорана да преузме управо те послове, да би он у потпуности могао да се концентрише на рад на новој слици.

⁵¹⁸ *Dvojež (I)*, стр. 154.

спустити се испод нивоа унутарњег доживљаја, пронађене речи су, на извештан начин, скрнављење финоће и тананости осећања. Речи рашчаравају „сакрални“ карактер доживљаја љубави и спуштају га на ниво баналног. Стојановић на једном другом месту, у приповеци „Април“, каже да ни у љубави нема разговора „у којем не би било позајмљених гласова, празнине“, да је и ту „безмало све туђе, већ употребљено посуђе“.⁵¹⁹ Одјекује ту нешто од Мајсторове потребе за ексклузивним карактером заједнице у двоје, коју вређа помисао на одређеност, а још више тривијалност вербалне формулације.

Склоност ка максималистичким захтевима у стварима духа ради против удубљивања у *конкретност* вољеног бића. Она такође доприноси осећању несигурности у погледу љубави вољеног бића, независно од тога да ли је оно стално ту или није. Мајстор не може никада бити сигуран да ли је Софијин однос према њему резултат идентификације с његовом пројекцијом музе, да ли и она заиста осећа исту судбинску везаност чије је порекло негде дубоко у њој. Ту лежи онај дубљи разлог Мајсторове сумње у њену љубав. Када је он најзад себи призна, посредством двојника, признање ће добити максималистички облик: не само да је Софија престала да га воли, него га никада није ни волела. Целина романа оповргава такву оцену јунака. Иако је можда престала да га воли, свакако га је једном волела. Није само реч о томе што се Софија сликару увек враћа, него ваља имати на уму да је њено душевно растројство колико протест против постојећег облика љубави и поделе улога у њему, толико и знак дубљег хтења, љубавне воље да се бори за њихову заједницу у двоје. У Софији је нека интуитивна мудрост која превазилази Мајсторове увиде у природу љубави.

Стигли смо на крај анализе односа узајамне зависности сликара и његове музе. Желимо још да укажемо на дестабилизовање граница између нормалности и лудости, те лудости и мудрости, које лежи у основи романа. Многе епизоде сугеришу да је нешто што мерилима света делује као „лудо“, у својој суштини „нормално“, па чак и „мудро“. Да ли је то исход поремећених вредности у свету? Делимично. Више је писцу стало да укаже на нешто друго: да се вредности у сфери љубави и стваралаштва не могу процењивати искључиво рационалним критеријумима, а поготово не логиком практичног и корисног, нити се могу

⁵¹⁹ *Месеци*, стр. 194.

етикетирати као да је у питању трговачка роба; њихова вредност не може се процењивати политичким, социолошким или економским мерилима. Ако се мерила света воље примењују на индивидуалне душевне доживљаје или стваралачка дела, она се често указују као „луда“. То не значи да су два „света“ без додирних дачака – реалност остаје једна – али унутрашња стварност има сопствену логику и законитости. Приказујући уз помоћ ироније комику и трагику бркања „баба и жаба“, Драган Стојановић устаје у одбрану потцењених душевних вредности, оваплоћених у љубави и стваралаштву, што значи и у одбрану естетских вредности. У њима је похрањено оно што живот чини вредним живљења, па се зато за „лудост“ може рећи да је мудрост.

Лудост је и у вези са добротом. Подсетимо се последњих страна *Похвале лудости*: тамо Еразмо цитира места из Јеванђеља где свети Павле, па чак и Христ, говоре о својој „лудости“; поткрепљен и другим примерима, Еразмо закључује да „хришћанска вера има сродности с неком лудошћу“.⁵²⁰ Еразмо при том има у виду изворну Христову поруку о љубави, афирмацију „плавих“ квалитета у човековом животу, а не касније изобличење те мисли у проливање крви у име Христа и приграбљивање световне власти. Да би се схватило у ком смислу Еразмо говори о „лудости“ хришћанства, довољно је већ замислити како „нормалан“ човек гледа на захтев да оном ко му узме хаљину пода и кошуљу, или како учесник у друштвеној утакмици гледа на окретање другог образа после шамара. Довољно је и сетити се Мишкина, његовог безусловног праштања и искрености које другима делују лудо, па и смешно, иако их у срцу обезоружавају. Човек је „луд“ већ када не чини очекивано. У том смислу Стојановић иронично саопштава да Мајстор врши „преступ“, а „преступ“ је „ако не радиш исто што и сви други“.⁵²¹ Роман у целини показује да је „нормално“ у вези с правилима, неодступањима, рутином, али и у ослањању на предвидивост човековог егоизма, у рачуњању с нижим потенцијалом његовог бића. Другачија је „лудост“ (или мудрост „лудости“): она је у вези с изузецима, посебношћу, стваралаштвом, а повезана је с вишим потенцијалом човековог бића.

„Лудост“ у превеликој мери може бити и *опасна*, то показује Мајсторов случај. С друге стране, без имало „лудости“ је живот можда сношљив, али празан

⁵²⁰ Erazmo Roterdamski, *Pohvala ludosti*, Rad, Beograd, 1976, стр. 99.

⁵²¹ *Dvojež (I)*, стр. 8.

као пустиња. Мајсторова филозофија живота, настала на фундаменту „лудости“ љубави, дата је у роману с великом снагом и убедљивошћу, и упркос мајсторовом слому остаје на снази; у исти мах, вредности до којих је писцу стало функционално су повезане с мотивима као што су аутодеструкција, потискивање, самозаваравање. Тесно преплитање афирмације „лудости“ у љубави, и саморазарајуће заслепљености љубављу у један мотивацијски комплекс, сагледано из целине романа, може изазвати извесну збуњеност сличну иритацији. Препоручује ли нам писац безрезервно пријањање уз своју љубав, па макар његова цена била лудило? Писац је у погледу одговора на то питање читаоцима оставио велику слободу; понеки читалац ће можда пожелети мањи маневарски простор за своје домишљање; понеки ће можда тај широки простор доживети и као пишево бекство од повлачења последњих консеквенци из целине романа.

Када се први роман *Двојеж* сагледа у дијалогу са Стојановићевим прозним делом и поезијом, много шта се указује оштрије. У идеалном случају, упоран унутрашњи рад на превазилажењу негативних осећања, истрајавање у болу и поразу без опозивања вредности лепог и доброг, не треба да води у лудило, него у тиху измиреност са стварима света, у задовољавање малим порцијама „плавог“, и прихватање неминовности „црних“ облика живота. Ако човек хоће да осети шта је сјај постојања, шта егзистенцијална пуноћа, алтернативе лепоти и љубави нема. Стојановић жели да нас увери: није луд човек који замишља да је у свету „мрачном и очајном“ могућа срећа путем љубави, већ мора бити луд човек који замишља да живот без љубави и лепоте може бити срећан. Целокупност живота је као океан, његове капљице подразумевају како мирно море тако и претећу буру, у зависности од тога да ли је небо изнад њега плавичасто или олујно црно. Океан у своја два вида (у оба *Двојежа*) симбол је помоћу којег Стојановић афирмише животни став, сродан духу раног хришћанства, да све у свету треба прихватити и све волети.

2. Бан и Ва у Двојезу II:

Егзистенцијална херменеутика. Проблем кривице. Лудило и отменост

У контексту разматрања односа између Макса Бекмана и његове жене Квапи, између сликара и музе, било је речи о егзистенцијалној херменеутици. Аналогно термину „књижевна херменеутика“, који означава тумачење књижевног дела, Драган Стојановић израз „егзистенцијална херменеутика“ користи у смислу тумачења нечијег живота, поглавито пишчевог живота. У књизи о Андрићевим „лепим бићима“, о егзистенцијалној херменеутици говори се у контексту критике биографског приступа књижевности, односно сумњивих резултата до којих води покушај да се проучавањем пишчеве биографије писцу „увуче у душу“⁵²² и тако интерпретира његово дело; указује се и на веће интерпретативне тешкоће при проучавању пишчевог живота у односу на тумачење његовог дела, дакле већу сложеност егзистенцијалне у односу на књижевну херменеутику. У есеју о Куленовићевом роману *Понорница*, Стојановић говори о биографији и аутобиографији као облицима егзистенцијалне херменеутике. И овде наглашава тешкоће проучавања туђег или сопственог живота, од питања избора материјала, што значи и процене њихове важности, преко пробирљивости сећања, до прећуткивања и самообмањивања. Егзистенцијална херменеутика се мора помирити с поразом, или задовољити „Пировим победама, у најбољем случају“⁵²³ јер је добијени смисао увек подложен ревизији.

Принципијелна скепса нашег писца у погледу егзистенцијалне херменеутике, а нарочито у погледу тумача који мисле да располажу истином о животу неког писца, видна је у есеју „Разминуће са лепотом. *Омерпашиа Латас*“, у ком Стојановић износи мишљење Мухсина Ризвића да Андрић свој роман није могао да заврши зато што је и сам, као главни јунак, био ренегат. Стојановић сматра да постоји исто толико разлога, али и више, за супротну тврдњу, наиме да је Андрић тај роман морао да заврши управо зато што је био ренегат. Он критикује Ризвићево тумачење зато што оно остаје у равни „у којој се, у вези са

⁵²² *Лена бића Иве Андрића*, стр. 217.

⁵²³ *Поверење у Богородицу*, стр. 225.

уметничким сваралаштвом, аргументује ‘мајчиним млеком’ или националношћу.⁵²⁴ Начин на који Стојановић критикује Ризвићево резонување, начин суздржан, али уз јасну поенту, упркос томе што Ризвићева аргументација управо призива поругу на рачун политизације науке, типичан је за отменост аргументације којом се наш аутор у тумачењу по правилу руководи.

Драган Стојановић ипак не сматра да од егзистенцијалне херменеутике треба одустати. Зашто је она ипак важна? Пре одговора на то питање, скрећемо пажњу да је Стојановић појам егзистенцијалне херменеутике проширио и на уметничку књижевност, где је она важна тема: наш писац мисли при том на јунаково „полагање рачуна себи о проживљеном животу“,⁵²⁵ дакле на покушај ретроспективног сагледавања свог живота у потрази за суштински важним доживљајима. Тумачећи *Пролећа Ивана Галеба*, Десницин роман у којем је егзистенцијална херменеутика носећа тема, Стојановић о јунаковој мотивацији за прављење „егзистенцијалног резимеа“ каже следеће: „Човеку је неопходно да зна истину о томе како је био, да би могао себи да одговори *шта* је и *ко* је он. Пробити се до онога што је егзистенцијално стварно значи докучити ово ‘како’, ову изворну истину о себи.“⁵²⁶ Независно од тога да ли је реч о егзистенцијалној херменеутици у књижевној уметности, биографији или аутобиографији, и упркос томе што „рачун“ о сопственом или туђем животу „никад није тачан ни завршен“, од тумачења не треба одустати:

Егзистенцијална херменеутика ипак није сувишина. Она помаже да грешке не буду превелике, да докучени смисао, у својој проблематичности, ипак буде некако схватљив, да живот у времену буде како-тако подношљив. И установљавање истине о себи и другима, и самозаваравање, и самоопчињавање, и резигнација, и прилив нове снаге за даљи живот, све је то праћено неким ‘смислом’ који се у једном часу наметне и влада њиме. (226)

Да је егзистенцијална херменеутика, штавише, некада и неопходна, да би се уопште могло кренути даље, показује Стојановићев роман *Бензин*, у којем

⁵²⁴ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 220.

⁵²⁵ *Поверење у Богородицу*, стр. 226.

⁵²⁶ Исто, стр. 141.

протагониста Триф предузима да дође „у истину о себи“. То чини и Бан у другом *Двојезу*, али и Мајстор, иако је у њиховом случају освојени смисао неподношљив, па у недостатку било каквог ослоња у свету води у лудило. Њихов трагични крај отвара питање колико истине човек може поднети да би наставио да живи, односно да ли је некада илузија боља, да ли је препоручљиво остати у заблуди ако она значи очување душевног здравља. Ничеова биографија, на пример, подстиче на питање да ли је за филозофа било боље да се држао своје ране мисли да треба желети Мајин вео обмане, а не настојати да се он прозре, да је управо такав однос према животу знак виталности.

У случају поменутих Стојановићевих јунака, дијалектика између жеље за истином и потискивања истине о оном егзистенцијално суштински најважнијем, о љубави, сложена је; романи показују да је сложеност већ у природи питања о истини нечијег живота, те да и одговори не могу бити једнозначни. Две значењске константе су, ипак, несумњиве: прошли доживљаји никада нису „прошли“, него само похрањени, до неког следећег, непрорачунљивог тренутка у будућности, када нека животна констелација активира њихово дејство. Друга значењска константа односи се на механизам одбијања да се појми значење „црних“ садржаја у љубави, чак и када су они очигледни, све до тренутка када неки спољашњи шок не покрене на ретроспективно тражење смисла тада већ изгубљене љубави. У Мајсторовом случају је иницијални шок Софијина анксиозност; у Бановом је то околност да га напушта жена, што ће реактивирати слутњу да се суштински губитак његовог живота одиграо још у младости, када га је напустила Ва; у Трифовом случају шок је смрт његове жене Grace. Будући да је рефлексивна о љубави закаснела и да се одвија без размене са женом (која је полудела, нестала или умрла), промишљање се врти око проблема властите *кривице* за губитак љубави и *сумње* у женину љубав.

На примеру трију главних јунака показује се да је потискивање „црних“ садржаја љубави разарајуће, пошто пре или касније води губитку љубави; али, у исти мах, да је потискивање и у некој вези са срећом, будући да омогућава, иако мањкаво, продужавање љубави. Страх од суочавања са „црним“ садржајима заједнице у двоје блокира размишљање о томе докле таква заједница, оптерећена аморфном масом потиснутог, уопште може да траје. Свака *промена* у љубавној

констелацији унапред се (свесно или несвесно) доживљава као губитак љубави, а не као шанса да се заједница у двоје постави на нове основе, и тако продужи њено трајање. Устрашеност пред сваком променом упућује на одсуство снаге или храбрости за суочавање; још далекосежнији фактор за избегавање суочавања могао би бити недостатак поверења у могућност конструктивне промене у љубави. Ако се не верује у плодне резултате суочавања, зашто би се уопште желела истина о својој љубави? Исходишта свих романа потврђују да се у љубави *не жели* истина, без обзира на то што се она плаћа њеним губитком; јер, у љубави се губи и овако и онако, са суочавањем и без суочавања с њеним „црним“ елементима. Реч је о значењском исходишту у доброј мери фаталистичком, које се не нуди непосредно у неком од трију поменутих романа, него се отвара тек вишеструким посредовањем, у сучељавању и огледању аналогних мотивацијских токова.⁵²⁷

Банова кривица подразумева осећање да је нешто у прошлости неповратно пропуштено и да су последице пропуштеног у садашњости непоправљиве. Кривица се грана на две стране: ту је најпре јунаково осећање да са оцем није разговарао „како треба“, а ту је и осећање да је можда требало да тражи Ва, његову љубав из младости, након што је „нестала“. Отац и Ва су две најважније позитивне фигуре у Бановом животу, јер додирују нешто суштинско у њему. Насупрот њима је мајка, фигура с којом Бан нема ничег заједничког, и према којој осећа одбојност сличну мржњи. „Хамлет“ је мотив који их све спаја. Ва је та која ће Хамлета увести у Банов живот – у димњаку преко пута она види дух Хамлетовог оца, а Бан већ следећег дана набавља књигу и чита је. Хамлет постаје симбол његове породичне констелације: омражена мајка Гертруда има Клаудија, значи отишла је с другим мушкарцем; отац је умро, али ће се његов дух у зрелом добу јавити Бану као својеврсни пријатељски двојник који пружа подршку. Више од две деценије након нестанка Ва, „Хамлет“ добија још једну фасету: он се згушњава у симбол Банове кривице. Ва, додуше, није Офелија, али је као и она неповратно изгубљена. Јунакова егзистенцијална херменеутика концентрише се око питања зашто је у прошлости оклевао да нешто уради иако му је осећање

⁵²⁷ Јасноће ради напомињемо да истину о којој је реч не треба изједначити са „истином“ љубавног доживљаја, коју уредник од искуства, бранећи вредност унутарњег доживљаја, назива „истином заблуде“; ми говоримо о истини постојања „црних“ елемената у љубави и њиховом потискавању.

говорило да треба: зашто није разговарао с оцем без обзира на могућност да се разговор заврши свађом; зашто није кренуо да тражи Ва без обзира на увређеност и љубомору. Што кривица више разгриза, мотивацијском сплету Хамлета придружују се душевно растројство и суицидалне мисли. И сам Бан на извештај начин постаје Офелија: последице његовог младалачког оклевања да „убије“ такмаце, доводе га у стање слично ономе које је својевремено приписао Офелији – „*Reactio depressiva psychotica*“.⁵²⁸

У љубави према Ва уочљив је моменат привлачности душевне слике „непознатог неког“ карактеристичан за љубав без речи. Већ и само значење имена Варвара – „туђинка“, указује на нешто страно и непознато. Значај њеног имена потцртан је и надимком „гранчица“, атрибутом који се у хришћанској иконографији традиционално везује за свету Варвару. Бан је очаран тајанственошћу Варвариног бића, додатно појачаном необичношћу њеног положаја: она живи у празном стану и ослобођена је било каквих стега које би одређивале њен однос према свету. Уз њу Бан открива привлачност одступања од правила, препуштања садашњем тренутку, веселости без разлога, стваралачке имагинације и, разуме се, открива ширење душевних граница у чулној љубави. Врхунац деветомесечне везе је заједнички боравак на мору; уз „плави“, медитерански оквир јунаку се отварају висине и дубине љубави, он први пут доживљава специфично проширење времена и схвата да „срећа чини моћним“;⁵²⁹ у ретроспективном самопреиспитивању он схвата да се тада „венчао“ са Ва, штавише, да је од тог тренутка почео да рачуна време. Преко микромотива рачунања времена, писац повезује епохални догађај Христовог доласка с поруком о љубави у индивидуалном животу: венчање очигледно има симболичан карактер, а у њему „један виши смисао, смисао религиозни, исконски, исконски битан“.⁵³⁰ Љубави се придаје значај сакралног: у њој је нешто „свето“, нешто што „спасава“, јер је љубав израз истине душе. У зрелом добу, Бан ће докторки Матић рећи да му се главна мисао до које је у животу дошао јавила управо у доба младалачке љубави: била је то мисао о потреби да се пређе „на нове мере времена“. Оно што

⁵²⁸ *Двојеж (II)*, стр. 32.

⁵²⁹ Исто, стр. 95.

⁵³⁰ Исто, стр. 95.

докторки Матић (у којој тражи Ва) неће рећи је да под тим подразумева управо искуство проширења душевних моћи у љубави.

У *Двојезу II* је Стојановићев лајтмотив о новим мерама времена повезан с доста суморном сликом света и неповољном оценом о могућности да деонице среће, где су те нове мере на снази, у човековом животу дуже трају. За Стојановићево дело нетипична суморност романа условљена је већ чињеницом да је доба већих мера у Бановом животу трајало свега девет месеци, уз то јунаковом депресивном диспозицијом, која укључује радикално ћутање и самоизолацију; неку улогу игра и смањена употреба ироније и хумора који би мрачним садржајима одузели тежину и трагичност. С друге стране, смањена употреба индиректних средстава обликовања смисла омогућила је да се нека схватања о природи живота, о целини света који се приказује, јасније изразе. Оцена о природи живота садржана у метафоричном изразу „трајни делиријум“ – што су речи једног лекара – носи у себи нешто хумористично, али се, у међуигри с другим значењским токовима, показује сва њена озбиљност. Делиријуму живота ваља супротставити „одбрану живота“. Она није лака, будући да претпоставља настојање да се види целина, да се много ствари узме у обзир одједном, како у науци, тако и при покушају сагледавања истине о свом животу. Судећи по Бановом случају, живот је далеко лакше бранити у науци него у властитој егзистенцији.

Банова егзистенцијална херменеутика показује да живот није права линија чији би се смисао од тачке до тачке могао пратити, него пре нека „жврљотина“, и то „ружна“; жврљотина је, знамо већ из пишчеве поезије, „црни“ симбол за нетачност и хаотичност живота. У животу се ништа не може планирати јер све ионако испадне друкчије, мисли Бан, а све важно увек остаје нејасно. Живот је пун „грешака“ и „неспоразума“; успех је „узалудан“, амбиција је „јалова“.⁵³¹ Човеку је тешко да похвата разне кончиће смисла и повеже их у једно ткање зато што „заборавља“, изнова губи из вида целину ствари, постаје „инертан“. Осим тога, истину о животу не одређују само догађаји који су се збили, већ и они који се *нису* збили, а одређивали су „покрете људских душа, дрхтаје и снове срца“.⁵³² Човек треба да ради на смишљању метода за истраживање властите егзистенције,

⁵³¹ Исто, стр. 26.

