

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена Д. Ангеловски

ПРОЗНИ ОПУС АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД, 2014.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jelena D. Angelovski

# THE PROSE WORKS OF ALEKSANDAR TIŠMA

Doctoral dissertation

Belgrade, 2014.

Ментор: др Михајло Пантић, редовни професор Филолошког факултета  
Универзитета у Београду

Члан комисије: др Радивоје Микић, редовни професор Филолошког факултета  
Универзитета у Београду

Члан комисије: др Марко Недић, научни сарадник

Датум одбране:

Supervisor: dr Mihajlo Pantić, Full Professor of the Faculty of Philology (University  
of Belgrade)

Member of the Thesis Defend Board: dr Radivoje Mikić, Full Professor of the  
Faculty of Philology (University of Belgrade)

Member of the Thesis Defend Board: dr Marko Nedić, Research Associate

Date of the defence of the work:

*Захваљујем се проф. др Михајлу Пантићу на идејама и сугестијама*

*Захваљујем се колегама на саветима и сарадњи*

*Захваљујем се својој породици на подршци и разумевању*

## ДЕЛО АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

### РЕЗИМЕ:

Докторска дисертација *Прозни опус Александра Тишме* бави се, у форми монографије, делом тог значајног писца друге половине 20. века.

Увод се бави специфичним местом Александра Тишме у српској књижевности, као и основним биографским и библиографским подацима. У наредним одељцима посебно се истражују различити жанрови у којима се тај књижевник огледао. Након прегледа Тишмине поезије и откривања њене повезаности са прозним делима, следе тумачења књига приповедне прозе, затим романа, драма и најзад документаристичке и мемоарске (аутофикционалне) прозе.

У другом делу рада понуђени су закључци о општим карактеристикама прозног опуса Александра Тишме. Анализирани су наративни поступци, карактеризација ликова, тематска чворишта, као и поетичка и стилска својства. Посебна пажња посвећена је испитивању начина на који се Тишма бавио проблемом зла у човеку, повезаношћу насиља са еротским нагонима, спрегом између злочинца и жртве и релацијом између патње, пасивности и освете. Антрополошки скептицизам, па и песимизам, били су полазиште из којег смо извели закључак о Тишмином схватању уметности као поља за откривање истине о злу у свету.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Александар Тишма, прозни опус, мотив зла, еротски мотиви, антрополошки песимизам, холокауст, аутофикција.*

НАУЧНА ОБЛАСТ: Српска књижевност

УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ: Приповедачке поетике у српској књижевности 19. и 20. века

УДК:

## THE PROSE WORKS OF ALEKSANDAR TIŠMA

### SUMMARY:

Doctoral dissertation *The Prose Works of Aleksandar Tišma* deals with, in the monographic form, the entire prose work of that significant writer of the second part of 20th century.

The introduction examines the specific place of Aleksandar Tišma in Serbian literature, as well as the basic biographic and bibliographic data. The following are the sections in which different genres this writer used are separately explored. After reviewing Tišma's poetry and its connections to his prose, the interpretations of the narrative prose follow, then of novel, drama and finally documentary and memoir (autofictional) prose.

The second part of the paper offers the conclusions on the general characteristics of the prose works of Aleksandar Tišma. The narrative methods, characterization, thematic junctions, as well as stylistic features are analyzed. Special attention is given to the examination of the ways in which Tišma dealt with the problem of evil in a man, connection of violence and erotic urges, an interface between the torturer and the victim, and the relation between suffering, passivity and revenge. Anthropological skepticism, even pessimism were the starting point from which we drawn the conclusion on Tišma's understanding of art, as a field to discover the truth about evil in the world.

**KEY WORDS:** *Aleksandar Tišma, prose works, motive of evil, erotic motifs, anthropological pessimism, Holocaust, autofiction.*

