

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

ДВА ЕСЕЈА С ПОВОДИМА: РАДОВАН ЖДРАЛЕ И САВА СТОЈКОВ

**РАДОВАН ЖДРАЛЕ: РОМАНОПИСАЦ У СУОЧЕЊУ
С ТЕСЛИНОМ НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОМ ИНВЕНЦИЈОМ
И ИДЕНТИТЕТСКИМ ПИТАЊИМА СРПСКЕ КУЛТУРЕ**

Необична је, а тако обична животна и стваралачка путања Радована Ждрала. У српској култури, у којој је најчешће на делу сценарио брзог трошења талената, те изражена нејака спремност на дуге и споре еволутивне процесе, он је показао не само то да његов књижевни опус може доста дуго да траје него и то да се његови стваралачки потенцијали преображавају на веома племенит и подстицајан начин. Тај преображај је подразумевао не само ширење видика у домену погледа на свет, него је укључио и проширење простора књижевне и уметничке изражајности. Тако је писац и културни радник не само проширивао тематске и морфолошке оквири свог књижевног опуса него је уз то постајао и вајар, па чак и учитељ животне мудрости која води ка човековој дуговечности. Оваква животна и стваралачка путања је необична јер прилично одудара од најизразитијег модела мишљења и понашања у српској култури, али је и сасвим обична утолико што је савршено природна и заснована на сталном ширењу видика које настаје као последица гомилања и прибирања животних искустава. Ждрале у том смислу стиче искуство и стари на леп и племенит начин. Или, како би то рекао Јован Дучић, човек може да остари или као ципела или као вино: Ждрале је одабрао да стари попут вина које и у позној старости, уз услов ваљаног одржавања и неговања, може да стекне неке сасвим нове, драгоцене квалитете.

Конвенционалност става, разуђеност опуса и спремност на нове изазове

Ждралова животна путања била је у младости и зрелом добу доста конвенционална, с врло јаком сенком помирљивог уклапања у оквиру подразумеване, понекад и изричито захтеване правверности мишљења, те строгог поштовања норми ауторитарне комунистичке идеологије која не допушта превелике индивидуалне ексцесе. Из родне Херцеговине, породица му се, на основу добровољачких заслуга, 1933. године доселила у Бачку, код Бајше, на Средњи Салаш, где је завршио основну школу. За време рата и мађарске окупације био је у мађарским логорима Шарвар и Барч. После рата гимназију је завршио у Суботици, а Групу за југословенске књижевности и српскохрватски језик на Филозофском факултету у Београду 1955. године. Живео је у Суботици и радио као професор гимназије 1959–1963, главни и одговорни уредник часописа *Руковети* 1963–1966, директор Градске библиотеке 1966–1970. и професор Више педагошке школе 1970–1974. У Новом Саду је био директор Градске библиотеке 1975–1976, у Градском комитету СКЈ водио послове културе 1976–1980, те пензију дочекао радећи као директор Издавачког предузећа Матице српске 1980–1989. године.

Оваква животна путања никако није поговарала развоју истинских креативних дарова једнога писца. У таквим околностима су ти, несумњиви дарови Радована Ждрала веома трпели, али се он јавно понашао као да га то трпљење не озлеђује превише. Да је то, по свему судећи, одиста било тако, сведочи и чињеница да је он партијску каријеру градио управо у времену када је морало сваком мислећем човеку да буде јасно да се комунистичка Југославија озбиљно судара са сопственим, никада неразрешеним противуречностима, те да идеолошка тврдокорност само доприноси озлеђивању старих рана и уклањању сваке могућности достизања катарзе. У том погледу је веома карактеристично понашање и заузимање тврдог идеолошког става који је Ждрале манифестовао приликом отварања чувеног случаја *Голубњача* Јована Радловића почетком осамдесетих година XX века: између књижевног резонувања које би морало да призна несумњиво потресне, трагичке и естетски успеле домете како Радловићеве збирке приповедака тако и представе Српског народног позоришта из Новог Сада у режији Дејана Мијача, с једне стране, и оштре, непримерене и строге осуде идеолошког, комунистичког, анационалног и антинационалног резонувања, с друге стране, Ждрале се определио за изричиту подршку овом другом ставу.

То сучељавање књижевне аутентичности и интелектуалног поштења, с једне стране, те идеолошке правоверности и партијске дисциплинованости, с друге стране, Ждрале је покушао да реши тако што је био спреман да угуши сопствену индивидуалност и да је жртвује некаквим колективистичким заблудама и репресијама које не могу представљати темељ једног озбиљног, хуманог и поштено саграђеног политичког система или сложене друштвене заједнице. Зато се и могло десити да је Радован Ждрале не само учествовао у идеолошкој осуди случаја *Голубњача* него је и написао критички текст о представи Српског народног позоришта, а тај текст носи карактеристични наслов „Дело затровано националном мржњом” (објављен у часопису *Сцена*, год. 26, књ. 1, бр. 2–3, март–јун 1990, 176–178). А да је аутор ове пресуде само мало објективније сагледао позоришну представу или да је пажљиво прочитао књигу приповедака, лако је могао констатовати да Радловићева прозна и драмска уметност сведочи о томе како предрасуде и мржња уништавају свет, али сасвим сигурно Радловићева проза не исијава енергијом мржње него енергијом трагичке визије света и вапијуће чежње за катарзом. На тој позитивној енергији могла је југословенска заједница да потражи некакве путеве спасења, али је комунистичко идеолошко слепило, ништа мање од идеолошког националистичког и шовинистичког слепила, значајно допринело да се та драгоцену путања ниједног тренутка озбиљније не испроба.