⁵³² Исто, стр. 61.

да пронађе технике које ће му омогућити да „тачно заборавља“ и „тачно памти“.⁵³³ „Да ли је оно што је пожељно не знати важније од оног што је пожељно знати?“⁵³⁴ – пита јунак, сугеришући да је тачно заборављање можда чак и важније.

Банову слику света одликује скептичан став према могућности спознаје оног суштинског и својеврсни фатализам у односу према животу. Какав год егзистенцијални резиме био, „усамљеност је цена, коју пожртвован и одговоран човек нужно плаћа, и то не стога што је тако изабрао, него зато што другачије у свету не може бити.“⁵³⁵ Да је боља душа у свету нужно усамљена, одблесак је Мајсторовог схватања да племенит човек у свету нужно мора бити несрећан. У оба случаја чујан је, иако тихи, шопенхауеровски тон, премда је он у оба романа релативизиран мотивом душевног растројства, односно чињеницом да се суморни поглед на живот јавља под притиском фрустрације, у стању очајања. И Бан је за неуплитање, несучавање, уздржавање од интервенције у свет. Чини се да јунак верује да је то једини начин да се од делиријума отме „максимум чистог, просветљеног живота“,⁵³⁶ у чему он види главни човеков задатак. Из целине романа показује се да је Банова кривица управо у оглушивању о тај задатак, оглушивању о своју бољу могућност, а услед невидљивог „белега“ који му је пораз у љубави задао. Уместо да живи оно што му се отворило у љубави с Варваром (с њом или неком сличном женом), Бан изабире пут који не захтева душевну храброст: жени се Оливером, иако мисли да је уз њу могућа само конвенционална егзистенција, а свој ерос инвестира у медицину.

Говорили смо већ о дијалошком односу између првог и другог романа *Двојеж*. У другом *Двојежу* се варира мотив Мајсторове одлуке да наслика Софију тако што би ступио у дијалог са сликом „непознатог мајстора“ који је Софију већ насликао. Реч је о својеврсној егзистенцијалној херменеутици: душевно уздрман, Мајстор још једном избегава директно суочавање са Софијом, па одлучује да се посредством стваралачког чина „објасни“ и разрачуна“ с непознатим сликаром, а тако и са самим собом, „са својим животом“.⁵³⁷ Та тринаеста мајсторова слика, о чијем настанку у првом *Двојежу* постоји само намера, по свој прилици је слика

⁵³³ Исто, стр. 70.

⁵³⁴ Исто, стр. 61.

⁵³⁵ Исто, стр. 63.

⁵³⁶ Исто, стр. 136.

⁵³⁷ *Dvojež (I)*, стр. 149.

коју Бан посматра изнад свог писаћег стола.⁵³⁸ Писац неће рећи директно да је слика Мајсторова, али је довољно индиција које упућују на тај закључак: Бан не зна чија је то слика, она је од „непознатог мајстора“, а пре него што ће први пут бити поменута ставља се до знања да је у Бановом стану висио и један Трепшеов акт – јасна асоцијација на *Одмор* „непознатог мајстора“ из првог *Двојеза*. Имамо, дакле, два „непозната мајстора“ и две слике: Трепшеа и његов *Одмор* у првом роману, те Мајстора и његово тринаесто платно са Софијом у другом роману. Служећи се мотивом слике као везивним елементом, Стојановић варира тему егзистенцијалне херменетике. У једном случају је реч о дијалогу уметника с другим уметником, о стварању као начину сагледавања истине о свом животу; у другом случају је реч о дијалогу посматрача уметничке слике с уметником, о тражењу утехе и новог пута, у том смислу и истине о свом животу. У оба случаја се енергија за егзистенцијалну херменеутику добија од уметности.

На слици је „женски полупрофил“, а доминантне боје су – како би другачије могло бити – разне нијансе *плаве*: „ (...) Никада од свог таста није сазнао како и када је дошао до тог женског полупрофила, у тамноплавој и тиркизној, који је тонуо у неку љубичастоцрну и опет плаву...“.⁵³⁹ Љубичастоцрна сигнализира патњу услед губитка, то је боја коју је Мајстор открио након првог Софијиног нестанка; а дијапазон од плаве до црне сигнализира Мајсторову борбу за срећу упркос трагичној сумњи у Софијину љубав. Преко слике се успоставља својеврсна аналогија између душевних расположења Мајстора и Бана: и Бан се пита зашто је његова драга нестала и да ли га је волела. Помним посматрањем, он открива на слици тамноплаву боју која га асоцира на боју Варвариног омиљеног ликера *цурџао*; својевремено је он у тој плавој нијанси између боје „мора“, „мастила“, „неба“ и „неког драгог камена“, видео нешто „претеће“ и „опасно“.⁵⁴⁰

⁵³⁸ У првом *Двојезу* Мајстор још не може да почне са радом јер размишља како да нађе одговарајуће боје; осим тога, осећа инхибицију да слика, „напет“ је, има „повремену дрхтавицу“. Алузија на слику са женским полупрофилом, у другом *Двојезу*, значила би да је Мајстору и после слома пошло за руком да слика. Не може бити речи о некој од претходних дванаест слика, пошто знамо да Мајстор Софију још није насликао. Постоји и могућност да женски полупрофил у који Бан гледа није Софијин. Можда је реч о сликаревој четвртој слици, зато што мотив прекивања „не“ у „да“ и љубичастоцрна боја коју Бан запажа, одговарају слици коју је Мајстор створио у Софијином одсуству. С друге стране, није вероватно да би Мајстор у Софијином одсуству сликао полупрофил неке фиктивне жене. Шта год била конкретна пишчева замисао, најважније је да Бан посматра једну од Мајсторових слика.

⁵³⁹ *Двојез (II)*, стр. 94.

⁵⁴⁰ Исто, стр. 138.

На слици му се, пак, чини да та боја изражава „благовест“.⁵⁴¹ Благовест – поруку о љубави. Парадоксално повезивање нечег „претећег“, с благовешћу, кореспондира с другим Бановим импресијама о слици, које се крећу у правцу оксиморонског стапања супротних особина: реч је о „хармонији“ која садржи „какофонију“, о истовременој „строгости“ и „ведрини“, о прекивању „Не“ у „Да“. Кључан је исказ о „какофоничној хармонији црне и плаве“.⁵⁴² Прекивању Не у Да одговара, метафорички изражено, уношење „плаве“ у „црну“: оно подразумева очување вредности светле стране живота – у овом случају љубави – упркос њеном губитку, односно, шире гледано, прихватање тамне стране живота без умањивања вредности његове светле стране, постизање ведрине упркос очајању. То је смисао који Бан црпи из слике.

У првом *Двојежу* је прекивање Не у Да уграђено у саму структуру романа – већ почетна реч на првој страници је „не“, а последња реч на последњој страници је „да“. За Мајстора се прекивање врти око прихватања страдања које доноси лепа „Јелена“ у Софији, дакле прихватања „опасног“, „црног“ спектра лепоте, чији су део љубомора и бол; јунак каже да „Јелену“ без обзира на све прихвата јер „ништа боље од те љубави не постоји“, она је пут до Софије и „коначног расветљења како ствари стоје“.⁵⁴³ У аналогiji с тим, за Бана се прекивање односи на прихватање Варвариног губитка и чињенице да се он, кад се показало да је она Јелена, за њу није борио; потиснути спектар агресивних афеката, пре свих љубомора, као и сумња у њену љубав, тим силовитије продиру у свест после размака од преко двадесет година, трујући му душу. С друге стране, и Бан носи у себи знање о „Софији“, о неупоредивој вредности љубави, о рајском доживљају, које такође види на слици непознатог мајстора: стихови јапанског монаха и песника Саигјоа (живео у XII веку) „О пролеће у земљи Цу, / ниси ми се ваљда приснило“⁵⁴⁴ – својеврсна шифра рајског доживљаја – јављају му се управо у време интензивног посматрања женског полупрофила и поновне покренутости ероса докторком Матић. Слика му говори да се делиријум живота може назвати и „нестеченим или изгубљеним знањем о оном најважнијем“,⁵⁴⁵ а да је отпор

⁵⁴¹ Исто, стр. 138.

⁵⁴² Исто, стр. 170.

⁵⁴³ *Двојеж (I)*, стр. 189.

⁵⁴⁴ *Двојеж (II)*, стр. 91.

⁵⁴⁵ Исто, стр. 169.

делиријуму у томе да се, упркос хаосу, знање о најважнијем одржи; хармонија какофоније је у једном „па ипак“, „упркос томе“⁵⁴⁶ и кад се зна да ствари стоје „црно“. Другачије формулисано, хармонија какофоније је у оном Беновом – „али цвеће“.

Покушај реконструкције сликареве личности на основу његовог дела уверава Бана да је уметник који је успео да дође до таквих нијанси плаве и сам морао бити „већ дубоко у понору самом“, али је у „срцу какофоније“⁵⁴⁷ ипак нашао „мир“, ипак се „спасао“. Та мисао, настала удубљивањем у уметничко дело, ублажује Баново очајање и даје му наду да ће поново наћи оно што је једном изгубио. Но, читалац првог *Двојежа* зна нешто што јунак Бан не зна: Мајсторово прекивање Не у Да није завршило досезањем вишег унутрашњег јединства, него коначном унутрашњом расцепљеношћу; његово завршно Да је врхунац самозаваравања, већ утонулог у лудило, а не стоичко прихватање пораза у љубави. Може се домишљати, будући да се први роман продужава у другом, да је Мајстор, попут Ван Гога, у некој душевној болници наставио да слика и тамо нашао, макар привремени, мир; платно не изражава Софијин архајски осмех, што је била сликарева интенција, али зато склопљени мир са сопственим демонима, прихватање губитка стварне Софије и вечног постојања имагинарне Софије у њему. Што се Бана тиче, он се хвата за Мајсторово спасење као дављеник за сламку, покушавајући да у идентификацији не само исплива на површину него и досегне сопствено спасење. Уместо тога, он губи осећај за стварност, тонући у неку врсту параноидне психозе. Прекивање Не у Да у оба случаја завршава лудилом, па је и „спасење“ на двоструки начин доведено у питање.

У оба случаја је реч о племенитим јунацима. Зашто се боље душе сламају, завршавајући у лудилу, проучавао је Стојановић и херменеутички, не само код Достојевског него и код Андрића. Фрустрација попа Вујадина у *Аникиним временима* потиче од „прејакe жеље“ за лепотом која се „трајно измиче“. Она се „первертира (...) у горчину и мржњу које разгризају душу“.⁵⁴⁸ Другачији је случај са Османом у недовршеном роману *Омерпаша Латас*. Осман носи у себи „слику“ осмејка девојке крај чесме, у њој је нешто чистије и веће него било шта друго што

⁵⁴⁶ Исто, стр. 169.

⁵⁴⁷ Исто, стр. 170.

⁵⁴⁸ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 145.

постоји у стварности. Он живи од поновног обнављања те унутрашње визије, али када оно више није могуће и „жалост“ услед губитка визије постане превелика, Османов живот постаје, каже Стојановић, „лудило, луда потрага за изгубљеним.“⁵⁴⁹ Јунакову потрагу за *тим* једним девојчиним осмехом Стојановић тумачи као „постојање неуништене, премда узалудне наде или као лудост, кад то већ није исто.“⁵⁵⁰ Стојановићева формулација о вези узалудне наде и лудости баца светло и на његову романескну грађу. Мајстор и Бан, додуше, не иду у потрагу за *њом*, али им можда баш ирационалност узалудне наде потхрањује веру да ће се она вратити; Бан ће чак поверивати да је докторка Матић нека врста Варварине реинкарнације, због чега нам писац не открива њено име.

Још један занимљив моменат у Стојановићевом тумачењу Андрића кореспондира са његовом уметничком обрадом теме лудила. Реч је о повезивању отмености и лудила. Кад Осман на чесми загледа жене, тражећи *ту* жену, он их лако поздравља главом. У том детаљу Стојановић види великог писца. У његовом ентузијазму неку улогу игра и аналогија између значењског правца поменутог детаља и вредности које он сам афирмише у свом делу. У Османовом поздраву главом видна је „незаборављена уљудност, нека врста срдачности; виша обзирност“, затим „пажња“ и „добра воља“.⁵⁵¹ У интерпретацији тог покрета одјекује Стојановићево залагање за свеопшту љубазност, укључујући и љубазност према случајном пролазнику, будући да је и оно облик додавања „плавог“ на тас супротан тасу апокалипсе, и оно је део призивања „доба срдачности“ из песме о Сл.. Али нешто је друго Стојановићу суштински важно у том лаком поздраву главом: њиме Осман, из пажње према некој непознатој жени, скрива сопствену разочараност што у њој није препознао *ту* жену; дакле, он и онако луд има разумевања за њен „нижи положај стварне жене“, што је „израз нарочите отмености у лудилу, отмености лудила – љубазна надмоћност с ума сивавшег“.⁵⁵² Стојановић закључује да је и после Османовог слома у њему „остало сачувано нешто *суштински* лепо, пријазно и племенито“.⁵⁵³ Иако је последња формулација дата у облику питања, у њој, као и пасусу који заокружује, осећа се пламтеће

⁵⁴⁹ Исто, стр. 227.

⁵⁵⁰ Исто, стр. 253.

⁵⁵¹ Исто, стр. 230.

⁵⁵² Исто, стр. 231.

⁵⁵³ Исто, стр. 231.

потврђивање. Стојановићеве анализе су добар пример основне Рикерове херменеутичке поставке да је свака интерпретација и самоинтерпретација, а да је у сваком разумевању садржан и моменат саморазумевања⁵⁵⁴: испитујући Андрићево дело, Стојановић продубљује сопствена размишљања о међуодносу прејакe жеље за лепотом, племенитости, узалудне наде и лудила.

Врло је занимљиво да је мислилац среће дао једном свом јунаку да полуди од жеље за срећом (то јест лепотом и љубављу), па да је то чак у другом роману – хронолошки последњем – и поновио, користећи уметнички поступак који омогућава директније тумачење значења него у првом роману. Понављањем и варирањем је Стојановић сламању јунака под теретом жудње за „плавом“ дао већу тежину. Треба ли то схватити као аргуменат против жудње за лепотом? Будући да је реч о делу Драгана Стојановића, одговор је свакако негативан. Више је реч о истицању искомске моћи потребе за лепотом и љубављу, о њеној вези с најдубљим слојевима човековог бића. Писац као да би да каже: племенити човек полуди када у свету не налази ништа што одговара његовим вишим тежњама; мање пламенити посеже за митраљезом и свети се на глобалном плану. Или убија такмаца у љубави, као његов јунак у приповеци „Април“. Стојановић је у *Двојежима* на двоструки начин потврдио да се јунаци нису одрекли својих вредности, нису постали зли и нису опозвали вредност љубави. Остали су, значи, и у свом лудилу племенити. У том светлу, ма колико иначе проблематично, примарно значење лудила је за Стојановића позитивно.

3. Триф и Grace у *Бензину*:

Огрешење о женину душу. „Сомнабулност“ стварности

И прича о Трифу и његовој жени Grace у *Бензину* сведочи о томе да Стојановићеви јунаци у љубави јесу истрајни, али нису храбри. Музе су храбрије, а и мудрије. Трифово одбијање суочавања са „црним“ садржајима љубави подсећа у појединим тренуцима на реакцију детета које у страху покрива очи шакама,

⁵⁵⁴ *Ironija i značenje*, стр. 69.

мислећи да ће приказ који га плаши нестати. И он је човек који верује у ћутање и сам се бори са својим демонима. И он се до изнемоглости посвећује раду и попут Бана постиже успех у свету, који га ослобађа материјалних брига. И за њега професионални успех није оно главно што доноси осећање егзистенцијалне пуноће, него је то љубав.

Трифов љубавни пут би се могао сажето описати на следећи начин. Прво, опсесивно буђење љубави изазива Лепа, тип опојне Кирке око које се воде битке, а која јунака и не примећује; рана коју му њена равнодушност задаје води Трифа у Америку где ће упознати Grace и провести с њом дванаест година у браку. Његову срећу помућује слутња да Grace има љубавника, а њена погибија у саобраћајној несрећи задаје му завршни ударац; јунак признаје себи да је Grace добровољно отишла у смрт, чиме почиње седмогодишњи период егзистенцијалне херменеутике, унутрашње борбе да се схвати истина о себи и својој изгубљеној љубави. Из стања очајања спасава га помисао на Лепу, због чега се Триф после двадесет три године враћа у Београд, где постаје Лепин љубавник. Прича се, међутим, не завршава хепиендом, него назначује да ће Триф запросити Лепу, упркос томе што осећа да „не допире“ до ње, да је веза с њом исувише „анимална“, и да га она можда обмањује. За разлику од Трифа, читалац зна да је Лепи превасходно важан Трифов дебели новчаник, који би јој омогућио да купи кућу на Неимару и тамо збрине избегличку децу; за њу је то начин да задржи љубавника Крлета. Трифова осећања према Лепи остају у сфери фасцинације лепотом: и у овој вези он бежи од „дрних“ садржаја и узмиче пред тамном страном жениног бића.

Доминантно Трифово осећање од тренутка женине погибије је кривица, осећање да се о њу огрешио. Grace је прототип леонардовске лепоте, оличење поезије живота. Будући да јој је биће поетично, њу привлачи поезија. Она чита америчке песнике, Шекспира, источну лирику, па и Вергилија; напомиње се да воли изреку „није све за свакога“,⁵⁵⁵ што је стих из Вергилијевих *Буколика*, које Драган Стојановић у огледу *О идили и срећи* тумачи као пототип живота испуњеног љубављу према Земљи. У односу на Ва, која је млада девојка и ужива

⁵⁵⁵ Да „није све за свакога“ и „да не може свако све“ један је од мотива који се понављају у различитим Стојановићевим делима. Повезан је са другим лајтмотивом, наиме са позивом да се живи са „прецизношћу душе“. Види: *Уредник од искуства*, стр. 101.

пре свега у игри, Grase је зрела жена отменог укуса у материјалним и духовним стварима, увек „блага и одмерена“.⁵⁵⁶ Она разведрава. И што је уз лепоту код Стојановићевих муза најважније: она не узима учешће у друштвеној утакмици, нити је усмерена на гомилање ствари, њено биће је „слободно“ и „храбро“.⁵⁵⁷ Уз њу Триф учи о посебној врсти „расипништва“, о „нескромности“ „у битном“,⁵⁵⁸ што подразумева цеђење лепоте тренутка, интензивног бивања у њему, а учи га и одбијању „јадиковања“ и „кивности“⁵⁵⁹ у „црним“ околностима, што значи ставу „упркос свему“.

Жена која се само пожелети може, у срећном браку, а убија се у тридесет шестој години? Да је брак био „срећан“, на томе Триф инсистира у разговору с психијатром Грунзбергом, иако у себи зна да на лепој површини њихове везе нису биле само огреботине него и пукотине. Типично за више Стојановићеве јунаке, он не верује у резултате разговора с другим о оном најважнијем, одбијајући их као „глупости“,⁵⁶⁰ не допушта чак ни лекару да му приђе близу, по свој прилици из страха да буде погрешно схваћен, из одбојности да неко други процењује његова најинтимнија осећања, из одвратности према сведоку у свом поразу и болу, из бојазни да би му темпо суочавања са сопственим грешкама могао бити фатално брз – све ти узроци и њихове мешавине су могући. Триф брзо прекида одласке код Грунзберга и у потпуности се изолује од света да би се у унутрашњем дијалогу сам себи разоткрио.

На основу јунакових сећања, поступно сазнајемо да је он у више наврата био на прагу да о својој жени сазна нешто суштинско, што је могло допунити или променити усвојену слику о њој, али је пропустио, односно одустао да то учини. Реч је најпре о тајанственој аури која обавија причу о њеној мајци. Будући да је јунак везу с Grase доживљавао као провиденцијалну, готово је несхватљиво да није знао чак ни толико, да ли је њена мајка са тридесет шест година напустила њеног оца и живи негде не желећи контакт са ћерком, или је умрла. Јунак јесте осећао нелагоду при помисли на тренутак када ће његова жена напунити године у којима је њена мајка „нестала“, јер је њен „нестанак“ можда подразумевао

⁵⁵⁶ *Benzin*, стр. 88.

