

Милан Перић

ЕМАНЧИПОВАНИ НАРАТИВ

Драган Стојановић се потврдио као јединствена стваралачка личност дугогодишњим научним радом, за који је вишеструко награђиван, и уметничким стваралаштвом, које је такође овенчано вредним признањима. Од прве награде Студентског културног центра у Београду 1971. године за збирку песама *Олујно вече*, па све до награде „Иво Андрић” за збирку приповедака *Ђерка шћанској борца* (2018), те награда „Бескрајни плави круг” (2020) и „Бранко Ћопић” (2020) за роман *Тамна јучина*, као и награде „Исидора Секулић” (2022) за роман *Тријл Даблин*, Стојановићево уметничко стваралаштво наставља да се потврђује као вредно пажње читалаца и похвала критике. О значају уметничких остварења аутора говори и то што су његова дела већ постала предмет опсежних научних студија релевантних стручњака.

Тријл Даблин је претпоследњи у низу Стојановићевих романа, а посредни је, својим обимом, невелико дело, па је можда прецизније одредити га као кратак роман или новелу. Исприповедан из првог лица, овај текст пред читаоца доноси савремени свет београдске збиље, али и шетњу кроз векове књижевности, филозофије, књижевне теорије и много чега другог што остаје на вештом читаоцу да у тексту докучи и протумачи. Ми бисмо га сврстали у ред постмодернистичких новела, јер се на основу приповедног поступка, наглашене интертекстуалности и референцијалности такав утисак намеће сам. Ипак, не смемо се оглушити ни о реалистичке моменте приповедања, јер управо они чине скелет фабуларног тока који стаје у један дан. Реализам Стојановићевог приповедног ја, које је протагониста, води нас хронолошки кроз делове исприповеданог дана, док нас упадице аутономних монолога дојсовске провенијенције приводе оној постмодерној навици какву Борхес има: све мора бити прожето интертекстуалним играријама и

референцама. Стојановићев протагониста-приповедач није именован, али нам постаје јасно да такав ерудита може постојати само као плод аутофикције. Читаоцу неће бити важно колико писца има, или нема, у лику протагонисте, али из њега проговара огроман корпус филолошких знања и светоназора пажљиво брушених у дијалогу с бројним ауторима. Овако осмишљено приповедно ја се могло развијати на два начина, следећи Џојсове постулате реализоване у *Уликсу* или на начин на који то Стојановић чини. Како протагониста и каже на самом почетку, код Џојса увек остаје нејасно „шта се заправо са свим тим хтело.” Аутор не допушта себи такву дозу претенциозности која се, у случају Џојсових позних дела (*Уликс* и *Финејаново бдење*), на појединим местима граничи са аутизмом – у оном смислу који сутерише затвореност у себе и, у мањем или већем степену, одсуство способности комуникације. Стојановићев роман је итекако комуникативан. Он не тера читаоца да распознаје само писцу познате референце и да *дешифрује* језичке кодове, али изискује ширину опште културе и проницљивост да се у референцама разазна суштина.

Дело се састоји од дванаест глава од којих свака помера фабуларни ток према ишчекиваном сусрету, али истовремено чини и смисаону целину за себе. Ако бисмо из сваког поглавља изузели фабуларна померања и поводе за јунакову контемплацију, могли бисмо рећи да би се пред нама нашло дванаест кратких есеја у којима се проматрају различите теме: родитељство, брак, страсти путености, популарна култура... Крећући се у времену и простору, јунак се судара с импулсима свакодневице који му дају поводе да поново, или први пут, промисли неке појаве и доведе их у везу са акумулираним знањем. Садашњи тренуци и аналептички скокови се мешају и разоткривају предисторију описаног дана. Сиже доброг дела јунаковог живота стаје у кратке екurse који се по правилу дотичу сфере уметности. Фабуларни след пресецају аутономни монолози. Као код Џојса, истина знатно мање херметично, смисао бива конституисан у синтези написаног са изворним смислом онога на шта нам наративни субјекат указује.

Дан отвара бријање, а затим следи доручак. Успостављајући паралелу са *Улиksom*, приповедач нас води кроз јутарњу рутину како би нам, поред сличности, указао и на разлике. Посреди је вешта игра мотивима који, према нашем суду, овде служе као замена за извесна поетичка начела. Намера оба аутора је слична, али се реализације умногоме разликују. Уместо да се загорели део овчијег бубрега баци мачки и закува снажан чај, долази до извесног антиклимакса – на столу ће се наћи уобичајене намирнице пазарене у пекари и бакалници. И Стојановићев протагониста и Леополд Блум, па и Стивен Дедалус ће доручковати, само што јунак-приповедач неће свој обед претворити у

минуциозно описан ритуал, нити у политичку расправу. Нема мириса мокраће и екскурса о крави музари (која би требало да представља колонизовану Ирску), али смисао не изостаје, а ни витализам. Раздвојивши своју поетику од поетике предлошка с којим се поиграва и прочитавши поруку на телефону, протагониста нам саопштава да је плави део дана замрачен.