У српску књижевност Радован Ждрале је ушао почетком шездесетих година XX века као приповедач, и то збирком *Немирни* (Суботица, 1962), али приповетка није постала његов најважнији жанровски изазов, будући да је потом објавио још само две збирке (*Крилаћи бик*, Нови Сад 1976; *У кући крајњкој времена*, Нови Сад 2009). Кључну наративну изражајност Ждрале је пронашао у роману, створивши импозантан опус од (за сада) осамнаест дела овога жанра. У почетку су ти романи углавном били везани за чврсто прожимање митских матрица и слике савременог друштвеног амбијента, а у том наративном колоплету налазимо различита времена романескно-митског света, док су начини приказивања умели да буду прожети лирским, поетским, критичким и сатиричким тоновима, метафоричким, симболичким и алегоријским казивањем, те разним облицима онеобичавања и фантастике (*Исјочна расјуклина*, Суботица 1967; *Месечева берба*, Ириг – Нови Сад 1975; *Глинене кочије*, Нови Сад 1979; *Руководећи мозак*, Београд 1983; *Земља среских ђалебова*, Загреб–Београд 1988; *Вучја сен*, Сарајево 1990), укључујући и тражење изражајних шифри подешених за дејчи узраст (*А онда је дошао рай*, Нови Сад 1991).

А када је рат одиста дошао, све се у Радовану Ждралу преокренуло, па је својим књижевним стваралаштвом одлучно почео да тражи извесне путеве спасења. У почетку их је налазио у бриљантном уму Николе Тесле, а у тим мучним временима деведесетих година XX века овакве опсесије (које су резултовале трилогијом сачињеном од романа: *Господар муња*, Нови Сад 1994; *Мии о Тесли*, Београд 1996; *Дечак Тесла*, Београд 2001) послужиле су као спасоносни оријентир у тражењу некакве више перспективе која надилази како страхоте и тривијалности људске свакодневице, тако и политичке и историјске тегобе и окружности. Опсесивну Ждралову упућеност на Теслу ваља управо тако, готово епифанијски схватити: уместо величанства Господа и његовог Спасења за људски род у целини, добро нам дође и чисто људска, антрополошка перспектива која своје увиде успева некако да смести у скучене оквире рационалне слике света, али која сасвим сигурно тежи вишим, натчовечанским хоризонтима. Лакше је, дакако, схватити геније Николе Тесле неголи чудесни свет Божјег присуства на овом свету. Несумњиво је да је и једно и друго изузетно корисно и за развој људског ума и те како подстицајно, па је Радован Ждрале не само разудио оквире свог књижевног опуса него је и отворио ум за сасвим нове, веома плодотворне изазове.

У књижевности се то исказало тако што је Ждрале одлучно ушао у свет историје, бавећи се веома провокативним темама и тумачећи неке од мутних и двосмислених, паклених и демонских искушења с којима се човек током историје суочавао, али и бавећи се неким од пресудних тематских изазова везаних за историјску и метафизичку судбину српског човека и читавог народа. Он се тако одлучно суочио с кључним, трауматичним догађајима српске националне историје, као што су устанички и револуционарни покрети, братоубилачки и грађански рат, изложеност системском геноциду, догађаји на Косову у дугом временском поретку и др. Тако му се отворио један изузетно богат и изазован свет, па су тако и настали његови романи: *Херцеговачка рајсогодија*, 1–2, Нови Сад 2003–2004; *Водич за њокорне*, Нови Сад 2006; *Црни ноћес: дневник Адолфа Хиллера*, Нови Сад 2007; *Принцип*, Нови Сад 2008; *Не убијајте власника*, Нови Сад 2010; *Христова књига косовска*, Нови Сад – Житиште 2013; *Друџа одбрана Сократинова и крај сирачиној свети*, Нови Сад 2015; *Сећаш ли се будућности?*, Нови Сад 2020. Овај сегмент Ждраловог романеског опуса заслужује пажљива критичка читања, тим пре што је своје читаоце овај аутор суочио с неким одиста занимљивим и драгоценим тематским изазовима, па и неким кључним идентитетским питањима Срба и српске културе. Истовремено је то било и његово искрено признање да

је он лично спреман да крене путевима катарзичког читања историје како би се боље разумела природа српског народа и боље про- тумачила особеност историјских догађаја у којима је Србима намењена улога жртве. На тај начин је он сам кренуо оном стваралачком стазом коју је својевремено оспоравао у случају Јована Радуловића и његове *Голубњаче*.