⁵⁵⁷ Исто, стр. 64.

⁵⁵⁸ Исто, стр. 65.

⁵⁵⁹ Исто, стр. 97.

⁵⁶⁰ Исто, стр. 29.

самоубиство; нелагода је, значи, у вези с потискиваном слутњом да Грасе може учинити исто што и њена мајка. Иако Триф не зна у коликој мери је веза између Грасе и мајке била чврста, колико је саодредила њено самоосећање и доживљај света, иако му недостају знања на основу којих би могао просудити да ли се она налази у некој врсти опасности, он ипак без борбе прихвата њено ћутање о „комплексу“ мајке, као и тастово ћутање. Чак и након смрти Грасе, чак и када га разгриза кривица и потреба да попуни празнине у својој слици о њој, чак и након што сазна да му таст пати од неизлечиве болести и да је последњи тренутак да га у писму упита шта је било с његовом женом – он ипак одустаје. Поставља се питање: да ли је јунак довољно покушавао да сазна, да ли је, уопште, *желео* да сазна?

Из свега претходно реченог о схватању љубави у Стојановићевом делу, јасно је да ни овај јунак не жели приближавање истини о целокупности личности вољеног бића. И Трифов однос према љубави и личности жене је статичан: то потврђује већ његово уверење да „оно што је успело с Грасе“ не само да не сме бити угрожено него „ни *не може* бити угрожено“. ⁵⁶¹ Сусретом с *том* женом и заједницом у двоје за Трифа је све већ постигнуто. Такав начин размишљања уочљив је на основу јунакове реакције на први од два догађаја који су отворили процеп у „неугрозивост“ њихове везе, на речи његове жене да га није волела „како треба“. ⁵⁶² У првом тренутку алармиран том изјавом, Триф је одмах, као апсурдну, одбацује, образлажући то себи неповољним околностима у којима му је саопштена. Он дуго тврдоглаво одбија да се суочи с мотивима који су Грасе довели до те изјаве, задовољавајући се рационализацијом да је смисао њених речи „нелогичан“, и зато неистинит. У ретроспективној рефлексiji догађаја јунак схвата да је „бежао од парадокса, тамних мрља, произвољности“, ⁵⁶³ што указује на извештан немир и беспомоћност пред двосмисленостима и противречностима живота. Није случајно што је Триф баш математичар. Избор позива очигледно је у некој вези с диспозицијом његовог бића: он је *homo faber* који се грчевитије од других јунака држи рационалне слике света, има још снажнију потребу да ствари

⁵⁶¹ Исто, стр. 63.

⁵⁶² Исту фразу користи Софија када је „Роберт Редфорд“ пита зашто неће да се уда за њега. *Dvojež (I)*, стр. 38.

⁵⁶³ *Benzin*, стр. 89.

сврста и одреди, а упркос томе што признаје вредност *имагинације*, сматра је, штавише, неопходном за пробој у природним наукама. Карактеристично је да се Триф, покушавајући да дође у истину о себи, служи метафорама чији су поредбени елементи преузети из математике; јунак размишља о увођењу фактора *ламба* у „једначину“, који изражава да „нешто увек остаје непрозирно“,⁵⁶⁴ такође о фактору *пси*, који назива *црним*, јер изражава да је једначина „разорена“. Елементи који указују на постојање парадокса, двосмислености, антиномија, инхибирају јунака, такве „једначине“ он не разуме и не може да реши.

На женине речи да га није волела „како треба“, Триф реагује тактикама несучавања: одлази да спава, одбија разговор јер она хоће да се „свађа“, остаје миран, а када ни то не доводи до њеног повлачења, решава да преко свега пређе као преко „неуспеле шале“.⁵⁶⁵ Врхунац покушаја да побегне од сучавања су следеће речи упућене Грасе: „Ја тебе волим као што треба и увек сам те тако волео. И то захваљујући искључиво твом лепом изгледу. У томе нема никакве твоје заслуге, а ни моје. То је природна појава, регулисана природним законима.“⁵⁶⁶ Трифове речи су увредљиве, у то нема никакве сумње. Јунак себе, међутим, уверава да их је изговорио да би се његова жена насмејала (што се и дешава), те да би се разводнила „цела та непријатна патетика“ која се „однекуд увукла“ међу њих.⁵⁶⁷ Речи упућене Грасе су од далекосежне важности. Оне раскривају природу јунаковог односа према њој, а раскривају и дубље узроке наводног покушаја да се њихов однос депатетизује.

Наглашавајући да Грасе воли искључиво због њеног изгледа, да је његова љубав такорећи последица природних закона, Триф у исти мах одриче важност њене *личности* у љубави, и провиденцијални карактер те љубави; он одузима и њеном бићу и њиховој љубави мета-физички карактер. Грасе није богиња поезије него више лепа зечица, или је лепа зечица и узгред богиња поезије. Нагласци ту нису неважни. Домишљања шта све отварају јунакове речи могу варирати, али сва воде трагом Фројдовога схватања да је у основи љубави либидо, схваћен као нагон, а остало што се у љубави надограђује само сублимација тог нагона, а не од нагона

⁵⁶⁴ Исто, стр. 87.

⁵⁶⁵ Исто, стр. 88.

⁵⁶⁶ Исто, стр. 89.

⁵⁶⁷ Исто, стр. 89.

независна душевно-духовна потреба једнако снажна као и он. Да ли остали мотивацијски токови у роману потврђују такво јунаково схватање љубави?

Одговор на ово питање је великим делом негативан. Обратимо пажњу како јунак након женине погибије описује шта значи волети и бити вољен: то је

продужено осећање да те нешто подржава, придржава, подиже, носи, обезбеђује и смирује. (...) Није важно да се осећа или у некоме изазива страст. То је увек повезано или са испољавањем моћи над другим човеком или с потчињавањем себе туђој моћи. Господарење или робовање. Јасно је, мени је јасно, да се љубав разликује и од једног и од другог. Суштински је другачија, чак и кад је веома 'ватрена'. Важан је лет, онакав лет. Треба да буде дуг. И знати да те чека добро исплетено гнездо. Јер живот доноси замор. (87)

Ни речи овде о жениној лепоти и природним законима. Трифова изјава упућена Грасе открива, додуше, нешто важно о његовом односу према њој, али је не треба поистоветити с његовим схватањем љубави: ситуационо условљена, она је усмерена да увреди Грасе, она је первертирани израз његове сопствене повређености. Већ везивање за биће попут Грасе говори да јунакове потребе у љубави сежу шире од „природних закона“, што потврђује и дожиљај *animal triste* с Лепом, женом која га телесно покреће, али зна само за радост чулног уживања.

У сучељавању Трифовог свесног размишљања о љубави и увредљивих речи упућених Грасе указује се једна важна поента: да је „подржавање“ и „подизање“ у љубави, чије извориште јунак види у Грасе, нешто што жена уноси у љубав, а такође и плетење тог „гнезда“, у ком се обоје регенеришу. Енергије које се шире даље од природне, нагонске основе љубави, потичу од жене, она их уноси, „ствара“ их у љубав, док мушкарац црпи ту енергију, најпре из женине лепоте, а онда и свега осталог. Поље његовог стварања, ако то већ није уметност или неки други рад који захтева посвећење, састоји се у идеализацији жениног бића. Тамни и полутамни предели њене личности, било какви какофонични елементи, у таквој констелацији не могу бити предмет његовог интересовања: они само ремете оно до чега је мушкарцу стало. Мушкарац је у љубави понешто саможив, упућен на себе и када је усмерен на њу. У томе је дефицит Трифове љубави према Грасе.

Тек након смрти своје жене јунак је у стању да схвати да је смисао њене поруке у томе да је *он* тај који није волео „како треба“, и тек тада ту поруку сагледава као један у низу других знакова које му је она слала да би га тргла, и подстакла на рефлексију о њој и њиховој љубави. Док је у другом *Двојезу* тежиште егзистенцијалне херменеутике на кривици као огрешењу о сопствено биће, у *Бензину* је тежиште на кривици као огрешењу о биће другог, и покушају сагледавања сопствене улоге у губитку љубави. Јунаково оглушивање о унутрашње покрете своје жене посебно је уочљиво у реакцији на поруку другог мушкарца на телефонској секретарици, остављену с намером да се уговори састанак. Глас припада мушкарцу кога Триф познаје, и о коме се Grace већ једном изјаснила као о „séducteur spirituel“.⁵⁶⁸ Као што на извештан начин није био изненађен вешћу о смрти своје жене, тако и овај пут, иако констерниран открићем, јунак осећа да је то последица нечега што се отворило већ раније, а од чега је он скретао поглед. Па ипак, чак ни то откриће не води до размишљања о Grace, о томе шта је вуче к том човеку, зашто је пријемчива за заводника који оперише духовним средствима, да ли је то у вези с некаквим дефицитом у њиховој љубави, шта она уопште осећа и жели – него бива бачен самом себи. И то не тако што би се суочио с питањем размимоилазе ли се његова и њена слика о заједничкој љубави, него тако што му срце гори од увређености. О томе сведочи својеврсно гађење при помисли да Grace има било шта телесно с тим мушкарцем, који је „готово старац“, уз то „сујетан“, „ћелав“, „ружан“, са стомаком као у неког „касапина“. Јунакова помисао да би још и могао схватити да је Grace „поклекла пред лепотом тела“⁵⁶⁹ неког плејбоја, показује да он не разуме, или одбија да разуме, да њој нису потребне телесне сласти, него саговорник у битном.

Grace је још много пре открића поруке на секретарици рекла мужу да осећа да свет постаје „стваран“ када тај мушкарац говори; то је био сигнал о врсти комуникације која јој је потребна, о врсти посвећивања каква јој је потребна. Када је Триф разговарао с тим мушкарцем, свет, наравно, није постајао „стваран“: он је примећивао нешто друго, наиме, знаке извесне надмености и самодовољности, будући да је мушкарац своје мишљење износио као неприкосновено, а туђе га није занимало. Када га замишља како разговара с Grace, јунак види како *он* њој

⁵⁶⁸ Исто, стр. 132.

⁵⁶⁹ Исто, стр. 91.

прича, а Grace га *слуша*. Он свој утисак о њему пројектује на њих, при чему је део те несвесне пројекције вероватно слична подела улога у његовом односу с Grace. Да свет услед речи тог мушкарца за Grace постаје стваран не мора значити да га она само слуша. Можда је тајна освајања њеног срца у томе што јој тај мушкарац прича о њој, и што слуша шта му она говори. Триф није био добар слушалац, више је гледао у уста своје жене док изговарају речи: „Уживао сам у њој и нисам сасвим пажљиво слушао шта говори.“⁵⁷⁰ Његова слика о њој је примарно слика о лепој жени, која је уз то интелигентно биће и добар слушалац, слика неодољива, пошто обећава мушкарцу позорницу на коју може да се успе и прикаже сву многострукост својих талената. Мушкарац жели *ту* жену, жена жели да буде *та* жена јер он *такву* жену жели. И у овој романескној причи се чини да жена прихвата улогу коју мушкарац на њу пројектује, иако можда ни сама не зна да ли је жели.

Триф неће учинити ништа, јер би свако покретање разговора о садржају на траци могло водити продубљивању бола и коначном губитку љубави. Верујући да је у љубави боље не знати него знати истину, Триф неће покушавати да утврди јесу ли они заиста љубавници, а поготову ће одустати од сваког суочавања са супарником. Он њено понашање види као „издају“, торпедирање из рајског стања љубави, и то на тривијалан начин. Уместо да усмери енергију на размишљање о Grace, он се усредсређује на потискивање „љубоморе“, „ressentimenta“ и „гнева“.⁵⁷¹ У Трифовом понашању уочавамо варијације познатих мотива: на угрожавање отмене позиције издвојености, иза које је свест о својој посебности и ексклузивности заједнице у двоје, јунаци реагују самосавлађивањем агресивних осећања и ћутањем, које им у томе помаже; љубав се доживљава не само као угрожена него као и опозвана, а сумња у њену љубав одузима у тавом душевном стању свему претходном вредност. Од тренутка открића поруке на траци јунак чека да се ствари саме расплету и престаје да води љубав с Grace.

Супружници се налазе у ситуацији која се може описати као „знам да знаш – ко ће први да каже“? И Grace, попут других муза, има дистанцирани став према свету и није склона директном начину изражавања; није склона ни јадиковању или оптуживању. Утолико већу тежину имају њени сигнали да јој је у љубави

⁵⁷⁰ Исто, стр. 196.

⁵⁷¹ Исто, стр. 93.

потребна и комуникација другачија од телесне. Као један од таквих знакова може се видети њено посвећивање пажње рибицама у акваријуму. Рибице и акваријум су Трифов поклон. Grase рибицама даје имена песника, што значи да стваралачки интервенише у поклон, „игра“ се с њим, проширујући на тај начин простор заједничке љубави и позивајући Трифа да њена игра постане и његова. Триф, међутим, не памти по ком је песнику Grase назвала коју рибицу, што нам говори да не обраћа пажњу на различите аспекте њене личности, и не улаже сопствено биће у заједничку игру другачију од телесне.

Шта нам још говори мотив песника-рибица, осим што тако лепо илуструје емотивну тананост и љупкост јунакињиног бића? Карл Густав Јунг је исцрпно проучавао симбол рибе, нарочито аспект амбивалентности, двоструке природе рибе, њеног „дуплицитета“. Ликовно је он видан у древном зодијачком симболу рибе, који представља две паралелно постављене рибе, од којих је глава горње рибе на десној страни, сугеришући кретање на десно, а глава доње рибе на левој страни, сугеришући кретање на лево. При проучавању различитих аспеката симбола рибе Јунг је имао у виду широк узорак: староегипатску, сумерско-асирску, индијску, грчку и римску митологију, јеврејску и арапску традицију, Библију, светоотачке списе, латинско средњовековље, списе алхемичара, немачке мистичаре итд. На основу проученог материјала Јунг закључује да је риба од давнина симбол душе и спасења душе, али и симбол световне таштине (*vanitas mundana*) и земаљских уживања (*voluptas terrena*),⁵⁷² те као таква, сједињујући супротне полове живота, архетипска слика целине, симбол сопства. У нашем контексту је важно да Јунг симбол рибе, схваћене као психичке слике целине, повезује са симболом Христа, са *imago dei*. Повезивање бића Grase с бићем рибица сугерише да је она извор како земаљских уживања, тако и оличење доброте и љубави. Триф је у Grase имао све: она је живот у свом највишем изразу (попут песника-рибица, односно поезије), оличење прожимања земаљског и „светог“ у љубави. На крају се она, попут Шакти, на известан начин жртвује да би мушкарца извела до разумевања целине љубави, у којој усмереност ка личности није мање важна од њеног телесног аспекта. Триф осећа да је Grase својим самоубиством хтела да га „казни“; тиме он потврђује да је њена смрт у

⁵⁷² *Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst*, стр. 121.

најнепосреднијој вези с неким сазнањем до којег није стигао. Имајући у виду симболичну спрегу Grace и рибица, те околност да Триф није обраћао пажњу на њено посвећивање рибицама нити њихову везу с песништвом, може се закључити да јунак није схватио целовитост личности своје жене, и није продро у њену душу.

Трифова кривица и кајање долазе касније, када је љубав изгубљена. Таквом крају доприноси повреда коју је Триф доживео у младости са Лепом: „Нисам баш сигуран да једном пропаћен губитак или пораз чини човека отпорнијим у будућности или само опрезнијим да се сличних удараца чува.“⁵⁷³ Исти мотив тумачили смо у контексту Банове аутодеструктивне црте, али и Мајсторове, кога поновно „расецање ране“ у љубави води у лудило. Претходна рана нема функцију вакцине која ублажује наредне ударце, него чини још осетљивијим, још више појачава „јежевске“ особине јунака. Истиче се много пута, додуше, да једном доживљена љубав, без обзира на исход, штити човека од очајања, али судбина јунака показује да искуство губитка љубави *повећава* могућност да и следећа љубав буде изгубљена, пошто је потискивање какофоничних елемената љубави ту још јаче на снази. За мислиоца среће какав је Драган Стојановић такве импликације у романима су прилично тмурне: могућност да дође до првог провиденцијалног сусрета није велика; могућност да дође до поновљеног провиденцијалног сусрета је веома мала; могућност да човек тада отвори своје биће, поклони поверење и изведе „јак потез“, већ је у границама оне вероватноће „тамније“ од „немогућности“, познате нам из пишчеве песме о Сл..

Уопште је живот стално угрожен. Само једна „погрешна реч“ у неповољном тренутку може супстанцијално да угрози везе неговане годинама, а такву моћ има чак и мимика лица. Триф овако размишља: „Један погрешан гест или израз лица, и ето, све је покварено, све што је важно тог дана, те ноћи ... некад и оно што је од значаја за цео живот.“⁵⁷⁴ Ипак, он одмах додаје да важи и обрнуто, да се много постиже одговарајућим гестом у повољном тренутку. Два су таса ваге, један „плави“ и један „црни“. И Баново размишљање о природи живота одаје свест о његовој сталној угрожености; свет пропада „сваког тренутка“, али, срећом,

⁵⁷³ Benzin, стр. 94.

⁵⁷⁴ Исто, стр. 136.

сваког тренутка и „ускрсава“.⁵⁷⁵ У свету који је попут вечитог круга пропасти и ускрсавања човек постаје заморен, почиње да живи „неусредсређено“, прави „грешке“, жртва је „неспоразума“, „заборавља“, не види целину, не исписује калиграфска слова него шкраба неку „жвртљотину“. Уредник од искуства, у доброј мери Стојановићев *alter ego*, говори да му се код писца прича *Месеци* (значи њега самог), допада „мимезис сомнабулног“. Будући да за уредника „стварност има непрозиран, понекад и сомнабулан карактер“, посебно га привлачи књижевност „која се држи тога и о свету говори као о непрозирном, о сваком сазнању као варљивом, привременом и оспоривом“.⁵⁷⁶ Такав сазнајни скептицизам такође спада у приказивање „црних“ аспеката живота.

Упркос поменутим „црним“ елементима слике света, у Стојановићевом уметничком делу ипак доминира поверење у „плаву“ страну живота, у самообнављајуће снаге природе и човека. Томе доприноси велики жар с којим је писац извео афирмацију „плавог“, али и иронија, која ублажује шпигеле црног, одузимајући им тежину, иако их не пориче. Лакше је прихватити Мајсторову патњу у љубави када се она пласира уз пароксизам – „Веровао сам јој, сигуран да ме неће изневерити, и знао да ме је преварила“,⁵⁷⁷ – и чак се и насмејати лудости човека који упркос „издаји“ наставља да воли. Но, Стојановићеву афирмацију постојања „без обзира на све“ не треба побркати са идиличним приказивањем живота, најпре зато што оно и није идилично, такође и зато што приказивање људске егзистенције, оног најбитнијег у њој, по својим последњим консеквенцама често пре даје разлога за суморност него ведрину. Живи се наравно и даље, упркос овој или оној „издаји“, како то чини јунак Мартиновић: „Без обзира на све, живети као да је све у најбољем реду, па тиме и доводити свет у то стање ‘најбољег реда’.“⁵⁷⁸ Мартиновић је „насмејан“, али је и „угарак“, он још увек зрачи, али је на изванредан начин и мртав. Код Стојановића се „плаво“ и „црно“ неразмрско преплићу, и често је тешко рећи о ком емотивном жанру и каквом животном модусу је заправо реч.

⁵⁷⁵ *Двојеж (II)*, стр. 7.

⁵⁷⁶ *Уредник од искуства*, стр. 106.

⁵⁷⁷ *Двојеж (I)*, стр. 72.

⁵⁷⁸ *Benzin*, стр. 62.

IX МАРИЈА МИЛОСНИЦА И МАРИЈА БОГОРОДИЦА

1. Нови љубавни жанр у *Месецима* – замах тела и помирљивост душе.