У прозним световима Драгана Стојановића плава боја игра значајну ролу, па се ни овде није обрела случајно. Према тврдњама Катарине Рорингер Вешовић, она је симбол постигнутог егзистенцијалног задовољења које човеков живот чини истински људским. Читаоцу је суптилно саопштено да је протагониста изведен из уобичајеног стања, али се наспрам плаве не уводи мотив црне боје, па свет овог дела остаје ведар упркос непријатности изазваној звуком поруке, која призива не тако пријатне успомене. Већ поменута ауторка сматра да је плава за Стојановића боја повлашћених сусрета са женским ликовима, а у овом делу ће их бити неколико. Они нису грандиозна еротска спајања, више наликују проматрању Хелене од стране стараца у Хомеровој *Илијади*. Посреди су повлашћени моменти контемплације који код протагонисте (зрих година, мада се то у делу нигде јасно не истиче) изазивају пријатне утиске и естетско задовољство. Јунак-приповедач нам се указује као естета, као фигура која плотско надограђује смислом, а форму испуњава суштином. Он није кастриран мушкарац, напротив, примећује заводљивост женских ликова који убирају његову пажњу, али се, за разлику од искуства Леополда Блума, те сцене не завршавају ватрометом.

Оно на шта је критика скренула пажњу јесте изостанак социјалне димензије из Стојановићевих прозних остварења. Ми се не бисмо у потпуности сложили с таквим оценама. Иако социјална раван није у фокусу текста, *Тријл Даблин* даје пресек одређених друштвених феномена уз карактеристичну иронијску дистанцу. Иронија је у дело уведена посредством ликова Ханса Касторпа и Сетембринија и фамозне двадесет и четири врсте рибљег соса из Мановог романа *Чаробни бреј*. Литерарна референца се успоставља као водиља у тумачењу, па се преко оквира који задаје интертекстуална веза ишчитава обиље исказа према којима је заузет иронијски отклон. Анализом евровизијског хита приповедач се поиграва питањима херменеутичке позиције и *колонизације* језика. Посрбљени англизми се смењују са Хусерловим терминима, а језик варира између пословичних момената, стилизованог прозног дискурса и академских конструкција. Пред нама се испољавају све прозне потенције српског језика, али нам се указује и на његово осипање под теретом позападњења. Лепота ауторове употребе језика огледа се у вештини постизања вербалне гипкости која гарантује способност да се посредује сложен смисао једноставним и пријемчивим

изразом. Не либи се Стојановић ни каламбура, па кује реч *еманципована* као опис нових стандарда еманципације у данашњем времену – седамнаест платних картица као двадесет и четири рибља соса. На читаоцу остаје да се забави пробојем спортске терминологије у наслов дела, наш је суд да се може спекулисати о игри бројки: три повлашћена тренутка наспрам два окончана брака, и, наравно, незаобилазни Џојсов Даблин који постаје протагонистин Београд.

Треба рећи неколико речи и о хумору Стојановићевог дела. Познато је из теорије књижевности да хумор није лако генерисати и да се може јављати у различитим видовима: карневалски, хтонски, виталистички, иронијски... Поигравајући се идејом о различитости популарне културе и високе културе, Драган Стојановић образује хуморни слој текста који почива на самозабављању јунака покушајима да се приближи популарној култури и дистанци коју према њој константно задржава. Протагониста није осуђивач и морализатор, он не настоји да са гађењем одбаци свет, напротив, њега бескрајно забављају покушаји да проникне у новотарије и сопствена аналогна изопштеност из савремених токова. Пријемчивост ове врсте хумора гарантују истовремено дејство ироније и аутоироније јунака-приповедача, јер, да се позовемо на Аристотела, читалац осећа смешну погрешку у судару два света који константно покушавају да се сједине, али то не успевају у потпуности.

Они сегменти *Тријл Даблина* који почивају на ерудицији могу нам наликовати на аутофикцију, што свакако бива условљено и ретроспективним приповедањем у првом лицу, али, као и све друго у овом делу, и то морамо узети са задршком, јер је посреди Стојановићева уметничка разиграност и способност да уобличи веродостојне ликове. Ипак, аутофикционалност, па и привидна, мора нам призвати Марсела Пруста. И он је пронашао своје место у приповести јунака путем ликова Свана и Одете, а с њима долазе и приповедачава размишљања о партнерским односима, сексуалним страстима (или недостатку страсти) и, коначно, о браку. Наратор за собом *вуче* два неуспела покушаја да се трајно препусти брачним водама. И поред чињенице да су обе супруге посве различите, судбина укрштања њихових путева је иста. Све наликује математичкој хипотези да се негде у бесконачности две паралелне праве могу дотаћи. Слутимо да су *йлави шренуци* са супругама били покушај да се изговоре речи Фаустове погодбе са Мефистом, али да се бесконачност није дала зауздати, а да садашњост пати од недостатности која дефинише простор између две паралелне праве.