У том склопу је Ждрале наставио да се бави наративним изучавањима значајних људи, као оличења јаким енергија, сачињених од добра и креативности па до демонских искушења и апсолутног зла, од племенитих жртава па до најтежих људских искушења (Никола Тесла, Сократ, Гаврило Принцип, Адолф Хитлер). На тај начин је Ждрале као романсијер долазио до пресудно важних историјских догађаја без којих не можемо разумети српски народ и његову менталитетску матрицу (устаничка, слободарска страст; геноцидни процеси којим су Срби били изложени; косовски митско-историјски образац и сл.). Посебну пажњу јавности привукла је Ждралова трилогија о Николи Тесли, па је она под нешто измењеним насловима (*Господар муња*, *Мий о ђосподару муња*, *Дейињсџиво ђосподара муња*) поново објављена у Новом Саду 2006. године. На тај начин се Ждралов романескни опус дефинисао као скуп дела са израженом ауторовом спремношћу да се суочи с важним и крупним темама историје и човековог трајања у времену.

Свом основном, романескном опусу Ждрале је, готово нехајно, у млађим данима додавао и драмска дела, као што су *Лейџиров леј* (1970) и *Лажна ѡредсџава*, те радио драме *Лоѡор* (1975) и *Двојица ѡроџив Тауриџе* (1979). Под старост је, међутим, почео да пише и песме, тачније неку врсту кратких, емоционално набијених, лирских записа, често ироничних, гротескних, хуморних, сатиричких, горких, катастрофичких и апокалиптичких по карактеру, па су тако настале збирке *Хало*, *Давос* (Нови Сад 2018), *Песме бесмрџних сиромаха* (Прометеј, Нови Сад 2020) и *Црвене реке* (Нови Сад 2021). Овим песмама Ждрале се придружио свом романескно обликованом свету, па је, примера ради, књига *Црвене реке* описала свет тзв. Велике рације из окупиране Бачке јануара 1942. године, тј. страшни покољ Срба, Јевреја и Рома у тим догађањима.

Средишњем, чисто књижевном блоку Ждралове креативности ваља свакако додати његову педагошку делатност. У том домену делатности написао је, примера ради, скрипта „Народна књижевност” (1972) за студенте Више педагошке школе у Суботици, где је некада предавао; уз то је написао и књигу *Школа у ѡалаксиџи кулџуре* (Нови Сад 1980), али и понеки прилог тумачењу књижевних дела, како усмених (расправа о једној народној епској песми о Другом српском устанку) тако и писаних (расправа о односу

Сеоба Црњанског и Пишчевићевих *Мемоара*; о раним теоријским трактатима о роману и сл.). Уз то је умео да се позабави и пословима сачињавања хрестоматијским и антологијским пословима: *Мала књија афоризама* (Нови Сад 1985); Д. Трифуновић, Р. Ждрале, Н. Терзић, *Тесла: маџија и њоезија* (Београд 1998). Томе би, свакако, требало додати и његово бављење феноменом здраве хране и могућностима дугог и здравог живота (*Здрав с'то година: књија о храни и здрављу*, Београд 2001; с новим издањима ове књиге 2005. и 2012. године), што донекле може да објасни и необичан феномен његове не само дуговечности него и изразите креативне виталности упркос позним годинама. С посебним задовољством би се томе морао додати и податак да је у тим својим позним годинама Радован Ждрале уобличио и свом делу придодао необично занимљив вајарски опус, који ће, надам се, добити својих тумача и критичких коментатора. Већ сада пак можемо рећи да је уобличено једно разгранато и целовито не само књижевно него и уметничко дело, дело које просто вапије да буде што потпуније и тачније схватано, доживљавано и интерпретирано.

Том доживљају и тумачењу су свој допринос давали и критичари, Ждралови савременици, који су јасно одељени у две групе: они који су пратили пишчева дела из времена социјалистичке државне структуре и комунистичке идеологије, те они који су пратили његову књижевну и уметничку путању у транзиционом добу. У првој групацији налазимо Драшка Ређепа, Перу Зупца, Драгомира Попновакова, Александра Бадњаревића, Владимира Богдановића, Миливоја Марковића, Миливоја Млађеновића, Драгољуба Јекнића и др.; у другој групацији су Милета Аћимовић Ивков, Јово Радош, Никола Асановић, Драгана Белеслијин, Неђо Шиповац, Томислав Шиповац, Александра Попин, Анђелко Анушић и др. О Ждраловом вајарству писали су Драгомир Попноваков, Петко Војнић Пурчар, Милош Арсић и др. Критика је, дакле, на свој начин реаговала и оставила трагове својих успутних, несистематичних читања, али тиме нису исцрпљене све могућности продуктивног разумевања и тумачења овог књижевног и вајарског опуса.