Женина „космичка улога“

Нови тонови у дочаравању како се јунак носи с губитком љубави, и јасније нијансе у приказивању „црне“, као и мешавина „плаве“ и „црне“, јављају се у *Месецима*. У готово свим причама су јунаци суочени с губитком драге и у готово свим случајевима је реч о односу знатно старијег мушкарца и млађе жене. Значај телесне љубави још је више наглашен него у претходним делима: у телу је кључ љубави. Све жене у које се заљубљују мушкарци су „Марије“, жене поетичне, леонардовске лепоте, чија појава зрачи „*оно нешто*“⁵⁷⁹ што мушкарцима даје крила. Радикализацији значаја тела одговара маргинализација значаја речи; разговора између мушкарца и жене је мало, и никада о оном најважнијем: „Мислим да никад нису превише разговарали, а безмало сам уверен да нису дотицали никакве велике теме, рецимо шта је највеће добро на свету и чиме се оно постиже“.⁵⁸⁰ О томе се не разговара, него се *то* непосредно доживљава кроз говор тела. Идолизација предмета љубави најчешће иде упоредо са свешћу о претеривању, чије деловање, пак, не може да рашчара магију самоопчињавања. Музе немају формат Софије или Grace већ су махом „обичне“ жене; неке од њих сатима уређују нокте или гледају телевизију. Нема више борбе с кривицом након њеног губитка нити „монашког ћутања“ као одбране од бола, у највећем броју случајева нема ни љубоморе или увређености: старији мушкарац сад зна и на изванредан начин прихвата да његова и њена љубав нису исте, да га она вероватно не воли, односно да га свакако не воли на начин на који он њу воли. Али он себи пришаптава да је већ довољно то што се догодила милост сусрета с њом и што му је било дато да доживи „бесмртне“ тренутке.

⁵⁷⁹ *Месеци*, стр. 142.

⁵⁸⁰ Исто, стр. 143.

Погледајмо како су поменути елементи обрађени у приповеци „(Јул) Маријин мирис“, о којој смо претходно говорили у контексту провиденцијалног сусрета у љубави. Важност чулног доживљаја љубави и света уопште подвучена је већ самим позивом приповедача – он је стручњак за прављење парфема. Но, лепши од било каквог парфема који би јунак могао да направи, ма с каквом уметничком преданошћу, јесте Маријин природан мирис: она је уметница у љубави“, „уметница додира“⁵⁸¹, а мирис њеног тела својеврсни симбол за „мирис“ постојања, за доспевање у саму његову срж. Писац ствара мрежу мотива који упућују на аналогију између уметности и љубави: вођење љубави одвија се „с великом концентрацијом“,⁵⁸² оно је својеврсна игра која ослобађа човека, у којој човек може слободно да се испољи, као што је и уметност, шилеровски речено, игра, у којој је човек слободан да се испољи и оном што осећа и мисли да израз. Уметност чулног уживања проширује се у приповеци на уметност уживања у земаљским стварима уопште, рецимо ритуалу пијења чаја после љубави. Слобода, слободни оквир у којем се одигравају сусрети између љубавника, вишеструко је подвучена, нарочито околност да Марија долази својом вољом, не очекујући никакве материјалне поклоне, штавише, одбијајући их. Није реч о купопродаји него о слободном узимању и давању. Егзистенцијалне вредности на којима прича почива могу се, додуше, у једном специфичном смислу назвати „материјалним“ – њихова подлога је тело, дакле нешто материјалне, чулне природе – што није нешто „ниско“, анимално, грешно, што треба гушити или чега се треба стидети; напротив, тело, с којим човек зна како, подлога је квалитетима који су, попут мириса, у нечем неопипљивом, флуидном, вишезначном, а доносе тренутке највише пуноће.

Паралелно са аналогијом између уметности и љубави, писац успоставља аналогије између доспевања у стање љубави и отварања космичке перспективе на свет. Космичка перспектива подразумева варирање познатих пищевих мотива да је љубав облик одржавања и спасавања света, али их, више него што је то иначе случај, преплиће с алузијама на религијске мотиве. Заљубљивање у Марију је за мушкарца исто што и поновно задобијање света, заправо задобијање света уопште, будући да га он види у новом светлу, прожетом духом љубави. Нови

⁵⁸¹ Исто, стр. 115.

⁵⁸² Исто, стр. 114.

поглед доводи до мисли о „створености“ света и његовом творцу Богу, који је мишљен великим словом, у дословном смислу. Да га треба тако схватити, утврђује инстинтирање на „створености“ света и људима као „створеним“ бићима, што указује на новозаветну догму о свету као творевини божанске љубави. Стојановић ипак остаје на двоструком колосеку, његов јунак мисли о Богу, али и „богу“ као симболу љубави: може се рећи да је приповедач посредством љубави према Марији доспео у неку врсту религиозног одушевљења Божијом творевином, али се у исти мах може рећи да љубав према другом човеку доводи до метафоричког доживљаја виших узрока постојања света од пуке случајности, без обзира на то да ли је његов творац хришћански Бог или нека друга неодредива енергија или биће. Важно је ту да је љубав схваћена као својеврсна иницијација у задобијање метафизичке извесности о дубљим разлозима свог постојања и постојања света, дакле укидања осећања контингенције и освешћивања да постојање света није нека саморазумљива чињеница него *чудо*. Такав однос према свету води до потребе да се он воли и негује као и вољено биће, а не да се мрзи и разара.

2. Дух светоотачких списа. Поверење у Богородицу

Више мотива, дискретно пласираних, упућује на паралеле између духа Јеванђеља и јунаковог преображаја. Христ тражи да његови ученици оставе све иза себе, материјална добра и људе који их везују за свет; јунак већ након првог Маријиног доласка, иако није извесно да ће она наставити да долази, продаје све што има и прекида све односе с породицом, да би неговао и развијао осећање према Марији. (Писац ће га за ту храброст на известан начин наградити, његова веза са Маријом потрајаће десет година.) Прихватање Христа подразумева промену *односа* према свету, Христ је за православне теологе „истина, пут и живот“.⁵⁸³ Аналогно томе, јунак прихвата дух Христовог учења утолико што за њега љубав постаје *однос* према свету, једини истинити став према свету. Дух

⁵⁸³ Епископ Калистос Вер, *Православни пут*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 2009, стр. 39.

Христовог учења ставља нагласак на однос према другом као јединственој личности, у овој причи је, пак, нагласак пре на јединствености Маријиног тела. Писац и не жели да покаже да је приповедач доживео благодат и почео да верује у хришћанског Бога, али да је појава Марије за њега ипак нека врста „благодати“, то се у причи јасно осећа. Гледано кроз визуру писаних и неписаних правила, он чини разврат јер се састаје са удатом женом, али уистину, за себе, будући да воли, он „порок“ види управо у скучености дословне примене тих правила, иза којих људи скривају свој „страх од живота“.⁵⁸⁴

„Уредник од искуства“ говори да се у *Месецима* осећа „дух светоотачких списа“.⁵⁸⁵ Реч је о делима отаца насталим у раздобљу првих осам векова хришћанске историје.⁵⁸⁶ Светоотачке списе Стојановић помиње и у својим есејима. Зашто су му они важни? Стојановићу није стало до схоластичких спекулација и клерикалних правила, него до изворног духа хришћанства, у коме важну улогу има идеја о повезаности земаљске љубави с дубинском, свепрожимајућом променом односа према свету и универзуму. У списима православних теолога, који сматрају да је њихово учење ближе хришћанским изворима од рационалистичке варијанте Западне цркве, наилазимо на вишеструке паралеле с неким Стојановићу важним идејама. Погледајмо, на пример, један одломак из књиге британског православног епископа Калистоса Вера: „Ту је свет који нас окружује: шта видимо? Много нереди и очитог расипања, много трагичног очајања и наизглед бескорисне патње. Је ли то све? Свакако да не. Ако постоји ‘проблем зла’, постоји и ‘проблем добра’. Где год да погледамо видимо не само збрку, већ и лепоту.“⁵⁸⁷ У наведеном одломку готово дословце налазимо мото Стојановићевог дела „није то све“, па бисмо лако могли поверовати да је реч о цитату из његовог дела. Код архимандрита Софронија налазимо места о смирености као врховној врлини, и Христовој „смиреној љубави“,⁵⁸⁸ која асоцирају на Стојановићев стих да је најбоља љубав управо „смирена љубав“.

⁵⁸⁴ *Месеци*, стр. 119. Интересовање за религијске аспекте Стојановићевог дела показао је Ромило Кнежевић у тексту „Смрт, идила и срећа“, види у: *Хелиотропна мисао*, стр. 99–112. О Стојановићевом интересовању за Богородицу писао је Владимир Гвозден у тексту „Поверење у трансценденцију“, види у: *Хелиотропна мисао*, стр. 135–143.

⁵⁸⁵ *Уредник од искуства*, стр. 94.

⁵⁸⁶ *Православни пут*, стр. 14.

⁵⁸⁷ Исто, стр. 24.

⁵⁸⁸ Архимандрит Софроније, *Христов живот је мој живот / О духу и животу*, Манастир Светог Архијакона Стефана, Сланци – Београд, 2007, стр. 28.

Софроније говори и о достизању „духовне слободе“ чији је део уздржавање од наметања своје воље, одупирање жељи да другима владамо и управљамо, контролишемо их и присиљавамо. Ту се каже: „Они који су опседнути жудњом за моћи затамњују лик Божји у себи.“⁵⁸⁹ Тај аскетски став кроћења агресивног дела воље, чији је део уздржавање од активних и пасивних облика насиља, можда је најважније начело етике Стојановићевих јунака.

Код Христоса Јанараса налазимо многа места која говоре о важности *поверења* за однос љубави, о потреби за поверењем „у оквирима непосредног искуственог односа“⁵⁹⁰ са другом личношћу. У нашем контексту су још занимљивија његова указивања да је теолошки однос према телу као нечем грешном, односно подела на дух и душу као „више“, и тело као „ниже“ снаге у човеку, на духовно и материјално, производ „рационалистичких схематизација“⁵⁹¹ Западне цркве, а не светоотачких списа. Оци су настојали да „одреде *начин постојања* целокупног човека, без распарчавања и поделе његове природе на *делове*“⁵⁹², што значи да су и тело и душу видели као „*енергије* човечанске природе“, које „откривају и пројављују оно што човек *јесте*“.⁵⁹³ То је и правац Стојановићевог размишљања. У есеју о поезији Злате Коцић, коју иначе тумачи с великим ентузијазмом, Драган Стојановић наилази на стихове у којима „обљуба“ и „смрад“ стоје једно поред другог; он неће пропустити да те стихове узме као повод да укаже, па макар у загради, да у Новом завету нема ничег што би указивало на „грешност“ телесног живота, те да је сумњичавост према телу производ каснијих времена: „Љубави је (...) свакако потребна енергија плоти и плотског живота, а кад она постоји, разврата ионако не може бити.“⁵⁹⁴

Драган Стојановић сматра да сваки проучавалац љубави неминовно стиже до религијских садржаја, пошто љубав према једном бићу води до љубави према свему постојећем. У новијим херменеутичким списима Стојановић се интересује за „енергију сакралног“, за питање како „свети“ садржаји делују на уметника и како их он обрађује у свом делу. У средишту његовог интересовања је мотив

⁵⁸⁹ Исто, стр. 66.

⁵⁹⁰ Христос Јанарас, *Азбучник вере*, Беседа, Нови Сад, 2008, стр. 24.

⁵⁹¹ Исто, стр. 87.

⁵⁹² Исто, стр. 88.

⁵⁹³ Исто, стр. 97.

⁵⁹⁴ *Енергија сакралног у уметности*, стр. 157.

Богородице у књижевним, али и ликовним делима. Слика Милана Коњовића *Благовести* предмет је Стојановићевог тумачења, а може се видети на корицама збирки есеја *Енергија сакралног у уметности*, као и *Благовести* Фра Филипа Липија на корицама *Поверења у Богородицу*. Стојановићев додир с религијским садржајима датира још из времена превођења Мановог *Доктора Фаустуса*, када је он као савесни преводилац за потребе свог рада проучио протестантизам. Будући да протестантски теолози Богородици не придају велики значај, Стојановић се за потребе свог херменеутичког проучавања упознао с католичком, а „под старе дане“⁵⁹⁵ и православном литературом. Своју ученост у погледу теолошког познавања Богородице Стојановић демонстрира нарочито у есеју о значају Богородице у Гетеовом *Фаусту*, а трагови његове лектуре виде се и у многобројним фуснотама *Енергије сакралног у уметности*.⁵⁹⁶

Да ли је случајност што је проучавалац сакралног мотива Богородице Марије у уметности назвао све своје јунакиње у *Месецима* Марија? Мислимо да то није случајност. Одмах желимо да додамо да Стојановић, уколико је интендирао поменути аналогију, свакако није имао намеру да се упусти у blasphemичну игру са светим списима и теолошком литературом. При излагању теолошких поставки, приметна је код њега посебна пажљивост, као да у виду има неког верника који чита његов текст. Када, рецимо, при анализи Андрићеве приповетке о Аники жели да искаже каква је размера престапа који Аника чини на Малу Госпојину, долазећи у Добрун с намером да наведе на зло човека који је воли, он готово свечаним тоном говори о Богородици као најчистијем и најлепшем бићу; када хоће да предочи колико је страшно што је на тај дан прота насрнуо пушком на Анику, он каже – „бар на тај дан благод и трпељивост би морале бити важније од свега“,⁵⁹⁷ као да и данас на Малу Госпојину рачуна са свешћу о симболичком значењу тог празника и одговарајућим понашањем. Херменеутичару Стојановићу се повремено дешава да се понешто занесе у праћењу своје мисли, на коју га подстиче писац чије дело проучава, те он, одвајајући се од непосредног материјала, продубљује тумачење у правцу до којег

⁵⁹⁵ Интервју са Драганом Стојановићем за *Радио Златоуст*.

⁵⁹⁶ О збирци есеја „Сакрално у уметности“ види критички осврт Саше Радојчића „Свето и неспоразум са светим“ у: *Поетика*, Београд, број 2, лето 2011, стр. 143–156.

⁵⁹⁷ *Лена бића Иве Андрића*, стр.134.

је њему самом као мислиоцу стало.⁵⁹⁸ На основу тумачења *Аниких времена* постаје јасно да је њему Богородица важна као идеал „свеобухватног опраштања“, такође милости која је „шира (...) од сваког греха и посрнућа“.⁵⁹⁹ Из претходних тумачења знамо и да је Богородица Стојановићу важна као инстанца која разуме шта се дешава у људским срцима, нарочито оним заљубљеним, а да му је важан и мотив Благовести као поруке о остварењу лепоте и љубави, могућности да људи живе срећно, „плаво“. У томе је суштина значења Богородице коју он има у виду када тумачи како неки уметник обрађује њен мотив.

Можда није лоше подсетити да то свакако није једини могући поглед на Богородицу. Критика њене традиционалне слике приметна је не само у теорији него и у многим уметничким делима XX века. Подсетимо, рецимо, на антиклерикални гест Макса Ернста на слици *Девица кажњава малог Исуса пред три сведока: Андреом Бретомом, Полом Елијаром и сликаром*: видимо Богородицу снажног тела, у црвеној деколтованој хаљини са које је спао плави плашт, како се љутито, са високо замахнутом руком, спрема да удари малог Исуса по већ зацрвенелој, голој стражњици; три мушкарца су одвојена зидом, њихова лица се виде кроз мали прозор. Макс Ернст је комбиновао хришћанску иконографију Богородице која се игра с дететом с паганским мотивом Венере која кажњава Амора за његове несташлуке. Очигледно светогрђе на слици, чији је аспект и ореол спао с Исусове главе, изазвало је на изложби 1926. велики скандал. И теорија рода пружа критички поглед на Богородицу као традиционалну, стереотипну слику жене, односно улогу мајке која се на жену пројектује као њеном бићу најпримеренија и најважнија. Критика је усмерена на приказивање процепца у који жена доспева у настојању да повеже „Богородицу“ у себи, то јест идеалну слику мајке, и своју свакодневицу као мајке која има и друге улоге.

⁵⁹⁸ Стојановићево одвајање од непосредног материјала је често продуктивно и показује његову креативност као тумача, која не настаје из пуне жеље за оригиналношћу, него из импулса да се извиди шта се даље налази на путу који је оцртао неки велики дух. Тај поступак прати настојање да се буде праведан према писцу. Дешава се такође да Стојановић, усмеравајући се у тумачењу на „бољи смисао ствари“, буде пристрасан у смислу свог „хелиотропног“ учења. О томе види текст Јована Попова „Херменеутичка страст Драгана Стојановића“ о Стојановићевом тумачењу песме Лазе Костића *Santa Maria della Salute* у: *Хелиотропна мисао*, стр. 144–157. О Стојановићевом тумачењу наведене песме писао је и Александар Јерков; он поставља питање мора ли Богородица у песми Лазе Костића имати значење које јој Стојановић као општеважеће придаје, види у: *Smisao (srpskog) stiha. Knjiga prva: De/konstitucija*, Centar za kulturu – Institut za književnost i umetnost, Požarevac – Beograd, 2010.

⁵⁹⁹ *Лена бића Иве Андрића*, стр. 135.

Аустријска визуелна уметница Вали Експорт драстично приказује процеп између идеалног и стварног у фотоколажу *Рађајућа Мадона* из 1976. године. Преко слике Микеланђелове *Пијете* налепљена је слика жене у мајици и сукњи са цветићима која седи на машини за прање веша; она је у пози аналогној Богородичиној, с раширеним рукама и ногама, само што никог не држи на крилу. Машина за прање веша је отворена, из бубња је полуизвучен црвени пешкир, приказ који призива крв. Будући да на *Рађајућој Мадони* нема детета, могуће су асоцијације на побачај или менструацију. Фотографија указује на чудну околност да је управо Богородица, жена која нема искуство чулне љубави, постала универзални симбол мајчинства; те да улога мајке подразумева много више од седења на трону и игре с дететом у природи, како се Богородица у ликовној уметности традиционално представља. Друге последице интернализовања стереотипне слике Богородице су расцепљеност на „грешну“ телесну и „узвишену“ духовну љубав, на сексуалност и брачну љубав, на улоге љубавнице и супруге/мајке. Сличне конотације које се везују уз Богородицу нашем писцу једноставно нису важне, те он прелази преко њих.

Драган Стојановић у тумачењу сакралног не користи иронију, а камоли да се поиграва са светим садржајима, иако је добро проучио начине њиховог иронијског подривања и дограђивања при тумачењу Мановог романа *Јосиф и његова браћа*. Он себи свакако не дозвољава бласфемични однос према хришћанству као Опат Прево у *Манон Леско*, чији јунак, витез и доктор теологије, заборавља на све хришћанске завете када је посреди његова љубавница Манон, лепо и невино, али уједно и аморално биће, слабо на светлуцање бисера, раскошне хаљине и добар провод. За њега је рај на земљи њена љубав, бивање с њом, а пакао је бол и очај када је с другим мушкарцем. Иако је цена земаљског раја љубомора, понижење, уопште гажење својих етичких начела, јунак је за Манон спреман да се одрекне обећања раја у „оном“ свету и оде у пакао. Да је не би изгубио, он издаје пријатеље и породицу, краде, па чак и убија. Његова вера је његова љубав према Манон, за њега светла и света, иако и злочиначка и блудна.⁶⁰⁰ Такву врсту радикалног мешања земаљских и светих садржаја немамо у *Месецима*. У приповеци „Април“ имамо, додуше, једног јунака који убија

⁶⁰⁰ *Манон Леско* је роман који привлачи Драгана Стојановића; о томе сведочи његова кратка прича „Манон“ у *Светској књижевности*.

такмаца, али ту се његов однос с „Манон“ и завршава, она неће више да зна за њега. Из контекста приповетке је јасно да је препуштање агресивним импулсима погрешан пут, да је потребна вежба у самопревазилажењу, да из еротског језгра не би потекло насиље него љубавна милошта. Не владање другим, него владање собом. Јунак каже да је као лек против љубоморе, против „узавреле“ крви, јео овсене пахуљице,⁶⁰¹ што метафорички указује на јачање флоралног насупрот фауновском виду воље. Смањити захтеве у односу на љубав и свет, бити *помирљив*, вредност је која прожима све приче.