Протагонистин град наликује граду *Пусће земље*. Када се комшији поново обруши греда у стану, нико му не притиче у помоћ. Људи су удаљени једни од других и дистанце између њих испуњава технологија – *еманциповани* су. Посматрајући незнанку у парку испред цркве Све-

тог Марка (београдске Грачанице), протагониста бива очаран чињеницом да јој је било потребно читавих десет минута да се сети мобилног телефона и на тај начин себе забави. Она носи прескупе наочаре, исцепане панталоне по последњој моди и има косу налик Меган Маркл. Иако све сугерише транспозицију елиотовског света у ново рухо – губљење идентитета под теретом савременог тренутка – у свету *Тријл Даблина* преовладавају витализам и могућност преображаја духовно оскудног света стварности посредством лепоте. Ни те рупе на панталонама (имаће је и главни јунак приповести) нису случајно ту. Иако на истом месту, једна се носи са поносом, а друга се сматра недопустивим пропустом. Као да нам се суптилно сугерише отупелост савременог човека на његове расцепе и његова немогућност да допре до лепоте целовитости панталона (или нечега егзистенцијално и духовно много значајнијег).

Напослетку и Готфрид Бен налази своје место у Стојановићевом делу, једном, како се каже, „мање познатом песмом”. И заиста нам се чини да је позадински план текста свет у којем се невени суше и у којем владају пожуде и деспотизми (духовни, културни, емотивни, можда и политички), али нам се чини много значајнијим оно што постоји упркос томе, а то је воља јунака да у свет има поверења. Када му љубазна продавачица пронађе прашином затрпан пар панталона у којима ће поћи на састанак, на којем се мора *неизосјавно* („као у неком руском реалистичком роману”) појавити, па и када га једна друга добротичиња подигне посрнулог на улици, свет се указује као место у којем морал, шилеровски, израста из љубави према лепом чину.

Пишући текст „Херменеутичка страст Драгана Стојановића” Јован Попов бира да истакне ону Стојановићеву мисао која нам се чини као једини прави штихворт за вредновање *Тријл Даблина*, а коју ћемо овде парафразирати: за добар сиже није пресудна сјајна фабула, а ни највиши смисао није гарант вредности литерарног дела – она се конституише у садејству смисла са напором аутора да га изрази и естетски уобличи у језику. Истини за вољу, Стојановић ово изриче поводом поезије и питања уплива сакралног у њу, али сматрамо да се нећемо огрешити о *Тријл Даблин*, ако га будемо вредновали мерилима која теоријски дефинише његов творац као основу аксиологије једног другог књижевног рода. Као што смо претходно истакли: фабула је једноставна, али је сиже итекако сложен. Ово дело обилује смислом, али он није гомила наоколо разбацаних чињеница и есејистичких одрезака, већ формом зауздана и језички уобличена целина која је носилац естетске вредности. Стојановић успева да одговори прозом на сопствене захтеве поезији, а такво шта није мали успех. Водећи читаоца кроз исповест последњег аналогног диносауруса у дигиталном свету, аутор

својим рецепијентима скреће пажњу на могућности различитих егзистенцијалних модела. Бивши таст, прагматик и човек упитних ставова о књигама, служи као контрапункт протагонисти. Питање трајности среће своди се на питање дубине проницања у смисао ствари. Он, који се усхићује када су књиге „дебеле”, не успева да одржи на окупу *Йоргодичну идилу* са ћерком мрзитеља књига и „суицидалном љубитељском цигарета”. Било је само питање трена када ће та пиксла пуна пикаваца полетети. Иако су витализам и путеност важни делови света протагонисте, они нису кадри да самостално освоје трајност повлашћеног тренутка – што доказује и његов други брак. Трик је у свим оним валерима светоназора, осећања, страсти, филозофских поставки и љубави према животу који се *неизосјавно* морају поклопити како би трајање удвоје имало шансу. Насупрот овом феномену стоји идеја о плавим тренуцима, оличеним у две Милице и једној неименованој јунакињи, који се очитују као одсечци идиле – повлашћени тренуци који због своје временске маленкости не успевају да буду покварени. На делу је Гетеова логика из *Фауста*: живот је непропустљив за вечно блаженство љубави, али је повлашћен тренутак довољан мотив да се у љубави свим људским потенцијама стреми блаженој вечности. Одатле наслућујемо смисао чекања на самом крају, па и речи „све је лако када знаш правац” и тога што јунак не спира читав овај дан са себе, већ једноставно заспи „сном праведника”.

Напоследку бисмо желели да истакнемо оно што у *Тријл Даблину* сматрамо највреднијим. Ако верујемо да уметничко дело почива на јасно утврдљивим темељима који јемче његову естетску вредност и да се његова снага огледа у могућности да ту вредност посредује својим читаоцима, тек онда схватамо пуну меру Стојановићеве уметности. Аутор успева да језички заузда своју ерудицију и многомисленост у оквире невеликог наратива, те да сложене конструкције, израсле из наслага књижевне традиције и њеног судара са савременошћу, посредује специфичним уметничким изразом који допушта тексту да функционише на више нивоа. Од дословног значења, па све до импликација интертекстуалних играрија овај роман успева да подари естетски ужитак својим читаоцима. Стојановићев *Тријл Даблин* је доказ оног ауторског умећа које не почива на претенциозности, а успева да досегне смисаона исходишта којима књижевност као уметност тежи.