Матица српска има посебних разлога који намећу бригу о Ждраловом укупном уметничком опусу. С једне стране, реч је не само о аутору текстова објављиваних у Матичиним публикацијама, те сталном члану сараднику угледне српске културне установе, него је реч и о човеку који је у својству директора Издавачког предузећа Матице српске, у периоду од 1980. до 1989, заједно са својим сарадницима, бринуо о тада изузетно богатој и разгранатој издавачкој делатности ове Матичине установе. С друге стране, после дугих година бављења књижевним и вајарским радом који је

уследио после ауторовог одласка у пензију, Радован Ждрале је Матици српској и њеној Галерији даровао 64 вајарска рада израђена у полудрагом камену (арагонит, опал, оникс, сардоникс и др.). Тиме што је постао Матичин добротвор реализован је још један чин којим су коначно утврђене нераскидиве везе књижевника и културног радника, романсијера и вајара Радована Ждрала и установе у којој је он радио, а и стваралачки се потврђивао.

Тесла као опсесивна тема

Романескна трилогија о Николи Тесли има у Ждраловој стваралачкој биографији веома важно, чак најважније место. Десетогодишње усредсређено бављење Теслом, његовом личношћу и његовим делом довело је до објаве трију романа у периоду од 1994. до 2001. године, али је објави првог романа, *Господар муња*, претходило вишегодишње проучавање овог изузетног, генијалног научника, као што је и после објаве завршног, трећег дела трилогије, *Мити о господару муња*, Ждрале наставио да изучава Теслино свеукупно наслеђе. И у Ждраловом вајарском опусу Теслин лик представља веома важан стваралачки изазов, који се манифестовао у великом броју биста које не треба сматрати простим репликама исте изведбе него понешто различитим верзијама портретног сагледавања великог научника.

У свим тим верзијама провлаче се, ипак, неке константе, од којих би требало истаћи бар две. С једне стране, Теслин лик је редовно садржавао некакву рудиментарност која је произлазила из грубости стеновитог комада у којем се лик великог научника појављивао, а ту грубост Ждрале никада није настојао да сасвим елиминише. Напротив, њему је веома стало да покаже како велики научник садржи нешто примордијално и елементарно, те да је његов геније повезан с некаквим праначелима свега постојећег: архајска симболика камена је несумњив знак такве првобитности из које велики научник произлази. С друге стране, материјал у којем Ждрале ради је редовно полудраги камен, дакле драгоценост већег ступња од обичног камена, па та веза елементарности камена и његове драгоцености делује веома подстицајно. Томе би, с треће стране, требало додати и тип вајарске обраде материјала, која је обележена наизглед грубим потезима, сасвим блиским оној елементарности, дубокој укоренености у свету природе какву својим бистама истиче овај вајар опсесивно упућен Теслином лику и делу.

Трилогија Теслијанум, како је аутор назива, обухвата три понешто различита типа романескне структуре које обједињује пре свега истоветан предмет обраде: живот и рад великог Николе Тесле.

Та трилогија представља веома разгранат и детаљан облик биографског романа, а у њему се јасно издвајају три тематске целине: детињство и младост, период пуне стваралачке зрелости и, коначно, начин на који је Тесла деловао на друге људе. Заједно са променама тематских аспеката аутор је мењао и прилагођавао врсту наративних поступака који су тематици били примеренији од неких других.

Кратки роман *Детиньство јосиодара муња*, тј. други део трилогије, посвећен је периоду одрастања и сазревања, па је ово дело обликовано по поетичким захтевима образовног романа, романа о одрастању, тј. билдунгсромана. Основни модел приповедања подразумевао је приповедање у првом лицу (*Ich-Erzählung*), при чему сам Тесла приповеда о своме животу, а то је учињено на начин венца приповедака, понекад готово анегдота, пробраних са становишта функционалног објашњења личности, карактера и интелектуалног профила научника у настајању. При том су се низале биографске чињенице које су Теслин развој доводиле у везу с генетским пртљагом, с типом културе у којој је растао, а посебно је у том погледу истакнута улога мајке Ђуке.

Као што је из Теслиних списа познато, сопствени стваралачки потенцијал, како свој тако и непрежаљеног брата Дана, он је генетски повезивао пре свега с мајком Ђуком, премда су обе породице, и мајчини Мандићи, и очеве Тесле, исказивале бистрину и оштрину ума. Ипак, мали Никола је веома рано, још у родном Смиљану, почео да доводи до искреног чуђења своје родитеље и рођаке, чак је рано почео и да изумева различита корисна помагала. Тако је његов ујак, свештеник, видевши с каквим мајсторством он из своје, специјално направљене праћке погађа пастрмке које су, за тренутак само, искакале изнад површине реке, у томе препознао нешто чега се треба плашити, те на чему је траг, можда, оставио и сами Сатана.