Марије из *Месеца* су својеврсне свештенице љубави. Небеска Марија својом милошћу можда помаже да дође до провиденцијалног сусрета, и разуме бол након губитка љубави; земаљска Марија дарује своју милошту, тело и цело своје биће, да би се мушкарцу отвориле очи за лепшу страну света. Приповедач ће рећи да га је Марија „оспособила (...) за бољи смисао ствари“,⁶⁰² у чему је за њега „Бог“. У овој причи, јасније него другде у пишчевом делу, жена се идентификује са улогом коју на њу пројектује мушкарац: приповедач каже да је Марија „преузела своју космичку улогу“,⁶⁰³ у исти мах свесно и несвесно. Карактеристично је да писац уопште не настоји да његову љубав према Марији ослика као љубав према њеној личности. Он, додуше, каже да јунак воли њено биће у целини, али нагласак је ипак на љубави према сваком делићу њеног тела. Улога Маријине посебности као индивидуе смањена је и сугерисањем да је она само инструмент неког вишег бића, њена улога само слеђење нечега што потиче „одозго“: „неко заиста више биће, неко *нај-више биће* [се] послужило њоме“.⁶⁰⁴

Одбити своју „космичку улогу“ значи „цицијашити собом“. То ће приповедач пребацити комшиници Марији, којој поверава своју љубавну причу. Иако је прешао деведесету, његове виталне снаге поново покреће једна жена, једна „Марија“. Иако и она није више у првој младости – прешла је осамдесету – пружа му милошту телесног уживања, овај пут у облику укусне хране. Он јој се, на свој начин, удвара, али јој и пребацује што у младости није „спасла“ свет, односно није преузела своју „космичку улогу“ тако што би провела ноћ с

⁶⁰¹ *Месеци*, стр. 191.

⁶⁰² Исто, стр. 123.

⁶⁰³ Исто, стр. 114.

⁶⁰⁴ Исто, стр. 121.

мушкарацем који је у њој видео нешто посебно. Приповедач претпоставља Маријин приговор и ставља јој у уста речи – „нисам ја ту нека машина за усређивање, како некоме падне на памет“;⁶⁰⁵ које погађају суштину проблематике пројектовања улоге на жену. Не поставља се питање да ли би та ноћ усређила и Марију, јер се полази од тога да је њена срећа у испуњењу улоге. Приповедачева намргођеност и мизантропија, и његова заокупљеност собом, у којима је доста хумора, треба мало да омекшају озбиљност подучавања Марије; она и не долази до речи, јер јој је приповедач доделио улогу да прими његову поруку о љубави, као што су је једном Марија и Марта примиле од Христа. Упркос хуморним релативизацијама, женина „космичка улога“ ипак остаје вредност коју прича афирмише.

Егзалтација телесном љубављу и дух светоотачких списа обједињени у *Месецима* необична су мешавина, својеврсно укрштање чулног и светог, овоземаљског и небеског, пролазног и вечног. Многи лајтмотиви стваралачког опуса Драгана Стојановића су у овој књизи јасније оцртани, а спајање хетерогених елемената у целину делује хармонично. Питање о жанру, које уредник од искуства наглашава, може се односити и на необичну мотивску укрштеност, на питање којем књижевном жанру би оно било својствено. Уредник питање о жанру види првенствено као начин размишљања о животу. Књижевни термин преноси се на егзистенцијалну раван да би означио човеково емотивно и душевно стање, а пре свега да би се указало како се унутарња стања и с њима повезан доживљај света не могу свести на просте антитетичке формуле трагично/комично, озбиљно/смешно, узвишено/бурлескно и сличне могућности. Човеков однос према свету и стање у његовом увек гладном срцу постали су након уздрмане, изгубљене или опозване вере у постојање Бога, и губитка метафизичке вертикале, још сложенији. Питање о жанру у *Месецима*, двоструко пласирано преко његових јунака и преко уредника од искуства, односи се понајвише на начине ношења са „црним“ облицима живота, нарочито губитком љубави.

Враћамо се овде на познати мотив прекивања Не у Да. Прекивање се у извесном смислу дешава и за време љубави, будући да мушкарац зна да није

⁶⁰⁵ Исто, стр. 117.

вољен, иако му се она сва предаје. Приповедач ће својој сусетки поверити да је осећао *бол* при помисли да Марија „води љубав и са богтепита ким“,⁶⁰⁶ иако га није показивао. Он се од бола брани уз помоћ технике погледа на бољи смисао ствари. Уместо да се препусти разгризајућем ефекту љубоморе, јунак сугерише себи да је осећати бол у односу на то што се с њима дешава „погрешан“, да у љубави не треба „мерити“ ни „одмеравати“, пошто је љубав „неодмереност у сваком погледу“.⁶⁰⁷ У тренуцима чекања на њу ваља се усредсредити на лепоту већ доживљеног, на размишљање о љубави. То значи постати *помирљив*, што је највећа врлина у међужанровском простору.

3. Порука светог Павла. Смирена љубав, безразложна нада

Шта се у причама дешава након губитка љубави? Јунаци ту не губе разум, него се боре да уз помоћ сећања на њен „мирис“, на постојање светлог начина бивствовања, одоле болу и тузи, иако их у исти мах мање-више осећају. Тешко је живети уз свест да је провиденцијални сусрет редак, да су шансе да се он понови веома мале, а знати шта би још један такав сусрет могао донети; живети са успоменом на љубав и одржавајући ту успомену, задовољити се малим облицима лепоте и љубави, а заборавити на велики доживљај телесног уздигнућа. Наћи утеху у снегу који се распршује са гране, у погледу на птицу која се види с прозора, у мартовском пупољку, у микроплавим доживљајима какви су опевани у пишчевој поезији. Ево како је у песми „Ожиљци“ дочаран такав ментално-душевни став:

– научити:

*најбоље
у жару плавети додирнути
шта је најближе,
остало заборавити – (57)*

⁶⁰⁶ *Месеци*, стр. 115.

⁶⁰⁷ Исто, стр. 116.

За тако нешто треба постати скроман – мали циљеви, мали захтеви у односу на љубав и лепоту – али и скроман у смислу о којем говори уредник: „Скромност је способност да у свему откријеш нешто занимљиво, подстицајно, нешто што те води даље, нешто што испуњава живот.“⁶⁰⁸ Ако човек након губитка већ не живи у „димензији Бесконечно“, може ипак наставити да развија стваралачки однос према свету око себе, тако што ће у обичном, свакодневном, видети нешто више од онога што се на први поглед види, што ће открити његову егзистенцијалну „раскош“. То подразумева развијање метафоричког, а тако и „песничког односа“ према свету – видети у стварима то што јесу, али уједно и нешто друго, што оне *као* да јесу. Гола грана на коју се уочи Нове године окаче крушке и паприке разведрава,⁶⁰⁹ тиме се већ добија нешто што се може супротставити очају.

Однос према животу у чијем средишту је усмеравање погледа према „плавом“ и када је човеков поглед замућен бојама „сиво-црног“ спектра, кључна је етичка вредност коју афирмише Стојановићево дело у целини, а која се постиже естетским (али не само естетским) средствима. Њу изражавају метафоре попут „али, и цвеће“, „без обзира на све“, „независно од свега што се иначе дешава“, „није то све“. Уредник од искуства назива тај став „ипак“, а његову суштину налази изражену код светог Павла, у *Другој посланици Коринћанима*. Новозаветне речи светог Павла су веома важне Стојановићу, толико важне да их он, делимично или у целини, понавља чак пет пута у претходно помињаном есеју „Лазарет и лазур. *Лазареве лестве* Злате Коцић“. Погледајмо једно од тих места: „Иза целе ове књиге као да стоје Павлове речи да смо, додуше, свачим угњетавани, али нисмо потиштени, да јесмо у недоумици и често не знамо куд да се окренемо, али нисмо без наде, па и то да смо оборени, али не и уништени (2. Коринћанима 4, 8–9).“⁶¹⁰ Нескривено одушевљене поезијом Злате Коцић у вези је са осећањем избора по сродности: Стојановић истиче да њена књига приказује „могућности самообнављања човека“,⁶¹¹ да зна за „тмину“, али и „сјај“ постојања – што ми називамо „црно“ и „плаво“ – те да песникиња избор између оностраног и

⁶⁰⁸ Уредник од искуства, стр. 39.

⁶⁰⁹ Исто, стр. 28.

⁶¹⁰ *Енергија сакралног у уметности*, стр. 126.

⁶¹¹ Исто, стр. 113.

оностраног одбацује као погрешно постављену алтернативу. Иако Злата Коцић обилато користи новозаветне мотиве, она у име сакралне енергије не обезвређује земни живот и његове енергије. Постигнута мешавина, „жанр“ размишљања о животу у поезији Злате Коцић наликује Стојановићевом, мада он то у свом тумачењу неће рећи директно.

Све је то лепо, али када човек изгуби своју љубав, какав је то живот? Да ли је човек уопште „жив“? И уредник се о томе пита, па каже да се онда живи „умртвљено“, као „сенка“. Али, будући да се и сам руководи Павловим „ипак“, он наводи као могуће животне жанрове (изван комедије и трагедије) „помирљивост без абдикације“, „ведри стоицизам“, „стоицизам на нултој тачки“, ⁶¹² а на другом месту предлаже „кротко сношење несреће или самопрегор и одрицање, прегарање оног што се много желело, Гетеова *Entsagung*, самозатајност“.⁶¹³ Гетеову *Entsagung*, што би се могло превести као самолишавање, трезвено одолевање жељама срца или одрицање од жуђеног, помиње Стојановић у више својих дела. Код Гетеа се *Entsagung* односи нарочито на неостварену и неоствариву љубав, о чему је писац, с обзиром на његов однос са удатом Шарлотом фон Штајн, имао богато искуство. Тумачећи смисао тог животног става код Гетеа, Зафрански каже да је у њему моменат жртвовања, али и моменат добитка. Јер, лишити се нечег за чим човек жуди може значити предупредивање неког, још већег, губитка.⁶¹⁴ Поред тога, човек добија и на тај начин што се изнутра развезује од пријањања за предмет жудње, доводећи себе до осећања да га „има“, иако га у стварности нема. У том смислу Зафрански каже: „Ко одлучно не одустане, мораће у очајању да се одрекне.“⁶¹⁵ У *Entsagung*, као и другим животним жанровима које помиње уредник, осећа се извесна меланхолија. Понекад, нарочито кад је мушкарац саживљен с тим да га *она* не воли, реч је о некој нежној меланхолији у којој има и ведрине. Такав је случај с помињаним професором П. и његовом рибицом Маријом. Некад су тонови тамнији, осећање узалудности јаче, као кад приповедач из приповетке

⁶¹² Уредник од *искуства*, стр. 94.

⁶¹³ Исто, стр. 24.

⁶¹⁴ Гетеов позни роман *Избор по сродности* темељи се на контрасту између женине одлуке да одустане од жеље свог срца (жудње за другим мушкарцем) и мужевљеве да се тој жељи (жудњи за другом женом) препусти. Констелација је додатно замршена јер је жуђени мушкарац заједнички пријатељ брачног пара, а жуђена млада девојка женина штићеница. Јунаково препуштање жељи, односно немогућност да себе доведе до *Entsagung*, доноси пропаст и смрт не само њему и предмету његове жудње него и многим другим особама из заједничког круга.

⁶¹⁵ *Goethe. Kunstwerk des Lebens*, стр. 581.

„(Јул) Маријин мирис“ слуги да га до смрти не чека ништа упоредиво с Маријом, те помишља да се убије. Упркос томе, он одбија „абдикацију“, што значи препуштање очају.

Насупрот очају, каже уредник, „није напросто нада, него пре свега мудрост“, и додаје да је оно на шта мисли заправо више од мудрости: „Неки поглед, нека *диоптрија*, изоштрена за зрнца доброте, колико год мала и малобројна била.“⁶¹⁶ Она подразумева веру или поверење да ће се ствари променити набоље, уметност стрпљења, смирено чекање и када је изглед на нову љубав неоснован, када је реч о лудој нади. О уметности чекања може се подучити код јапанског песника Саигјоа, чији су нам стихови о пролећу у земљи Цу познати из *Двојежа II*. Уредник помиње Саигјоа као великог песника, али неће рећи да је имплицитно присутан у *Месецима*. У реченици „Дошла је, иако није обећала“ из приповетке „(Јул) Маријин мирис“ чују се Саигјоови стихови „Није обећала, / Но мишљах – доћи ће“. У причи се чекање песничког субјекта из Саигјоових стихова остварује, чудо се дешава иако је вероватноћа да се оно деси веома мала.

Драган Стојановић се враћа Саигјоу у поговору недавно објављене књиге Саигјоове поезије.⁶¹⁷ Тај есеј, као и есеј о Наталији Цветковић,⁶¹⁸ једини су есеји у којима Стојановић говори у првом лицу и једини где је тон нескривено лично интониран. Аутор се ту усредсређује на везу између „глупог срца“, патње и узалудне наде, закорачујући корак даље у жанровски тешко одредивом осећању живота, у ком се меланхолија и ведрина повезују у једно. Као омиљену Саигјоову песму Стојановић издваја управо поменућу песму о чекању из песама под заједничким називом „Љубавни сусрет у сну“, која гласи овако:

*Није обећала,
Но мишљах – доћи ће.
Тако сам дуго чекао.
Бар да се сву ноћ не смркне
Од беле светлости до беле светлости.*⁶¹⁹

⁶¹⁶ Уредник од искуства, стр. 25.

⁶¹⁷ Монах Саигјо, *Планинска кућица*, поговор Драган Стојановић, Танеси, Београд, 2015.

⁶¹⁸ Реч је о претходно поменућом есеју „Наталија Цветковић – усамљени акт“ (види фусноту 24).

⁶¹⁹ *Планинска кућица*, стр. 70.

Таква врста чекања је као неки последњи стадијум до којег се уопште може доћи: чека се знајући да је чекање безразложно. Можда зато што је у чекању човек близу своје жеље, што је жеља још жива? *Смирено* жива. То стање је много више од поверења у бољу могућност, оно је вера у могућност „тамнију од немогућности“.

X ДИЈАЛОГ ПРИЧА МЕСЕЦИ И РОМАНЕСКНОГ ЕСЕЈА УРЕДНИК ОД ИСКУСТВА

1. Кабинет с огледалима. Романтична иронија

У вези с књигом *Уредник од искуства* намеће се питање – о ком је ту књижевном жанру реч? Подсетимо да смо у оквиру испитивања „ексцентричних“ особина пишевог дела делимично образложили у чему је жанровска плуралност тог дела, те да смо указали на околност да Стојановићев уредник, дакле фиктивни јунак, тумачи Стојановићеву књигу прича *Месеци*, дакле у стварности постојеће дело. Начинимо сада корак даље у испитивању наизглед једноставне, а заправо занимљиве и сложене структуре књиге, са истим таквим занимљивим и сложеним идејним импликацијама.

У *Уреднику од искуства* Стојановић спаја романескне елементе приче о изгубљеној уредниковој љубави Јасенки са есејистичком рефлексijом о природи љубави, а упоредо с тим развија поетичко-филозофску рефлексijу о природи и функцији књижевности. Есејистички моменат претеже, због чега смо говорили о романескном есеју. Стојановић многоструко укршта обе наведене тематске линије, указујући на везу личног искуства и стварања, живота и књижевности, стварности и фикције. Крајњи резултат је својеврсна филозофија живота, у којој су стварање и изучавање књижевности најтешње повезани са доживљавањем љубави, а овај са односом према бивствовању и космосу у целини. Тај широки захват постигнут је једноставним средствима.

На рефлексijу о књижевности и љубави уредника подстиче читање збирке прича *Месеци*, али је он и изнутра већ припремљен да на такав начин буде подстакнут, и то како својом тренутном животном ситуацијом, тако и свиме претходним што је до ње довело. Уредник је човек предан књижевности и ауторефлексijи, у приличној мери самодовољан, с „јежевским“ особинама. Ликова из уредникове стварности који се местимично помињу је мало, а са

изузетком Биљане, његове најближе сараднице, сви су предмет искључиво његовог унутрашњег дијалога са самим собом, и његових фантазама, а не стварни саговорници: шетач кога ујутро среће у парку; Јасенка, његова љубав из младости, која је пре петнаестак година нестала из његовог живота јер га није волела као он њу; писац *Месеца* и његова претпостављена муза коју би уредник хтео да упозна. Уредник помиње да је једном и сам желео да пише уметничку књижевност, али је од тога одустао, а што више замишља шта би могао да пише, када би само хтео, то је јасније да *Месеци* у њему не само да подстичу жељу за љубављу, за новим провиденцијалним сусретом, него и потребу да дијалог са самим собом обликује у уметничкој форми. Да се изнова заљуби, или да бар пише о љубави – у оба случаја је у њему покренута еротска, стваралачка енергија.

Стојановић у *Уреднику од искуства* гради својеврсни кабинет са огледалима. Његову основу чини четворокрилно огледало које чине писац *Месеца* и уредник, сваки са двојном функцијом. Уредник, наиме, разликује писца, дакле оног који пише *Месеце*, и писца-у-свету, дакле личност писца и његов конкретни живот, који саодређује оно што први ствара. Ми такође видимо, иако нам се то не саопштава, да се иста структура понавља и када је посредни уредник, што значи да се он раздваја на херменеутичара, односно тумача књижевног дела, и уредника-у-свету, чија биографија и конкретне животне околности ту оцену саодређују. Захваљујући тој конструкцији питање о односу личности писца и дела, обogaћено питањем о односу личности тумача и његове анализе, дакле, у оба случаја, егзистенцијална херменеутика као преиспитивање односа живота и уметности, постаје још сложенија и деликатнија него што већ иначе јесте. Укрштање егзистенцијалне херменеутике са књижевном херменеутиком додатно усложњава структуру. Као у неком кабинету са огледалима, поједина значења или њихови скупови продужавају се и умножавају, стварајући ефекте умногостручавања, већ у зависности од тачке са које се посматра, односно шта се све узима у обзир. На четворокрилно огледало наставља се у имагинацији још један пар огледала: стварни читалац *Уредника од искуства* и читалац-у-свету, који је и сам, попут уредника, у позицији тумача, и на чији живот, као и на уредников, прочитана лектира може извршити уплив.

Кога то занима, може у кабинет са огледалима увести и писца *Уредника од искуства* и писца *Уредника од искуства-у-свету*. Игра значења постаје на тај начин још разигранија и духовитија. Као што фиктивни уредник на основу стварне књиге Драгана Стојановића закључује о њему и његовом делу, тако и читалац може на основу тумачења уредника и његовог тумачења *Месеца* закључивати о делу и личности Драгана Стојановића. Тако гледано, могуће је извести закључак да је и у пишевом животу постојала или постоји нека муза која га је подстакла на писање *Месеца*, као и да је његов однос према њој, попут уредниковог, амбивалентан, дакле мање помирљив од оног који сугеришу *Месеци*. Једно је сигурно: Стојановић у овом делу обједињује две важне функције које као посвећеник књижевности има – улогу писца и улогу херменеутичара, тачније речено – три функције, будући да су и писац и херменеутичар уједно и пажљиви читаоци.⁶²⁰

Играрије у правцу раскидања илузије о свезнајућем приповедачу, аутоцитати, жанровска плуралност, интертекстуалност, све је то у највећој мери карактеристично за такозвану постмодерну књижевност. Дестабилизовање граница између фикције и стварности се ту у многим случајевима изводи из пуке жеље за игром, оригиналношћу, па и жеље да се читалац мало повуче за нос. У *Уреднику од искуства* има можда понешто од тога, али је то више зачин, док интенционалност текста упркос свим двосмисленостима остаје озбиљна; утисак који претеже је стварање химне књижевности и љубави, те њихово уздизање до филозофије живота.

Писање и рефлексивност о написаном, уметничко стварање и критика, поезија и поетика, обједињени у неком делу, нису изум постмодерне, него су теоријски формулисани и делимично практично примењени у доба романтизма.⁶²¹ Можда то није била Стојановићева интенција, али *Уредник од искуства* се може читати као у пракси примењена „романтична иронија“, онако како ју је формулисао Фридрих Шлегел, што само потврђује једну од уредникових поенти да човек који чита

⁶²⁰ О значају троструке структуре писац/дело/читалац и њеним психолошким импликацијама у *Уреднику од искуства* писала је Оливера Жижовић у есеју „Филигранско стваралаштво Драгана Стојановића: једно читање романа *Уредник од искуства*“ (I и II део), види у: *Свеске*, Панчево, I део: број 111, 2014, стр. 74–81; II део: број 113, 2014, стр. 42–47.

⁶²¹ У вези с тим Драган Стојановић у свом поговору за „Иронију љубави“ цитира Ренеа Велека: „Данас се често заборавља да су књижевни захвати који важе за изразито модерне били на дневном реду код немачких романтичара“, у: *Иронија љубави*, стр. 301.