Тесла посебно истиче посебно стање својих чула, будући да је успевао да опази и оно што се нормалним људским чулима не да опазити: јасно је виђао орлове у небеским висинама или најситијније инсекте, добро је чуо пуцкетање пламена на даљини од преко 800 метара или кљуцање пилета у јајету, осећао је и најмање потресе тла, успевао је у поптуном мраку да региструје предмете на 20 метара удаљености, а палац леве руке служио му је као резонатор за хватање вибрација из свемира. Мајка Ђука, и сам обладена таквим моћима, али ипак знатно мање, остајала је у чуду, па је сина упозоравала: „Дијете, Бог с тобом, пази што чиниш!” А отац би се запитао: „Је ли то Бог или нечастиви у теби, дијете моје!” Суочен с таквим својим моћима, мали Никола се све више одбијао од родитељске жеље да, трагом својих предака, постане свештеник, а све више (између осталог и на подстицај свога професора физике)

почео је да прижељкује позив научника – проналазача. О томе Тесла у својој књизи *Моји изуми* вели: „Био сам веома заинтересован за електрицитет под великим утицајем свога професора физике, умног човека, који је често демонстрирао основне законе на апаратима које је сам изумео.” И одмах потом додаје: „Желео сам да сазнам што више о тој чудесној сили. Жудео сам за експериментима, за истраживањима и предао сам се судбини тешка срца.” Прича о одрастању почива на оваквим суочавањима са чудима овога света, на сагледавањима сложених прелома дечје свести, а окончава се одлуком која је младоме Тесли дала коначну животну оријентацију.

Завршно, треће дело ове трилогије, кратки роман *Мийи о ѿсѿодару муња*, позабавило се начинима на који су Тесла и његово дело перципирани, односно: како се он појављивао у очима других људи, људи с којима је живео и комуницирао, или људи с којима се случајно или хотимично сретао, или људи који су издалека о њему понешто сазнавали. У овом роману укинута је потпуна повлашћеност Теслине тачке гледишта, па је реч дата многим другим људима да о Тесли сведоче. Изузетност и посебност Теслиног ума, те чудесност његових открића и изума, учинили су да овог научника многи почну да гледају као да је некакав Натчовек, полубог – получовек, митско биће и ко зна како све не. Кад су и његови рођени родитељи застали запањени, да ли је онда чудо што су се у чуду нашли и многи други који су га мање познавали, или који су га упознали тек кад је он већ дошао до својих чудесних открића.

Посебно је занимљив његов сусрет са Свамијем Вивиканандом, који је после тога сведочио како је у Тесли препознао најбоље вредности индијске културе и одговарајућег погледа на свет:

Дуго смо разговарали о Брами, Шиви, Вишнуу, Буди. Био сам запањен колико тај необични човек зна о будизму, хиндуизму, шизму, о филозофији веданти. Срео сам овде, у Америци и Европи и друге многе учене људе који се живо интересују за нашу источњачку филозофију и вештине: писца Ромена Ролана, Лава Толстоја, биолога Босеа, филозофа Мукеџија и друге, од којих многи имају завидно знање из наше филозофије и вештина. Али тај Тесла зна буквално све! И више, зна и оно што нико ко није бог не може знати. Он је Брамачарија, по сопственом признању. Он зна све наше списе, Веде, Бхагавад-гиту, Шримад-бхагаватам, као да их је сам исписао, као да су њиме дати.

Таквим сведочењем духовног лица највиших домета, какав је Свами Вивекананда, јасно је описана духовна природа Теслине свести.

Најобимније и најзначајније дело је, без сумње, роман *Господар муња*, у којем је обрађен највећи део Теслиног живота, онај који је повезан са најинтензивнијим његовим бављењем науком и проналазаштвом. Овај роман је не само знатно обимнији него је и структурно много сложенији у односу на два преостала дела ове романескне трилогије. Највећи наративни сегмент изграђен је на Теслином, аутобиографском, ја-приповедању, али је веома често приповедно излагање прожето променама наративних перспектива, па су о Тесли сведочили многи други људи. Тако је овај роман изграђен на мозаичком облику излагања, што знатно доприноси обухватности епске визије и снази драматичних сучељавања различитих перспектива. Захваљујући томе, овај роман оставља утисак естетски далеко најуспелије целине. Чини се, чак, да би уз нешто структурног померања ова целина успешно могла да обухвати оба кратка романа, тим пре што се у више сегмената делови кратких романа преклапају са појединим фрагментима ове целине.