„резбари у себи рељефе који ће остати у њему и кад их заборави.“⁶²² Обратимо пажњу на следећи Шлегелов фрагмент у преводу Драгана Стојановића: „*Нико не разуме самог себе уколико је само он сам а не у исти мах и неко други*. На пример, ко је истовремено филолог и филозоф, тај разуме своју филозофију помоћу своје филологије а своју филологију помоћу своје филозофије.“⁶²³ Истицање драмске природе човековог мишљења, односно дијалошког одношења духа према самом себи, његове стваралачке и критичке компоненте, које је једна од главних одлика шлегеловске ироније, карактерише и мисаоне матрице *Уредника од искуства*. Околност да фиктивни уредник анализира стварну Стојановићеву књигу може се видети као продуховљена шала са читаоцем, па и са самим собом, али исто тако и као акт самосвести писца и аутореклексивног тумача у једној личности.

Намећу се и друге паралеле. Романтична иронија подразумева свест о великој сложености света, што значи да писац стално има на уму да свака тврдња само делимично изражава суштину ствари, па уместо аподиктичних тврдњи више воли лебдеће стање флуидне смене реченог и довођења у питање реченог. Нешто од тога уочљиво је у уредничковој амбивалентности спрам теме љубави. Уочљиве су и аналогije у вредновању поезије. Шлегел је високо вредновао поезију, нарочито старогрчку, и тражио је да поезија, поетски ентузијазам, буде уведен у филозофију, па и у религију. Поезија је у *Уреднику од искуства* нека врста краљице књижевности, а из претходно тумаченог знамо и да Стојановић високо вреднује рад имагинације, типичан за поезију, у свим људским активностима, укључујући природне науке. Шлегелов поглед на велику целину, проширивање простора поезије у правцу ироније, филозофије, љубави и религије, поглед који открива да је све у вези са свим, прекорачивање жанровских граница, све је то блиско и Стојановићевом духу. Шлегелово укрштање поезије, ироније и љубави постоји у самосвојном облику и у *Уреднику од искуства*, ту су изучавање љубави и књижевности најтешње повезани, преливају се једно у друго. Будући да се показује да љубав писца-у-свету оном који пише даје неупоредиву енергију за стварање, а да књижевност појачава пријемчивост и осетљивост за љубав, иако не може да је замени, и књижевност и љубав описани су као однос према свету, односно својеврсна филозофија живљења.

⁶²² *Уредник од искуства*, стр. 59.

⁶²³ *Иронија љубави*, стр. 124.

Вратимо се ефекту кабинета са огледалима. На једном месту уредник хвали писца *Месеца* што је у пародији криминалистичке приче двоструко пласирао опседнутост женским чарима – преко приповедача и приповедачевог пријатеља. Захваљујући огледањима између *Месеца* и *Уредника од искуства* опседнутост женским чарима се учетворостручава: и за уредника, и за писца у његовој имагинацији, „институција музе“ је најлепши дар живота. Уопште сама чињеница да књига прича *Месеци* уредника покреће у толикој мери да се у њему јавља рефлексија о његовој изгубљеној љубави Јасенки, још једном потврђује одлучну улогу љубави у животу, као и еротских подстицаја за уметност и егзистенцијално стваралаштво; потврђује и моћ књижевности да човека приближи самом себи. Тема *волети и не бити вољен* из прича *Месеци* понавља се и у уредничковој егзистенцији, она га враћа на већ доживљено у љубави, али и наводи на размишљање о још недоживљеном; он својом егзистенцијом потврђује сопствену теорију о књижевности која и писца, и тумача/читаоца, утврђује у већ доживљеном или проширује њихово искуство, указујући на нове могућности. Захваљујући ефекту огледала, и многи други мотиви бивају вишеструко потврђени и продубљени.

Очигледна је, међутим, и амбивалентност: сумња у већ речено, његова релативизација или опозивање. Каже се да песници лажу, да би се потом рекло да не лажу, да би се речено још једном кориговало исказом да је истина песника „сувише добра за нас“.⁶²⁴ Уредничково „клацкање“ између афирмације и негације одише духом пароксизма, којим се Стојановић и другде у свом делу служи да би изразио противречности живота у борби за његово осмишљавање. Уредничкова амбивалентност најочљивија је у балансирању између наде у нови провиденцијални сусрет са *cette femme*, и одбијања да се крене за њеним зовом. Упоредо с тим, уредник све више нагиње ка одбијању да књигу прича штампа, иако је уверен у њену уметничку вредност. Коначна одлука да се књига не штампа симболички представља троструко одбијање: наде да се пронађе нова муза; постојања музе достојне уредника; могућности да би муза уреднику узвратила љубав. Важност *помирљивости* за срећу, коју уредник истиче и потврђује на примеру књиге *Месеци*, тиме се додатно појачава (уредник не иде

⁶²⁴ *Уредник од искуства*, стр. 125.

себи срећном у сусрет), али на извештан начин и уздрмава, будући да уредниково одбијање помирљивости доводи у питање могућност да се остваре атипични емотивни жанрови између среће и несреће, љубави и бола, афирмисани у *Месецима*. Уметност да се буде скроман у љубави, да се не очекује идеално, да се верује у повољан обрт ствари, све то уредниково одбијање у доброј мери релативизује.

На последњим странама књиге је у заостреном облику приказана уредникова борба са самим собом, лебдење између „плаве“ и „црне“. Најпре је реч о претпостављеној музи писца *Месеца*: уредник замишља „фотографију згодне девојке наслоњене на палму“, ⁶²⁵ види њен осмех, њено „лице окренуто ка пучини“, море и небо. Уредник каже да „више ништа није потребно“, користећи израз претходно употребљен да би у контексту размишљања о *Песми над песмама* потврдио одлучну важност чулне љубави и узајамности у љубави; у опису девојке са фотографије потврђен је значај „палме“, оне палме с којом се „пријатељица“ упоређује у древној песми, а уз коју се „драги“ пење. ⁶²⁶ Замишљена фотографија чак наводи уредника на помисао да је све што је „створено, створено поетски“, ⁶²⁷ што би значило да је свет „разуђени“, „материјализовани“ стих. Тренутак забележен на фотографији је „светао“; чујемо у позадини те речи и „свет“. Када волиш, свет ти се указује као свѐт и као поезија. Достигавши врхунац у идеализацији *те* жене, уредник се пребацује на другу страну, одакле на целину гледа „црно“. Човек је „крхак“, а свет у којем треба остварити љубав с *том* женом је не само „врло ретко пријатељски“, него је пријатељски само на „трен“, да би у следећем тренутку постао непријатељски. Одавде се љуљање убрзава: најпре се потврђује да се „таласу“ повољне прилике треба дати, и „не цицијашити собом“, али се то одмах доводи у питање, будући да *она* цицијашити собом и да јој поезија „није ни на десетом месту“. ⁶²⁸

У последњем фрагменту уредник, служећи се стиховима, на најнепосреднији начин контрастира „плаво и „црно“. Он наводи стихове непознатог француског песника „La nuit est plus clair que le fond de mon coeur“

⁶²⁵ Исто, стр. 119.

⁶²⁶ Исто, стр. 31. На том месту Стојановић каже: „И њен стас као палма, на коју ће се, како сам каже, он попети...“.

⁶²⁷ Исто, стр. 120.

⁶²⁸ Исто, стр. 122.

(Ноћ је светлија од дна мог срца), као и стихове „Хајдемо / и Узјашимо сунчаногa сна гребен највиши“. ⁶²⁹ Укрштајући у себи, посредством стихова, „ноћ самотног срца“ и „сунчани сан“, „пораз“ и „победу“, уредник схвата да приче *Месеци* говоре о томе како се уз помоћ неког као што је млада девојка наслоњена на палму, „мрачно“ срце уздиже до среће, а душа спасава. Стојановић и овде неће пропустити да каже да се душа спасла „за трен, дакле вечно“, чиме је истакнута непролазна вредност таквог трена. Чујемо ту лајтмотив „благовести плаве црној“, уношења „сјаја“ у „тмину“ постојања. Могућност да *она*, то јест „сунчани сан“ који представља, ипак све реши „и у најтамнијем срцу“, па макар за трен, потврђена је и уредниковом увереношћу да се онај ко је нашао речи за приче *Месеци*, и стихове о „сунчаноме сну“ (у оба случаја Драган Стојановић), већ уздигао до „највишег гребена“. Упркос томе, још једном се истиче да је проблем у *њој*, која не схвата ни значење, ни значај „сунчаногa сна“, и не жури се да било кога спасе. Као у причи „Септембар“, *она* је у целини *Уредника од искуства* час леонардовски лепа Марија, час опојна Јелена, час Олга, лажна невеста. Завршница је пркосно суморна, и њено дејство остаје да одјекује: и „ноћ /је/ светлија од оног што носим у срцу“, каже уредник, да би додао завршни, „црни“ акорд – „Тако је то. То је тако.“ ⁶³⁰

У том кабинету са огледалима као да се боре две душе у уреднику, а посредно гледано, и две душе у Драгану Стојановићу – она која је помирљива и прихвата да је постојање „лета“, дакле чисто „плавих“ облика живота, само изузетно, али не губи из вида знање о „сунчаноме сну“; и она која осећа замор и тегобу поновљених покушаја „узјављања“, која губи веру у поновљени доживљај љубави, а поготово у доживљај обостране љубави, и задовољава се „ходом“ као главним начином живота. Један глас потиче од еросом понетог ентузијасте, други глас од интелектуалног скептика. Но, упркос амбивалентности и оповргавању, вредности које се у *Уреднику од искуства* промовишу – љубав, лепота и уметност – ништа не губе од своје важности. Афирмативни уредников однос према књижевности која подстиче на бацање у немогуће, али и говори о томе шта се добија помирљивошћу у стварима љубави, остаје на снази.

⁶²⁹ Исто, стр. 123.

⁶³⁰ Исто, стр. 125.

Мотив уредникове слутње да иза *Месеца* стоји стварна муза, она млада девојка наслоњена на палму, усложњава тему егзистенцијалне херменеутике. Размишљање о постојању стварне музе, а нарочито његове последице, потврђују уредниково мишљење да је херменеутичар, чак и танкоћутан као он сам, увек у извесној мери пристрасан. Херменеутичар је и херменеутичар-у-свету, па његово животно искуство, образовање, поимање света, схватање књижевности, у одређеној мери саодређује интерпретацију. Томе придолазе психолошки елементи, у случају уредника несвесна љубомора на пишчеву музу. Тон извесне интелектуалне надмености у односу на писца прича, за кога ће уредник рећи да не може да га превари, да прозире његове технике, у вези је с љубомором; делимично је повезан и са уредниковом инхибицијом да постане писац, коју можда саодређује и недостатак „енергије љубави“⁶³¹ каквом је ношен писац прича. У свему томе осетна је аутоиронија, такође у неким другима запажањима, рецимо да се писац понавља. Имајући у виду Стојановићеву готово опсесивну усредсређеност на одређен круг тема, то иронично запажање није далеко од истине. И иначе је уредниково тумачење *Месеца* примерено материјалу: Драган Стојановић показује да је вешт и при анализи сопственог дела.

Међу аутопоетичким запажањима нарочито је интересантно оно о склоности писца прича ка релативизовању пораза и зла. Ту тему ће уредник увести размишљањем о судбини преосетљивих људи у свету који не хаје за преосетљивост. Не само људи састављени од жица попут „паучине“, него и сви други људи треба да развијају „прецизност душе“, јер то је пут да се избегну многе несреће. Прецизност душе подразумева правилну процену „куда ће се, са чим и са ким кренути.“⁶³² Уредник у причама детектује сличан начин размишљања, „мада се превише пажње посвећује позитивној страни ствари, а поразу знатно мање и увек уз неке релативизације; (...) . (...) Овај наш писац (...) , ако ме све не вара, непрестано као да умањује удео тих осујећујућих чинилаца живота (...) – код њега је то релативизовање зла и губитка безмало неуротична потреба.“⁶³³ Остављајући аутоиронију по страни и функционалност исказа у контексту портретисања уредникове личности, Стојановић је овде дотакао нешто

⁶³¹ Исто, стр. 61.

⁶³² Исто, стр. 101.

⁶³³ Исто, стр. 101.

битно, што заиста одликује његово дело. Можда не у заостреној форми уредникове формулације, него више као могући зазор према непосредном представљању „сивкастих“ и „црних“ манифестација живота, више као ублажавање њихове разорне моћи помоћу хуморног представљања, неке врсте подсмехивања злу; па и као избегавање да се повуку све консеквенце из приказаних животних констелација, у шта спадају и релативно отворени крајеви свих његових романа. Завршни „црни“ акорд у *Уреднику од искуства* је у том погледу изузетак.

Писање о позитивној страни ствари охрабрује, мисли уредник, али је он опрезан када је реч о „охрабрењима с нејасним покрићем“.⁶³⁴ Њему је јасно да се прецизност душе мора учити, а да нема одговарајуће културе која би томе погодовала, нити учитеља. У метаслоју аргументације сугерише се да та неодговарајућа култура нема или има мало уредника који би повољно оценили писање о позитивној страни ствари, можда управо зато што одбијају охрабрења „с нејасним покрићем“. Као да Стојановић упућује пригушени коментар својим латентним критичарима, склоним да у његовом делу виде превише ружичасто представљање људских ствари, да њихово искуство, њихов однос према љубави, можда и њихов антрополошки песимизам саодређују такво виђење. Можда се хоће рећи да књиге попут *Месеца* пише неко са искуством провиденцијалне љубави, а да апокалиптично интонирани списи потичу од писаца који га нису доживели, или су изашли из њега с предубоком раном.

2. Функција, значај и биће књижевности

Уредник од искуства је химна књижевности. Шта се више може рећи о значају књижевности за људски живот него да од ње, исто као и од љубави, зависи „опстанак“ света?! Овако је то формулисано:

Да нема поезије, не би постојао ни свет, барем као људски свет – колико-толико људски. Да нема прича, не би одавно више нико живео на Земљи. Није, дакле,

⁶³⁴ Исто, стр. 101.

посреди само нека отменост духа, која је колико у једноставности, толико и у разним сувишим појединостима. Посреди је опстанак сам, живот који мора имати куд и ка чему да се настави. Нема рађања, нема обнављања, без језика који ствара или отвара простор за њих. (15)

„Учествовањем у лепоти“ се „задобија“ оно због чега је живот и настао, живот без књижевности је „у сваком случају посрнуће“.⁶³⁵ Кроз књигу су провучене и многе друге, у својој лепоти и једноставности убедљиве, енергијом љубави ношене формулације о значају књижевности.⁶³⁶

Књижевност није мртво слово на папиру, него једна од бољих (и лепших) учитељица живота. Нарочито поезија изграђује човекову осећајност. Што су наша чула осетљивија, што су нам око и ухо извежбанији, то смо способнији да уочимо различите „боје“ света, и то смо подложнији дубљим осећањима, дубљем доживљају. На тај начин књижевност оспособљава за љубав. Обе нас у најбољим моментима воде ка тренуцима бесмртности, односно животу „у његовој највишој потенцији“. Али и већи број часова људског живота може бити обележен „плавим“, ако човек уме да живи „песнички“:

Живети тако да у свему видиш оно што та ствар јесте, што јесте и што није. То је, а истовремено је и нешто друго. Метафоричка доградња је важнија од гомилања богатства, такозваних 'добара'. Наравно, човек је тако устројен да га у овакву једноставну истину нико не може убедити. Зато се живи тако као што се живи, сиромашно и у досади. (40)

Бивајући метафоричка доградња и подучавајући истој, књижевност, као и љубав, представља начин гледања на стварност, а тиме и однос према стварима и према свету у целини. Поезија омогућава човеку доживљај „бивствених суперлатива“ и „компаратива“,⁶³⁷ што значи да човек њеним посредовањем открива пуноћу живота, доживљава га интензивније него што би то без ње био случај.

⁶³⁵ Исто, стр. 16.

⁶³⁶ Биљана Дојчиновић Нешић говори у свом поговору „Уредник у оглед(ал)у“ о исказима „који би могли постати максиме“, а којих има „многа, заиста многа“; у: *Уредник од искуства*, стр. 131.

⁶³⁷ *Уредник од искуства*, стр. 40.

Будући да помаже човеку да разлучи шта је у животу важно, а шта не, она „ослобађа за неопрезност“,⁶³⁸ охрабрује човека да се препусти непознатом искуству. Али и ако се не одлучи на акцију у свету, човек при читању доживљава другачију врсту авантуре. Добра књига отвара човеку непознате делове његове сопствене душе, отвара нове светове, омогућавајући му да пронађе у себи „нешто још недотакнуто“.⁶³⁹ Она у том откривању и доживљавању новог може бити и „замена“ за стварност, као што су то снови, јер чини да проживимо нешто што нам није било дато или што се не усуђујемо да проживимо.

У том смислу је важна функција књижевности и утеха. Написано писцу помаже да „опстане, да не клоне, да издржи поразе, да издржи *победу*“,⁶⁴⁰ а исто се може рећи и за читаоца. Уз књижевност преосмишљавамо већ доживљено искуство и прикупљамо снагу за ново искуство. У чину разумевања другог ми долазимо до бољег разумевања себе. Књижевност нас оспособљава да на живот гледамо као на поклон, на вишак, она је ту „да одмори и оснажи дух“ и да „расветли машту“⁶⁴¹ када западнемо у „блато“ живота. Уметност јача изнутра, један је од најбољих лекова. Зато књижевност, као и љубав, има статус егзистенцијалног ослонаца.

У трагу мисли светог Павла, уметност помаже да не „абдицирамо“, да се поново дигнемо, да се извучемо из „црног“. „Уредник од искуства“ истиче да се уз књижевност одржава веза с „нествореним“, што подразумева Бога или „бога“ у његовом симболичком значењу. Она одржава у нама осећање да постоје виши предели наше душе, бољи део нашег бића, да флуидни доживљаји нису пуке сање него важан део нашег живота. У том смислу је Стојановићево уздизање књижевности и одбрана унутарње човекове стварности. Књижевност је и мост између унутарње стварности и света јер делује и према споља, својим тихим, посредним путевима. Књижевност је учитељица љубави, утешитељица и спаситељка, метафорички речено – *Марија* – у двоструком облику милоснице и Богородице, како је срећемо у Стојановићевом делу.

⁶³⁸ Исто, стр. 79.

⁶³⁹ Исто, стр. 79.

⁶⁴⁰ Исто, стр. 57.

⁶⁴¹ Исто, стр. 22.

Стојановић има велико поверење у моћ речи, нарочито песничке. Занимљиво је да писац који у романескном делу фаворизује ћутање и показује скепсу према могућности да се у људским односима речима нешто постигне, а камоли да се допре до дубљих слојева бића, у исти мах има тако велико поверење у реч. Или је то, на неки начин, и логично? Ако се у поверљивом разговору с музом не може стићи ни приближно далеко до самог себе као посредством тела, онда је то неопходно постићи у некој другој форми, у естеткој форми. Књижевност, уметност уопште, неопходни је пратилац неког ко живи с осећањем дугачког пута.

ЕПИЛОГ

Када жели да прегнатно изрази дух наше цивилизације, Драган Стојановић увек изнова посеже за симболиком библијске приче о златном телету. Можда није сувишно подсетити на старозаветну причу из Друге књиге Мојсије: након извођења јеврејског народа из ропства у Египту, и након што је народу објавио божије речи и законе, а народ их прихватио, Мојсије одлази на Синајску гору да би од Бога примио камене плоче са законима и заповестима. Народу се чини да Мојсија дуго нема, па он губи веру и тражи од Арона да им начини новог Бога који ће их водити. Арон налаже народу да скупи све злато које има, излива златно теле, а пред њега ставља олтар. Народ телету приноси жртве, након чега једе, пије и игра. Прича симболички представља стадијум назадовања у односу јеврејског народа према Богу, његов повратак на идолопоклонство, на паганске обичаје, што подразумева и заборав виших закона и заповести.