Романом *Господар муња* моћно доминира фигура великог научника и проналазача, а веома детаљно се излажу његови пројекти, размишљања и испитивања, прилично верно репродуковани у односу на Теслине текстове као што су „Моји изуми”, „Проблем повећања људске енергије”, дневници истраживања и сл. Помно истражујући живот и дело Николе Тесле, Радован Ждрале је пронашао моћну, инспиративну фигуру научника који је светлошћу својих проналазака обасјао читаву цивилизацију и културу XX и XXI века. Пишући биографско-романескну трилогију и радећи на стотине биста смиљанског генија, Ждрале је откривао формулу која је и њега лично уводила у више сфере људске креативности. Тесла је у том смислу њему послужио као специфична мантра или молитвени бруј који може да уведе у више сфере свести и да човека приближи боговима. Бар делић таквих тајанствених активности људског ума могу да осете и доживе читаоци романескне трилогије о Господару муња или посматрачи многобројних ликова које је вајар начинио у полудрагом камену. Иницијацијски чин је тиме пружен ономе ко је вољан да га прими. Све остало налази се у уму онога ко је за иницијацију исказао недвосмислену вољу, али се налази и у уму Онога Ко је кроз Теслу тако моћно проговарао. Уколико дође до блиског сусрета та два ума, свакаква чуда постају сасвим могућа на овоме свету! И то представља онај бесмртни, незаустављиви наук који остаје отворени позив за сваки људски ум спреман да се отвори вишим световима.

ПРИРОДА ВИЗУЕЛНЕ ЈЕДНОСТАВНОСТИ У СЛИКАРСТВУ САВЕ СТОЈКОВА: О 100-ГОДИШЊИЦИ СЛИКАРЕВОГ РОЂЕЊА

Необична је једноставност ликовних творевина нашег драгог чика Саве Стојкова; необична, али она посматрача и уживаоца доследно осваја на пре свега елементаран, али помало и загонетан начин. Наглашена елементарност изведена је у Стојковљевој поетици веома доследно: она изразито доминира, али се у суочењу с таквом доминацијом намећу чиниоци који сведоче управо о одступању од таквог модела, те о увођењу детаља који сведоче о нечем што баш не делује у пуном складу с доминантним ликовним обрасцем. Опраштајући се са уметником чија је душа, пре коначног путовања на онај свет, лутала ту негде око нас, у Матици српској, 2014. године, констатовао сам да у ликовној уметности овога сликара „постоји нешто атопијско”, нешто што не жели да „припада ничем конкретном и историјски датом”. Тиха, атопијска поставка учинила је да ова ликовна стварност буде на путу ка идиличном свету, али никада није попримила све оне чиниоце који идилу конституишу у пуном облику. Насупрот томе, стално је било активно начело реализма, чак фотореализма, па је основни доживљај овога света задржаван у некаквом простору између две парадигме: осећамо да ово није сушта реалност живота самога, али није ни постала чиста предметност која је искорачила изван животног реалитета. Сава Стојков је волео то стање лебдења између два њему блиска, али и помало супротстављена схватања света.

Редуковање животног реалитета

Један од начина на који Сава Стојков релативизује трагове суште реалности у предметном слоју својих слика јесте и поступак редуковања динамичности овога света и трагање за статичним поставкама предметности. Због таквих склоности овај сликар је најчешће градио ликовни образац који можемо сматрати препознатљиво његовим, а то је: приказ салаша усред природног амбијента, окружен дрвећем, ливадама, њивама, барама и речицама, под великим небеским сводом, а по правилу без присуства људи. Све што је производ људскога бића (куће, чардаци, ограде, ђермови, цркве, чак и стогови сена, снопови жита и сл.) најчешће је приказано као да су људи све те послове обавили, а онда их препустили сами себи, тачније чистом свету природе. Зато је сваки траг људског присуства најчешће редукован и доведен до потпуног

утапања у свет природе, па се намеће онај свеопшти утисак како је сваки предмет, све што постоји, заправо обухваћено умирујућим вибрацијама природе и преведено у просторе природног трајања, тј. привидне вечности. Таквим трагањем за вечношћу природе, неговањем свести о истовременој крхкости али и трајности света, Сава Стојков је изградио ликовне кодове свог дела негде у простору између поетике ликовне наиве и фотореализма.

С обзиром да управо такве слике можемо сматрати типичним за Саву Стојкова, мене су као посматрача и читаоца његовог ликовног дела почеле занимати управо оне творевине које одступају од оваквог визуелног обрасца. Када говоримо о изразито доминантном сеоском пејзажу, онда би једним делом овакве поетичке интервенције могле бити препознате у оним сликама где има јасних чинилаца жанр-сцена и где су у пејзаж уметнути призори људског, понекад породичног, понекад радног, а понекад игривог аспекта живота. Такве Стојковљеве слике су махом из периода седамдесетих и осамдесетих година XX века, а како је време одмицало све је више преовладала она статичност природе коју можемо сматрати сасвим типичним виђењем света за овог сликара. Међу радикалним изузецима тога типа можемо поменути ону, рекао бих, бројгеловски инспирисану слику „Зимске игре” (1973), на којој је приказано шест људских фигура, а свака је ухваћена баш у покрету, усред некакве започете радње и с динамичком напетом коју с разлогом сматрам сасвим атипичном за оног најпрепознатљивијег Саву Стојкова. Истина је да се и знатно касније уме понекад појавити такав низ поступака изразите динамичности, попут оног децјег скупа захваћеног играма у снегу, какву налазимо на слици „Дечја радост” (1991). На слици „Цветин салаш” (1982) чиниоци динамичности су већ знатно сведенији, а налазимо их у једној фигури човека, салашара усред покрета који сведочи о раду грабуљама, а око њега су се окупиле четири кокошке, које би очигледно радо кљуцнуле оно што се појави испод подигнуте траве. На сликама „Авлија” (1981–1982) и „Двориште” (1983) више ни човека нема, него су ту само три кокошке, а и оне су у истоветном обрасцу обликоване: две су статичне, а једна је ухваћена баш у покрету, у спремности да понешто кљуцне на земљи. У оваквом развоју предметних поставки уочавамо, дакле, како се круг предметности смањује, како динамичност човека и животиња бива редукована, а укупни свет слике све више се преводи у релације статичности. Природа и њена мирноћа превладавају свет људске покретљивости и стресности, па тиме доносе утеху смирења и спокојство прихватања света таквог какав јесте.