Стојановићев омиљени сликар Нолде приказао је плес око златног телата на истоименом платну насталом 1910, у истом периоду кад и триптих *Maria Aegyptiaca*, чије тумачење налазимо у једном од ауторових есеја из књиге *Енергија сакралног у уметности*. Нолдеов *Плес око златног телата* приказује екстатичну игру четири жене, две потпуно наге и две са кратким, залепршаним сукњицама. Све на овој слици усијано је од жарких боја и све је у заковитланим покретима: растављене ноге плесачица, њихове увис забачене руке и црвене косе вију се као бичеви разбуктале ватре. Статично је једино златно теле у позадини, и публика која делује „безглаво“, јер јој се не виде лица. Златно теле очигледно не подстиче енергију сакралног, него анархично предавање дионизијском заносу. Треба ли тај приказ схватити као сликарево обезвређивање људског тела и његове сексуалне енергије, која тако вехементно избија из слике? Посматрано из целине сликаревог дела, одговор је свакако негативан. Нолде је био у потрази за оним

„најдубљим у природном“,⁶⁴² за вредностима првобитног, слободног, незаробљеног стегама савремене цивилизације, чију је површност и егоцентризам имао прилику да доживи у ноћном животу Берлина у предвечерје Првог светског рата. Модерни плес, ослобођен конвенција балетског играња на прстима, био је за Нолдеа нешто позитивно, а посматрање плеса и дружење са плесачицама стални извор инспирације. Но, када се слика плеса око златног телета упореди с неким другим, иначе многобројним сликаревим платнима са плесачицама, уочава се нарочита наглашеност момента *самозаборава*, својственог стању екстазе, као и момента ускипелости еротске лепоте тела која је прешла у нешто чисто анимално, нагонско. Срцем, моралом и разумом непречишћена праформа нагонског сугерише у својој разобручености губљење свих људских обзира и норми. Тако гледано, слика *Плес око златног телета* није израз Нолдеовог слављења елементарних облика живота, него опасности човековог самоуништења и уништења живота уопште, коју собом доноси заборав сваког „светог“ садржаја.

Роберт Музил је човека видео као биће способно како да буде људождер, тако и да гради катедрале. Човек је сложено биће, способно за ниско и за високо, за ружна и брутална, али и лепа и узвишена дела. Драган Стојановић у *Уреднику од искуства* скицира у неколико потеза савременог човека као „Сизифа по равном“. Пратећи елементе те скице, могло би се додати да је посредни човек који у секуларизованом свету технике и развијених услуга у извесним стварима не мора више превише да се напреже, али је и уздрман у сфери вертикалног, метафизичког кретања, будући да више не гура навише велико камење, него у хоризонталној оси шутира каменчиће. Он се наизглед ослободио потребе за нечим вишим, али му недостаје нешто што би његовом животу дало смисао који га уздиже изнад пуког постојања, што би предупредило упаде тренутка *horror vacui*. Шетач кога у рано јутро посматра уредник⁶⁴³ позитиван је пример Сизифа-по-

⁶⁴² Нолде цитиран према: Andreas Fluck, „Der Tanz im Schaffen Emil Noldes“ у: *Emil Nolde. In Glut und Farbe* (Ausstellungskatalog), Belvedere, Wien, 25. Oktober – 2. Februar 2014; Hg. Agnes Husslein-Arco und Stephan Koja, Hirmer – Belvedere, München – Wien, 2013, стр. 115.

⁶⁴³ Како је претходно речено, посредни је својеврстан аутопортрет. Други, иронични аутопортрет наслућује се у опису Софијиног удварача на крају првог *Двојежа*: „Просед по залисцима, с неким зачуђено-упитним погледом, дигао обрве високо изнад некаквих доста дебelih наочара, као да је угледао не знам шта, и пита ‘да ли овде станује Софија’!!! Витез с ружама!“ (стр. 211). Хуморескни, иронизовани аутопортрет наслућујемо и у лику Винија Пуа из приче „Вини Пу – нобеловац?“ у *Светској књижевности*. Вини Пу је познати доброћудни медвед из дечје литературе, велики друг и велики љубитељ меда. У Стојановићевој краткој причи је Вини Пу

равном: он воли јутро, што упућује да има способност тачног погледа; његове ципеле ручне израде, које могу издржати треће с многобројним каменчићима, указују на живот с осећањем „дугачког пута“; то је човек који зна шта је игра, јер он се каменчићима игра, опробава различите путање, речју, има стваралачки однос према животу; његови кораци „знају и за плес“, он можда има младу љубавницу која у његов живот уноси сјај и утврђује га у „нехају“ с којим се односи према претњама које живот изнова доноси. Потпомогнут љубављу и стваралаштвом, он живи без страха.

Ако се вратимо Музиловој мисли и повежемо је са „Сизифом по равном“, његов негативни облик био би човек који цинично исмева изградњу „катедрала“ и промовише „људождерство“, односно принцип *homo homini lupus*, потискујући свој *horror vacui* у борби за моћ и злато. То је можда човек чијим се нагонима и нижим осећањима подилази, који се одобравају и подстичу, јер се уз човека у забраву своје прошлости и бољих могућности – уз његову игру око златног телета – лакше увећава сопствена добит и моћ. Она моћ која је самој себи циљ и само се према себи управља, због чега је, наглашава Стојановић, „бесмислена и не вреди ништа“.⁶⁴⁴ Таква моћ понајпре подстиче на ратовање: „Цивилизација златног телета у много којем погледу је цивилизација ‘оптимирања трошкова’. Све треба произвести што јефтиније и продати што скупље; све треба искористити. С тим у вези је и велико расипништво, рецимо у ратовању.“⁶⁴⁵ Лицемерство које аутор у неколико реченица разоткрива у програмском тексту „Уметност романа“ из 2005. године данас је још заоштреније и упадљивије. Све се наводно ради за бољу човекову будућност, али је у садашњости човек само точкић у тржишној машинерији прављења новца, а живот борба за хлеб у страху од његовог губитка, или уживање у удобности материјалних добара и сопственој моћи – како за кога. Прећутно се као највиша вредност види слобода робе и услуга, а не човека. Упркос хуманистичким паролама, хуманизам је заменила економизација: музеји и позоришта имају право на постојање само ако се такмиче у привлачењу што већег броја посетилаца; образовање и научне титуле нису више

кандидат за Нобелову награду за књижевност, наиме за своју поезију, која се упоређује са *Песмом над песмама*, а као Пуова посебна вредност наглашава се „аутентичност“, односно што „не живи као писац од већ постојеће литературе“ (стр. 104).

⁶⁴⁴ *Двојеж (II)*, стр. 53.

⁶⁴⁵ *Поверење у Богородицу*, стр. 263.

начин да се продубе људска знања и могућности, и појача самосвест, него једна од неопходних лествица у каријери; научници могу да се баве науком само ако имају трговачки таленат прикупљања новца за истраживање; проучава се углавном оно што се може брзо уновчити или политички искористити; све мора бити практично, корисно и примењиво, пракса је боља од теорије, природне науке од хуманистичких, технички напредак је напредак у људским стварима, у статистичким подацима је објективни приказ стварности, а интернет је гарант да живимо у „друштву знања“.

Посматрано у односу на ову парадигму, која корак по корак, у последње две деценије, све више одређује свет у којем живимо, још се више издваја Стојановићева упорност и доследност у афирмацији лепоте, љубави и уметности, чији је некорисни, „сувишни“ карактер противан данашњим хијерархијама; такође и његова одбрана хуманистичко-просветитељских вредности, које савремена парадигма обезвређује као застареле и идеалистичке, а њихове заговорнике као сањаре, ако не и замлате. Пре двадесетак година није била довољна само упорност, него и духовна храброст, да би се одупрло спољњем притиску да се сопствено мишљење прилагоди парадигми. Данас је у том смислу лакше, будући да је оно што је некад било видно само уз критичко загледање кроз пукотине система, у међувремену постало општевидљиво – пукотине су у међувремену постале рупе које зјапе. Све више људи размишља о томе да је Земља нешто друго од слободног тржишта, да је треба чувати и неговати, а да у животу има нечег бољег и вишег од међусобног такмичења и умножавања стеченог. Ако је некада Драган Стојановић понеком деловао као реликт прошлости, симбол другачијих стандарда и вредности, сада се чини да су управо ти стандарди и вредности потребнији него икада. Видимо као охрабрујући знак околност да последњих година његове књиге доживљавају поновљена издања.

Време је потврдило основни правац Стојановићевих увида. Погледајмо још један исказ о цивилизацији златног телета из текста „Уметност романа“:

Живот сведен на клањање телету, нека је оно и од сувог злата, пуст је, испразан, порнографски, болестан, ружан, груб и досадан. Уметност постоји да не би био такав, и ту једноставну истину (сличну оној да је цар го) треба понављати толико чешиће, уколико се упорније, и перфидније, уз свакојако насиље и свакаква

ментална подмићивања, намеће становиште да су прошла времена таквог осмишљавања живота, да је неозбиљно и безмало постидно говорити о лепоти и по њеним мерама устројаваном живљењу, да су то 'велике приче' којима је свакако дошао крај, да је златно теле предуслов слободе, да је слобода у служењу њему. Ствар, напротив, стоји сасвим обрнуто: тамо где су лепота и уметност, тамо је и слобода. (262)

Пишчеве речи уперене су против савременог нихилизма, оне опомињу да човек не живи у напору ка себи него у самозаборава, који је и заборав његових виших могућности.

Идући тим путем човек губи достојанство личности, свест о сопственој важности, а тако и одговорност за себе и свет у коме живи. Тумачење Мановог романа *Јосиф и његова браћа* за Стојановића је повод да се позабави управо том тематиком.⁶⁴⁶ На подлози старозаветне приче о Јаковљевим синовима, роман Томаса Мана тематизује развој односа између човека и Бога, при чему није само човек тај који прелази „пут сазнања шта је добро и како га доиста остварити у свету“,⁶⁴⁷ него је и Бог тај који се мења заједно с човековим сазревањем. Човек није пасивни божији слуга, него самосвесно биће које пораст својих моћи не испољава у разарању планете или усмрћивању људи за њихово добро, него у труду да развије, с погледом на свето, могућности бољег дела своје душе. Стојановић закључује да је „идејни нуклеус“ Мановог романа „успон идеје људскости“,⁶⁴⁸ чиме уједно дефинише и оно до чега је њему самом суштински стало.

Томас Ман је роман писао између 1926. и 1942, са искуством слома света након Првог светског рата, и искуством Хитлеровог успона и избијања Другог светског рата; у таквом контексту писац је наглашавао да политичкој злоупотреби митова супротставља своје хуманистичко „префункционасирање“ мита,⁶⁴⁹ па се роман може видети као упозорење савременицима, као својеврсни апел против заборава хуманистичких вредности. Стојановић у оквиру свог књижевног

⁶⁴⁶ Такође је и повод да у оквиру испитивања начина на који Томас Ман дограђује и пародира библијску причу развије малу теорију пародије.

⁶⁴⁷ *Парадоксални класик Томас Ман*, стр. 118.

⁶⁴⁸ Исто, стр. 125.

⁶⁴⁹ Исто, стр. 110.

тумачења потенцира смисао Мановог упозорења, проширујући га на упозорење савременом човеку да се опомене којим путем иде и какве опасности на њему вребају. Ево како Стојановић, пишући 1994. о Томасу Ману, проговара и о тадашњем времену, и колико су његове речи добиле на актуелности:

Оно што је главно [у роману Јосиф и његова браћа] јесте отварање перспективе ка могућем достојанству појединца и заједнице и усмеравање погледа на ту суштинску могућност човекову, која се, док, у страху, слави некаквог племенског (или, касније, националног или конфесионалног) 'Јахуа', још не види и тешко да може и да се слуги. (...) Пропаст човечанства, које не држи до себе, које себе не узима као нешто најважније, могућа је, у време писања Јосифа и његове браће припремала се или је изгледало да је управо у току, па је Маново упозорење истовремено било и израз добре вере да до те пропасти неће доћи, да ће се људи и човечанство тргнути, што се, онда, у језику овог романа, може превести и тако да ће их Бог спасти, уколико се сете да морају бити достојни Бога, онако као и он њих, дакле уколико угледају оно Највише загледајући се у себе. Ономе ко мало дуже поживи јасно је да ово исто важи не само за светски хоризонт какав се указивао за оних шеснаест година колико је овај роман писан, него за сваки, данашњи као и сутрашњи хоризонт који се човечанству отвара. Да се и не говори о могућности, које тада још није било, да човек сâм униши свој свет заувек и у свему, а не само што се сопственог и Божјег достојанства тиче (...) Како год ствари заиста стајале, човек би добро урадио да се понаша као да је свеколико Стварање срачунато на њега. (125)

Наведене речи потврђују савременог писца и теоретичара Драгана Стојановића као *homo humanus*, а потврђују и основну усмереност његовог целокупног дела.

О делу Драгана Стојановића би се могло говорити као о „борбеном“, утолико што је оно усмерено против заговорника апокалипсе и свих облика нихилизма. Будући да је наш писац љубитељ ироније, дакле индиректног начина, и да му је стало до приказивања амбивалентности садржаних у сваком феномену, а не до непомирљивих и безусловних увида, онда и његова борбеност има специфичан, смирени облик. Могло би се чак рећи и да је политичан, али у једном посебном смислу: ако књижевност шири границе нашег постојећег искуства,

подстичући на размишљање и упоређивање сопственог с пишевим искуством, она човека може подстаћи на размишљање о личним и колективним вредностима, и њихово евентуално превредновање. Такође, ако је стварност сугерисала нешто друго, можда и противно, од оног што је човек доживљавао као егзистенцијално важно, прочитана лектира га може утврдити у ономе што је осећао срцем, не могавши да за своје искуство сам нађе одговарајуће речи. Можда су Стојановићеве формулације помогле неком да се одупре притиску идентификације с владајућом парадигмом мишљења, можда су му помогле при неком конкретном чину у свету, учествујући тако у обликовању стварности. У томе би био „политични“ ефекат пишевих речи.

У последњих петнаестак година Драган Стојановић чита књиге из историје, нарочито дела везана за оба светска рата: Черчилова дела и његове биографије, као и биографије Бизмарка и немачког цара Вилхелма II, односно студије о њима.⁶⁵⁰ Проучио је књигу Владимира Ћоровића о узроцима избијања Првог светског рата, односно аустријске одлуке да нападне Србију, о којој је написао краћи есеј. Ту каже: „Понешто би се, изгледа, упркос свему, и из историје могло научити. Макар то како да се од два зла изабере оно мање, ако већ другачије не иде.“⁶⁵¹ У једном интервјуу Стојановић уз помоћ аустријско-немачких извора, то јест списка политичких актера у Првом светском рату и научника који су га изучавали, илуструје да је кривица за избијање Првог светског рата недвосмислено на аустријско-немачкој страни, а не да „ни сами учесници, на све стране“ нису заправо знали „како су склизнули у рат“,⁶⁵² како данас тврди аустралијски историчар Кристофер Кларк. Стојановић је објавио и два политичка текста која тематизују однос Србије и Европске уније, односно улогу Србије у Европи, оба намењена немачком читалаштву. Имајући у виду да контекст из којег се чита саодређује значење прочитаног, Стојановић у једном тексту,⁶⁵³

⁶⁵⁰ Черчил је предмет размишљања „уредника од искуства“, а помиње се и другде у есејима и у прози.

⁶⁵¹ Dragan Stojanović, „Srpski argumenti“, у: *Alexandria biblioteka*, Beograd, broj 2, maj 1998, стр. 10–11.

⁶⁵² „Швејк ће се већ снаћи“, стр. 13.

⁶⁵³ Текст „Nachbarschaft und Mitgliedschaft“, односно „Чланство и суседство“, објављен је најпре у Немачкој, а потом и код нас. Види у: *OST-WEST. Europäische Perspektiven*, Renovabis (Solidaritätsaktion der deutschen Katholiken mit den Menschen in Mittel- und Osteuropa) – Zentralkomitee der deutschen Katholiken (ZdK), Freising – Bonn, 4, 2008, стр. 280–286; *Летопис Матице српске*, Нови Сад, књига 483, свеска 5, мај 2009, стр. 961–967.

подупирући своје становиште о неприхватљивости трију бомбардовања Београда у једном веку, подсећа на присуство нашег подручја у европској традицији и продуктивној размени с њом; он узима за примере Надежду Петровић и Милутина Миланковића, обоје немачких студената, који су у свом стваралаштву, односно научном истраживању, направили нешто самосвојно. У другом тексту, у којем ће поменути и важност љубави у човековом животу, Стојановић каже и следеће: „Петар А. Карађорђевић, будући краљ, још шездесетих година деветнаестог века превео је и објавио књигу Џона Стјуарта Мила *О слободи*. Свако може сам за себе да просуди да ли су се 1914, када је он већ више од десет година био краљ у Србији, Фрања Јосиф I или, рецимо, фелдмаршал Конрад фон Хецендорф руководили Миловим идејама.“⁶⁵⁴ У оба текста, као и наведеном интервјуу, Драган Стојановић аргументује на начин својствен његовим теоријским делима, што значи на поузданим изворима заснован и емоционално уздржан начин, настојећи да узме у обзир што више ствари одједном.

Стојановићево дело обележено је истим сплетом тема и мотива, и истим духом, иако су му истовремено својствена разна лица и фасете, различити теоријски и уметнички жанрови. Он се увек трудио око сагледавања целине ствари, па је и књижевност проучавао преко националних граница, као продукте људског духа, доводећи писце и филозофе разних националних књижевности у међусобни однос, и доводећи наше писце у равноправни однос с њима, у дијалог са европском баштином.

У једном есеју Стојановић говори о томе да су Еразмо, Монтењ и Рабле били суочени с питањем „како бити и остати јавно активан, али и слободан, независног духа“, с чим је повезано питање „како, осим хладне прибраности, сачувати и топлу ведрину у тминама света“.⁶⁵⁵ Та питања важна су и за Стојановића. Животни модус који је он пронашао као одговор на њих могао би се сажети његовим сопственим речима о Еразму: „ (...) Он није био ничији сасвим, већ само свој.“⁶⁵⁶ Јер, његово дело настало је независно од неких

⁶⁵⁴ Текст „Das Europäische und das Antieuropäische in Europa“, односно „Европско и антиевропско у Европи“, објављен је најпре у Немачкој, а потом и код нас. Види у: *Serbien in Europa. Leitbilder der Moderne in der Diskussion*, Hg. Gabriella Schubert, Harrassowitz, Wiesbaden, 2008, стр. 111–116; *Vreme*, број 684, 12. фебруар 2004.

⁶⁵⁵ *Švejk hoće da pobedi*, стр. 96.

⁶⁵⁶ Исто, стр. 125.

претпостављених политичких или социјалних наруџбина; оно је израз властитих интересовања и преокупација, израз духовне слободе. А када је реч о „ведрини у тминама света“, она се одржава понајбоље, сугерише његово дело, љубављу. У најбољем случају љубав је слобода да будеш то што јеси и сазнаш шта уопште јеси, она човека јача да одоли свакојаким искушењима, укључујући подривање независности у стварима духа.

Драган Стојановић је интелектуални хедониста, трезвени теоретичар, смели херменеутичар, проницљив читалац, еротоман, песник и романсијер, књижевно и ликовно надахнути филозоф-есејиста. Он је и пример слоге између писца и писца-у-свету јер егзистенцијом потврђује своје дело: он уједињује личну етику и вредности које у делу афирмише. Може се само пожелети да у нашој средини, али и ван њених граница, има више писаца, мислилаца и заљубљеника у књижевност попут Драгана Стојановића.

БИБЛИОГРАФИЈА

Дела Драгана Стојановића (хронолошким редом)

Олујно вече, СКЦ, Београд, 1972.

Феноменологија и вишезначност књижевног дела. Ингарденова теорија опализације, „Вук Караџић“, Београд, 1977; друго издање: Службени гласник, Београд, 2011.

Čitanje Dostojevskog i Tomasa Mana, Nolit, Beograd, 1983.

Ironija i značenje, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984; друго, допуњено издање: Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.

Dostojewski und Thomas Mann lesen. Von der Fragwürdigkeit und Notwendigkeit des Deutens, Peter Lang, Bern – Frankfurt a.M. – NewYork, 1987.

Svetska književnost. Naučno proverene povesti o poznatim ličnostima iz svetske književnosti u kojima se iznosi istina o raznim pitanjima a naročito o ljubavi, razvrstane u četiri knjige, Rad, Beograd, 1988.

Ironie und Bedeutung, Peter Lang, Bern – Frankfurt a.M. – NewYork – Paris, 1991.

O idili i sreći. Heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1991; друго издање: Fedon, Beograd, 2013.

СЛ. Четири песме о Сл., Матица српска, Нови Сад, 1992; друго издање: Hinaki, Beograd, 2001.