Динамичност чисте природе

Понекад су на чика Савиним сликама чиниоци динамичности приказани као да не долазе од активности човека или домаће животиње, него пристижу из самог света биљне и чисто материјалне природе. Општа је истина да наш сликар највише воли чисто, облацима испуњено, али ведро и светлошћу испуњено небо, па на разним сликама то небо уме да буде истачкано некаквим птицама с пуним замасима крила. Такве су слике: „Двориште” (1982), „Јесен” (1983), „Под снегом” (1987), „Пролеће на каналу” (1994), „Салаш” (1996), „Поток” (2002), „Поток” (2004), „Велика крошња” (2004). Тај се мотив често појављује, али је очигледно да сликар више воли мирно, статично небо које нас опомиње на вечност свега постојећег, на тиху драматургију облака која неће битније нарушавати спокојство природе. У ауторовом сталном призивању идиле, свет природе тежи да буде приказан изван сваког узнемирења, у статичности која говори о миру у природи, али и миру у људској души. Ипак, у опусу чика Саве Стојкова има слика које указују на мотиве природних појава попут ветра или олује, уз нагавештаје тешког невремена и провале облака, па се њиховим утицајем на природу ствара посебна врста динамизације ликовног света. Ови мотиви су релативно новије појаве у сликаревом опусу, а интензитет појављивања се појачава од прве деценије XXI века. Тако у серији јесењих пејзажа налазимо неколико слика – „Сутон” (2003), „Кошава” (2003), „Јесен” (2003) – на којима се уобичајено усправно, мирно постављено дрвеће сада појављује у деформисаном облику насталом под притиском ветра и невремена.

Све ове слике нас нагоне да доживимо некакве облике узнемирености природе, тако да је на слици „Сутон” то узнемирење релативно благо, али је сликар врло вешто приказао устрепталост пожутелог лишћа на дрвећу, па се на основу тога битно мења читав доживљај природе на овим сликама. То више није мирна, утешна, вечна и непроменљива природа, него је реч о ћудљивој, опасној, чак демонској сили која нам може нанети какво зло. На слици „Сутон” зло се појављује као тиха претња, али на сликама „Кошава” и „Јесен” претње су се већ претвориле у јаку делатност злих сила, па је та динамичност природе изразито освојила читав овај свет и потпуно га смисаоно преуредила. На слици „Северац” (2004) оваквом деловању ветра још је додат и снег који пада не по некаквим непрекинутим, идиличним линијама лаганог пада него се, под дејством ветра, пахуље развејавају на све стране, па се осећа како овај свет природе захвата нека врста какофоније и хаоса. Радо бих у оваквим поремећајима природе да препознам симболичку

представу деловања демонских сила на читав космички простор, па и на простор људског живота, укључујући и биографски слој ауторове личне исповести: реч је, наиме, о сликару који се суочава са какофонијом старости.

Динамичност људског света

Најинтензивније појаве динамичности човековог света приказане су у жанровским сценама каквих и те како има у Стојковљевом опусу, а нарочито у делима из седамдесетих и осамдесетих година XX века. Та доминантна тема, заправо, код нашег сликара не постоји баш у чистом виду, него је најчешће комбинована са портретним умећем, на шта је сасвим тачно упозорио и Сава Степанов, као један од најважнијих сликаревих критичара и тумача. Тако је на слици „Са фраклићем” (1977) елемент динамичности испостављен подигнутом руком у којој је фраклић: та рука наздравља, она је дијагонално постављена по композицији слике, па тиме нарушава статичност хоризонталног и вертикалног простирања фигура, стварајући извесне линије напетости. Знатно изразитија у том смислу је слика „Чобанин” (1979), где функцију ове дијагонале преузима чобански штап који је чобан нехајно прихватио испод леве мишке, а жанр- сцена је појачана ватром која гори подно ногу, као и цигаретом коју чобан пали са жишке преузете с танког жаришта које тек почиње да се разгорева. И нека друга дела чика Саве Стојкова садрже овакве елементе динамичности: слика „Вредне руке” (1978) приказује домаћицу како с метлом у рукама чисти под некакве просторије налик на оставу; на слици „Са натегом” (1980) види се домаћин поред бурета како пуни флашу оним што је у натегу навукао; најизразитија је у том погледу изврсна слика „Сан о ватри” (1993), где се види Циганка која пали лулу, на образима се створило улегнуће док она дим увлачи у своја плућа, а мало даље је зидана пећ на којој се нешто кува у посуди на самом врху; по теми и стилу сасвим холандска, вермеровска жанр-слика „Прање веша” (2001) има кабао у средишту композиције и дијагонални положај тела те жене која пере веш; па слика „Косач” (2001), на којој је натегнут покрет којом косач обема шакама држи сечиво косе и испробава њену наоштреност; итд. Све су то слике на којима је успешно приказана људска душа, телесни покрет и физички рад као скуп покрета усмерених ка некаквим радним сврхама.

На самим, иначе многобројним портретима Саве Стојкова елементи динамичности су првенствено исказани изразом лица и одговарајућим психичким садржинама, па ти аспекти људског

лика преузимају пуну смисаону доминацију: „Циганка с лулом” (1975) исказује мешавину подозрености и подсмеха; „Са фраклићем” (1977) изражава враголаст поглед човека који је склон пићу, добром расположењу и наздравичарству; „Жеђ” (1982) указује на сабраност човека који нагиње велику, дрвену чутуру и очигледно ужива у пићу које му клизи низ грло; „Деда Милан” (1982) изражава брижност и бригу, али и тиху стрепњу у односу на оно што у животу долази; „Моја мајка” (1978) сва је усредсређена на лампу коју је, очигледно, нетом упалила, као што је и „Мама Милица” (1993) свој поглед усмерила ка хеклерају по којем послује прстима. Другим речима, Стојковљеви портрети најизразитију динамичност постижу психичком изражајношћу којом се нарушава статичност физичког света, а ликовна вештина се усмерава ка вибрацијама унутрашњости човековог бића. То се не дешава редовно на сликаревим портретима, али кад се деси, онда уметност представљања људског лика добија на убедљивости и снази.

Једноставност и модели освајања

Неколико примера које смо овлашно анализирали јасно нам показују природу визуелне једноставности коју испоставља ликовна поетика Саве Стојкова. Та једноставност почива на некој врсти оклевања између тежње ка митизацији и очувања реалистичности представљеног света. Приказане предметности теже статичности и укочености какве препознајемо у поетици иконолошког приказивања трансцендентних суштина: на тај начин се обавља митологизација приказаног света, а то највише долази до изражаја у равничарским, војвођанским пејзажима који су махом представљени као митски свет који од себе постепено одбацује чиниоце реалистичности и историчности, па се претвара у неку врсту секуларне иконе. Стојковљеви пејзажи се воле због тога што салаше представљају на начин заустављености, ка вечности упућеног митско-религијског доживљаја, па ће та чињеница одабрати тип конзумента и уживаоца примереног овом сликарству: то је човек који скуп салаша воли на начин светости и митске постојаности приказаног света. Овај аспект Стојковљеве ликовне једноставности радо бих назвао поетиком митографске и иконолошке статичности.

Насупрот овом поетичком аспекту испоставља се Стојковљева склоност ка фотореалистичком поступку којом се тежи приказивању предметности онакве какве она физички, па и душевно, одиста јесте. Оваквој поетици најизразитије припадају портрети и жанр-сцене којима се чика Сава Стојков највише приближава реалистичком третману ликовне предметности, а таквој понуди

најпотпуније одговара конзумент који живот воли онакав какав он одиста јесте, па чезне за доследним приказивањем динамичности самога живота. Ови аспекти Стојковљеве ликовне поетике теже ка визуелној једноставности, али су ти аспекти сасвим други и другачије врсте од оних иконолошки заснованих: такви ликовни поступци не митологизују свет него га приказују као реалистички и историјски по карактеру. То је свет са јасним траговима људске душевности и са изразитом потребом да се човек прикаже као радно биће.

Ако смо у једноставности ликовне поетике Саве Стојкова препознали извесну амбивалентност, па и двострукост основних поступака, онда то треба да нас увери како поменута једноставност и није баш сасвим једноставна. Његова једноставност оставља доста простора за вишеслојно поигравање и различитост разумевања како у погледу третмана приказане предметности, тако и примењених ликовних техника којима се манифестује сам ликовни језик сликарских дела. Обимно сликарско дело Саве Стојкова стога не подразумева само захтев да посматрач и уживалац треба да остане у оквирима рудиментарности и једнодимензионалности доживљаја. Ништа мање то дело од свога тумача и читаоца не захтева да се разиграва и да флексибилно сагледава и тумачи свет који посматра. Од иконолошког до реалистичког приступа дуг је и сложен пут, с мноштвом успутних станица и пролазних светова. Стога, кад говоримо о укупном делу Саве Стојкова, морамо држати у свести да има ту шта да се критички претреса и да се рафинираним поступцима сагледава и тумачи.