Rajski um Dostojevskog, SIC, Beograd, 1994; друго, допуњено издање: Филолошки факултет у Београду – Чигоја штампа, Београд, 2003; треће, допуњено издање: Досије студио, Београд, 2009.

Dvojež, Vreme knjige, Beograd, 1995; друго издање: поговор Катарина Рорингер Вешовић, Службени гласник, Београд, 2013.

Zločin i kazna, Stubovi kulture, Beograd, 1996.

Парадоксални класик Томас Ман, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

„Srpski argumenti“, у: *Alexandria biblioteka*, Beograd, broj 2, мај 1998, стр. 10–11.

Benzin, Stubovi kulture, Beograd, 2000.

Лена бића Иве Андрића, ЦИД – Платонеум, Подгорица – Нови Сад, 2003; друго издање: Филолошки факултет у Београду, Београд, 2012.

„Evropsko i antievropsko u Evropi“, у: *Vreme*, број 684, 12. фебруар 2004.

Океан, Народна књига, Београд, 2005; друго издање под насловом *Двојеж*: поговор Катарина Рорингер Вешовић, Службени гласник, Београд, 2013.

Године, Друштво Источник, Београд, 2006.

„Natalija Cvetković – usamljeni akt“, у: *Genero (časopis za feminističku teoriju)*, Beograd, broj 8/9, 2006, стр. 79–96.

Месеци, Досије, Београд, 2007.

Није то све, поговор Саша Радојчић, Досије, 2007.

Поверење у Богородицу, Досије, Београд, 2007.

„Das Europäische und das Antieuropäische in Europa“, у: *Serbien in Europa. Leitbilder der Moderne in der Diskussion*, Hg. Gabriella Schubert, Harrassowitz, Wiesbaden, 2008, стр. 111–116.

„Nachbarschaft und Mitgliedschaft“, у: *OST-WEST. Europäische Perspektiven, Renovabis (Solidaritätsaktion der deutschen Katholiken mit den Menschen in Mittel- und Osteuropa) – Zentralkomitee der deutschen Katholiken (ZdK)*, Freising – Bonn, 4, 2008, стр. 280–286.

Уредник од искуства, поговор Биљана Дојчиновић Нешић, Досије студио, Београд, 2009.

„Чланство и суседство“, у: *Летопис Матице српске*, Нови Сад, књига 483, свеска 5, мај 2009, стр. 961–967.

Енергија сакралног у уметности, Службени гласник, Београд, 2010; друго, проширено издање: Службени гласник, Београд, 2012.

Švejk hoće da pobedi, Futura publikacije, Novi Sad, 2014.

Сито, Досије студио, Београд, 2015. Приказ Сита „Воља за лепотом“ написао је Михајло Пантић, у: *Политика*, 18. јул 2015.

Преводи Драгана Стојановића (хронолошким редом)

Rani Hajdeger. Recepcija i kritika „Bivstva i vremena“, priređivači, prevodioci pojedinih tekstova i autori predgovora Danilo N. Basta i Dragan Stojanović, „Vuk Karadžić“, Beograd, 1979.

Man, Tomas, *Doktor Faustus*, prevod i pogovor Dragan Stojanović, Matica srpska, Novi Sad, 1980; друго издање: Nolit, Beograd, 1989; треће и четврто издање: Плато, Београд, 2009, 2013. У свим издањима садржан је поговор Драгана Стојановића.

Šlegel, Fridrih, *Ironija ljubavi*, priređivač, prevodilac i autor pogovora Dragan Stojanović, Zepter, Beograd, 1999.

Antologija nemačkog eseja, priređivač, prevodilac pojedinih eseja i autor pogovora Dragan Stojanović, Službeni glasnik, Beograd, 2009.

Остала књижевна и филозофска дела

Andrić, Ivo, *Sabrana djela Ive Andrića: Žeđ*, pripovetke, knjiga šesta, Svjetlost – Prosveta – Mladost – Državna založba Slovenije – Mislа – Pobjeda, Sarajevo – Beograd – Zagreb – Ljubljana – Skoplje – Titograd, 1981.

- Andrić, Ivo, *Sabrana djela Ive Andrića: Istorija i legenda*, eseji 1, knjiga dvanaesta, Svjetlost – Prosveta – Mladost – Državna založba Slovenije – Mislal – Pobjeda, Sarajevo – Beograd – Zagreb – Ljubljana – Skoplje – Titograd, 1981.
- Andrić, Ivo, *Sabrana djela Ive Andrića: Omerpaša Latas*, knjiga petnaesta, Svjetlost – Prosveta – Mladost – Državna založba Slovenije – Mislal – Pobjeda, Sarajevo – Beograd – Zagreb – Ljubljana – Skoplje – Titograd, 1981.
- Andrić, Ivo, *Sabrana djela Ive Andrića: Jelena, žena koje nema*, pripovetke, knjiga sedma, Svjetlost – Prosveta – Mladost – Državna založba Slovenije – Mislal – Pobjeda, Sarajevo – Beograd – Zagreb – Ljubljana – Skoplje – Titograd, 1981.
- Benn, Gottfried, *Sämtliche Gedichte*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2014.
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič, *Sabrana dela: Mrtve duše*, knjiga četvrta, Jugoslavijapublik, Beograd, 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Wahlverwandschaften*, Anaconda, Köln, 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke. Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden: Faust*, Hg. Erich Trunz, München, 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*, Teilband 1 und 2, Deutscher Klassiker, Berlin, 2010.
- Dostojevski, Fjodor M., *Zapisi iz podzemlja*, BIGZ, Beograd, 1984.
- Dostojevski, Fjodor M., *Zli Dusi*, prvi i drugi tom, Rad, Beograd, 1981.
- Dostojevski, Fjodor M., *Idiot*, prvi i drugi tom, Rad, Beograd, 1981.
- Dostojevski, Fjodor M., *Mladić*, prvi i drugi tom, Rad, Beograd, 1981.
- Erazmo Roterdamski, *Pohvala ludosti*, Rad, Beograd, 1976.
- Костић, Лаза, *Песме*, изабрао и приредио Бошко Петровић, Матица српска, 1984.
- Коцић, Злата, *Лазареве лестве*, поговор Драган Стојановић, Источник, Београд, 2010.

- Longus, *Daphnis und Chloe*, mit 42 Farbtafeln nach den Lithographien von Marc Chagall, Prestel, München – London – New York, 2000.
- Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 5.1, Fischer, Frankfurt a.M., 2002.
- Muzil, Robert, *Pometnje pitomca Terlesa i izabrane priče*, Svetovi – Dobra vest, Novi Sad, 1992.
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Band 2, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1991.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden*, Band 3, Phaidon, Kettwig, 1990.
- Niče, Fridrih, *S one strane dobra i zla. Uvod u jednu filozofiju budućnosti*, Grafos, Beograd, 1983.
- Platon, *Ijon / Gozba / Fedar*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Prévost, Abbé, *Manon Lescaut*, Logos, Split, 1983.
- Саиџо, Монах, *Планинска кућица*, поговор Драган Стојановић, Танеси, Београд, 2015.
- Свет у капи росе. Антологија класичне кинеске поезије*, избор и превод Драгослав Андрић, Рад, Београд, s.a.
- Schnitzler, Arthur, *Dramen*, Hg. Hartmut Scheible, Artemis & Winkler, Düsseldorf – Zürich, 2002.
- Толстој, Лав Николајевич, *Сабрана дела Лава Николајевича Толстоја: Ана Карењина, књига девета*, том други, Просвета – Рад, Београд, 1968.
- Hašek, Jaroslav, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, Band 1 und 2*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2014.
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke, Band 8*, Georg Olms, Hildesheim, 1967.
- Hölderlin, Friedrich, *Kruh i vino*, preveo i priredio Zvonimir Mrkonjić, Logos, Split, 1985.

Црњански, Милош, *Код Хиперборејаца*, први и други том, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Београд, 2008.

Литература

Beckman, Max – *Exil in Amsterdam (Ausstellungskatalog)*, Van Gogh Museum, Amsterdam, 6. April – 19. August 2007; Pinakothek der Moderne, München, 13. September – 6. Januar 2008; Hg. Pinakothek der Moderne, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.

Beckmann, Mathilde Q., *Mein Leben mit Max Beckmann*, R. Piper & Co., München – Zürich, 1983.

Bečanović Nikolić, Zorica, „Sa Sofijom je inače sve u redu“, у: *Profemina*, Београд, број 8, јесен 1996, стр. 215–217.

Botton, Alain de, *How Proust can change your life*, Picador, London, 1998.

Weber, Kornelia, *Das Hohelied Salomos zwischen Poesie und Erzählung. Exegetische, archäologische und ikonographische Studien zum Garten im Alten Testament*, Lit, Berlin, 2014.

Вер, Епископ Калистос, *Православни пут*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 2009.

Vešović, Katarina, *Ljubav bez svojstava. O odnosu ljubavi i metafore u delu Roberta Muzila*, Stubovi kulture, Београд, 1998.

Widauer, Heinz, „Zeichnen mit Linien, Farbe und Worten“, у: *Van Gogh. Gezeichnete Bilder (Ausstellungskatalog)*, Albertina, Wien, 5. September – 8. Dezember 2008; Hg. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer, Sjraar van Heugten, Marije Vellekoop, Albertina – DuMont, Wien – Köln, 2008, str. 99–113.

Гвозден, Владимир, „Поверење у трансценденцију“, у: *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за

општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 135–143.

Дојчиновић Нешић, Биљана, „Уредник у оглед(ал)у“, у: *Уредник од икуства*, Досије студио, Београд, 2009, стр. 129–141.

Душанић, Дуња, „Швејк ће се већ снаћи“, интервју са Драганом Стојановићем у: *Књижевни магазин*, број 163–165, јануар–март 2015, стр. 10–13.

Жижовић, Оливера, „Филигранско стваралаштво Драгана Стојановића: једно читање романа *Уредник од икуства*“ (I и II део), види у: *Свеске*, Панчево, I део: број 111, 2014, стр. 74–81; II део: број 113, 2014, стр. 42–47.

Zöllner, Frank, *Boticelli. Images of Love and Spring*, Prestel, Munich – London – New York, 1998.

Ивановић, Драгица С., „Несличност сличног“, у: *Хелиотропна мисао. Рецензија стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 215–231.

Јанарас, Христо, *Азбучник вере*, Беседа, Нови Сад, 2008.

Jacobi, Jolande, *Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk*, Patmos, Ostfildern, 2012.

Jerkov, Aleksandar, *Smisao (srpskog) stiha. Knjiga prva: De/konstitucija*, Centar za kulturu – Institut za književnost i umetnost, Požarevac – Beograd, 2010.

Jung, C.G., *Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst*, Patmos, Ostfildern, 2011.

Jung, K.G., *Psihološke rasprave*, Matica srpska, Novi Sad, 1978.

Kast, Verena, *Paare. Wie Phantasien unsere Liebesbeziehungen prägen*, Kreuz, Stuttgart, 2009.

Кнежевић, Ромило, „Смрт, идила и срећа“, у: *Хелиотропна мисао. Рецензија стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за општу

књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 99–112.

Kohlenberg, Kerstin und Mursharbash, Yassin, „Die gekaufte Wissenschaft“, *Die Zeit*, Hamburg, 32/2013.

Liessmann, Konrad Paul, *Geisterstunde*, Zsolnay, Wien, 2014.

Liessmann, Konrad Paul, *Theorie der Unbildung*, Zsolnay, Wien, 2006.

Ломпар, Мило, „Мисао о срећи“, у: *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 75–98.

Lompar, Milo i Rosić, Tatjana, „Neuroza raja“, *Reč*, broj 19, mart 1996, стр. 100–102.

Loski, Nikolaj, *Dostojevski i njegovo hrišćansko shvatanje sveta*, Partizanska knjiga, Ljubljana – Beograd, 1982.

Marijan Trepše. Retrospektiva (Katalog izložbe), Umjetnički paviljon u Zagrebu, 21. studenog 2010 – 30. siječnja 2011, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2010.

Milošević, Nikola, *Psihologija znanja*, Nolit, Beograd, 1989.

Miró, Joan, „‘Ich arbeite wie ein Gärtner’“. Gespräch mit Yvon Taillandier, у: *Miró. Von der Erde zum Himmel, (Ausstellungskatalog)*, Albertina, Wien, 12. September 2014 – 11. Januar 2015; Hg. Gisela Fischer und Jean-Louis Prat, Prestel – Albertina, München – London – New York – Wien, 2014, стр. 49–53.

Рајин, Душан, *Океанско осећање*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.

Пантић, Михајло, „Почетни договор: Једна песма Драгана Стојановића“, у: *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 210–214.

- Пилиповић, Јелена, „Сфумато ироније. Сократска мисао Драгана Стојановића“, у: *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 65–74.
- Попов, Јован, „Херменеутичка страст Драгана Стојановића“, у: *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 144–157.
- Prat, Jean-Louis, „Von der Erde zum Himmel“ у: *Miró. Von der Erde zum Himmel (Ausstellungskatalog)*, Albertina, Wien, 12. September 2014 – 11. Januar 2015; Hg. Gisela Fischer und Jean-Louis Prat, Prestel – Albertina, München – London – New York – Wien, 2014, стр. 13–18.
- Радојчић, Саша, „Свето и неспоразум са светим“ у: *Поетика*, Београд, број 2, лето 2011, стр. 143–156.
- Радојчић, Саша, „Тренутак и вечност. Сабране песме Драгана Стојановића“, у: *Није то све*, Досије, 2007, стр. 175–196.
- Reimertz, Stephan, *Max Beckmann*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2008.
- Рорингер Вешовић, Катарина, „Плава и црна. Између ‘понора неба’ и ‘понора ништавила’“, у: *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 27–61.
- Рорингер Вешовић, Катарина, „Дуго путовање пре“, интервју са Драганом Стојановићем, у: *Хелиотропна мисао. Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011, стр. 285–318.
- Рорингер Вешовић, Катарина, „Светло и тама стваралачке љубави“, у: *Двојеж*, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 423–455.

- Safranski, Rüdiger, *Goethe. Kunstwerk des Lebens*, Hanser, München, 2013.
- Safranski, Rüdiger, *Nietzsche. Biografie seines Denkens*, Spiegel, Hamburg, 2006.
- Safranski, Rüdiger, *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch? Über das Denkbare und das Lebbare*, Fischer, Frankfurt a.M., 2012.
- Safranski, Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Fischer, Frankfurt a.M., 2010.
- Safranski, Rüdiger, *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, Hanser, München – Wien, 2004.
- Safranski, Rüdiger, *Schopenhauer und Die wilden Jahre der Philosophie*, Fischer, Frankfurt a.M., 2013.
- Софроније, Архимандрит, *Христов живот је мој живот / О духу и животу*, Манастир Светог Архиђакона Стефана, Сланци – Београд, 2007.
- Срејовић, Драгослав и Цермановић Кузмановић, Александрина, *Речник грчке и римске митологије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1987.
- Stein, Murray, *C.G. Jungs Landkarte der Seele*, Patmos, Düsseldorf, 2006.
- Scharfetter, Christian, *Symbiotische Psychosen. Studie über schizophrenieartige 'induzierte Psychosen'*, Huber, Bern – Stuttgart, 1970.
- Ferino-Pagden, Sylvia, „Frauenbilder – Liebesbilder“, у: *Bellini – Giorgione – Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei (Ausstellungskatalog)*, National Gallery of Art, Washington, 18. Juni – 17. September 2006; Kunsthistorisches Museum, Wien, 17. Oktober – 7. Januar 2007; Hg. Kunsthistorisches Museum Wien, Skira editore, Milano, 2006, стр. 189–199.
- Fluck, Andreas, „Der Tanz im Schaffen Emil Noldes“ у: *Emil Nolde. In Glut und Farbe (Ausstellungskatalog)*, Belvedere, Wien, 25. Oktober – 2. Februar 2014; Hg. Agnes Husslein-Arco und Stephan Koja, Hirmer – Belvedere, München – Wien, 2013, стр. 109–119.

- Franz, Marie-Louise von, „Der Individuationsprozess“, у: *C.G. Jung. Der Mensch und seine Symbole*, Hg. C.G. Jung, nach seinem Tod Marie-Louise von Franz, Patmos, Ostfildern, 2012, стр. 160–229.
- Hartmann, Elke, *Frauen in der Antike: Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora*, C.H. Beck, München, 2007.
- Heilmeyer, Marina, *Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus*, Prestel, München – London – New York, 2000.
- Хелиотропа мисао. Рецензија стваралаштва Драгана Стојановића*, приређивачи и аутори предговора Зорица Бечановић Николић, Јован Попов и Биљана Дојчиновић Нешић, Досије студио – Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Београд, 2011.
- Hilman, Džejms, *Kôd duše. U potrazi za karakterom i pozvanjem*, Fedon, Beograd, 2010.
- Horney, Karen, *Neurose und menschliches Wachstum. Das Ringen um Selbstverwirklichung*, Fischer, Frankfurt a.M., 1996.
- Horney, Karen, *Unsere inneren Konflikte. Neurosen in unserer Zeit*, Fischer, Frankfurt a.M., 1997.
- Chagal. Die Mythen der Bibel* (Ausstellungskatalog), Albertina, Wien, 2. Dezember 2004 – 28. März 2005; Hg. Klaus Albrecht Schröder, Albertina, Wien, 2004.
- Clifton-Mogg, Caroline, *Das Farbdesignbuch*, Gerstenberg, Hildesheim, 2002.

БИОГРАФИЈА

Катарина Рорингер Вешовић рођена је 1963. Живела је у Београду до 1992, након тога се преселила у Беч, где и данас живи. Пише и објављује на српском и немачком језику.

Образовање

- 1970–1982 Основна школа, гимназија, нижа и средња музичка школа у Београду
- 1982–1988 Филолошки факултет у Београду:
Студије на Катедри за општу књижевност са теоријом књижевности. Дипломирала с просечном оценом 9,20.
- 1988–1991 Филолошки факултет у Београду:
Постдипломске студије
- 1991–1992 Стипендија аустријског Министарства. Ментор на Институту за германистику у Бечу: проф. др Wendelin Schmidt-Dengler
- 1997 Филолошки факултет:
Одбрана магистарског рада „Метафора близаначке љубави у делу Роберта Музила“ на Катедри за германистику. Ментор: проф. др Срдан Богосављевић

Стипендије

- 1988–1990 Институт за књижевност, Београд
- 1991–1992 Министарство за науку и истраживање, Беч
- 1998 Министарство за науку и истраживање, Беч
- 1999 Савезна канцеларија Аустрије, Беч
- 1999 Град Беч, Секција за културу
- 2000 Немачки књижевни фонд, Дармштат
- 2001 Културни контакт, Беч

Професионални развој (извод)

- 1988–1991 Слободни новинар на Телевизији Београд, Редакција за културу
- Од 1992. Позоришна критика за београдски недељник „Време“
- 1996 Асистент режије у Бургтеатру у Бечу
- Од 1996. Културни посредник између Србије и Аустрије: књижевне манифестације
- Од 1997. Тренер за енглески језик на институтима у Бечу
- 1998 Студија о Роберту Музилу: *Љубав без својстава*. Стубови културе, Београд
- 2002 Превод романа Роберта Менасае са немачког на српски: *Златна времена, напукли свет*, Стубови културе, Београд
- Од 1999. Политички и књижевни есеји у Аустрији („Profil“, „Wespennest“, „Die Presse“)
- 2005–2012 Позоришни комади у српској и немачкој верзији: Präventivschlag/Превентивни удар (2005) Gladiatorenspiele/Гладијаторске игре (2008) Schuldvermutung/Претпоставка о кривици (2012)

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а KATARINA RORINGER VEŠOVIĆ

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

TUMAČENJE EGZISTENCIJE I UMETNOSTI
U DELU DRAGANA STOJANOVIĆA

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 17. 4. 2016

KRV

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора KATARINA RORINGER VEŠOVIĆ
Број уписа _____
Студијски програм _____
Наслов рада TUMAČENJE EGZISTENCIJE I UMETNOSTI U
DELU DRAGANA STOJANOVIĆA
Ментор PROF. DR MIHAJLO PANTIĆ
Потписани KATARINA RORINGER VEŠOVIĆ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 4. 2016.

KRV

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

TUMAČENJE EGZISTENCije I UMETNOSTI
U DELU DRAGANA STOJANOVIĆA

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

у Београду, 11. 4. 2016

Потпис докторанда



1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.