**SCIENTIFIC FIELD:** Serbian literature

**SCIENTIFIC DISCIPLINE:** Narrative poetics of the Serbian literature of the 19th and 20th century

**UDC:**

## САДРЖАЈ

<b>I УВОД.....</b>	<b>1</b>
Мимо главног тока.....	1
„Човек-острво”.....	9
<b>II ПОЕЗИЈА.....</b>	<b>16</b>
Смртострепни свет.....	16
<b>III ПРИПОВЕДНА ПРОЗА.....</b>	<b>25</b>
Појединачне болне судбине.....	25
Приповетке у којима се урушава свет ( <i>Кривице</i> ).....	27
Окретање ка „приземном и подземном” ( <i>Насиље</i> ).....	34
Јунак као сеизмограф ( <i>Мртви угао</i> ).....	41
Од минијатура ка сложеним приповедним структурама ( <i>Повратак миру</i> ).....	44
„Бруталан антрополошки песимизам” ( <i>Школа безбожничтва</i> ).....	48
Анатомија злочина ( <i>Без крика</i> ).....	55
Приповедне варијације ( <i>Искушења љубави</i> ).....	57
Трагичан свет маргине ( <i>Које волимо</i> ).....	59
<b>IV РОМАНИ.....</b>	<b>61</b>
Роман са лирским предзнаком ( <i>За црном девојком</i> ).....	61
Синтеза два тока ( <i>Књига о Бламу</i> ).....	65
Калеидоскопска слика историје ( <i>Употреба човека</i> ).....	90
О нараштају обележеном несналажењем ( <i>Бегунци</i> ).....	109
Последњи дан на смрт осуђеног ( <i>Широка врата</i> ).....	115
Пут без повратка: од жртве до насилника ( <i>Капо</i> ).....	123
Злочин из нужде и злочин из користи ( <i>Вере и завере</i> ).....	144
Вртлог необјашњивог насиља ( <i>Женарник</i> ).....	158

<b>V ДРАМЕ.....</b>	<b>167</b>
Дозвољене и забрањене игре ( <i>Дозвољене игре</i> ).....	167
<b>VI ДОКУМЕНТАРНА И МЕМОАРСКА ПРОЗА.....</b>	<b>172</b>
Другде, о себи ( <i>Другде</i> ).....	172
„Крајња искреност” или аутофикција? ( <i>Дневник 1942-2000</i> ).....	179
Другачији Тишма ( <i>Писма Соњи</i> ).....	187
Од искуства ка фикцији ( <i>Око своје осе</i> ).....	190
Страх од разарања меморије ( <i>Сечај се вечкрат на Вали</i> ).....	194
Кад патња стимулише литературу ( <i>Песме и записи</i> ).....	199
<b>VII ПУБЛИЦИСТИКА И ПРЕВОДИЛАЧКИ РАД.....</b>	<b>205</b>
<i>Листајући часописе</i> .....	205
Тишмин билингвизам.....	213
<b>VIII ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ТИШМИНОГ ПРОЗНОГ ОПУСА.....</b>	<b>216</b>
Тирани, жртве, аутсајдери и антијунаци.....	216
О стратегији семиозе.....	228
Како писати о злу у човеку?.....	234
Откривање мрачних нагона.....	239
Истина као отров, уметност као анестезија.....	251
<b>IX ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>254</b>
Примарна литература.....	254
Секундарна литература.....	256
Шира литература.....	260
Општетеоријска литература.....	263
Биографија аутора.....	265



## УВОД

### МИМО ГЛАВНОГ ТОКА

Истраживање које има циљ да обухвати комплетан прозни опус једног писца, у овом случају, Александра Тишме, и да, уз то, означи основне црте његове поетике, морало би да почне одређивањем кључних појмова везаних за тог писца и његово дело. Уколико их успешно издвојимо, они ће нам дати могућност да се боље сналазимо у оквирима књижевног рада којим се бавимо, олакшаће смештање дела у књижевноисторијски и поетички контекст и, најзад, усмериће истраживање ка циљу – указивању на оне детерминанте које једног писца и све што је написао чине јединственим и значајним у оквиру не само националне књижевности, већ и културе уопште.

Први кључни појам који се јавља као асоцијација на дело Александра Тишме била би *истина*. Постоје, свакако, различити аспекти и значења тог појма, те их је неопходно разликовати, а тумачење Тишминог дела донеће нам неколико различитих увида у свако од тих значења. Треба, дакле, разликовати појам уметничке истине, као најшири, од појма истинитости у приказивању стварности, затим аутобиографске истине, документарне истине (везане за историјске догађаје). Писац је у интервјуима често помињао да највећом похвалом свог књижевног рада сматра ону да је он писац који не лаже (1996а: 21). Од најранијих приповедака, па до позне мемоарске и дневничке прозе, упадљив је његов труд да свет, јунаке и, на крају, себе самог, представи што истинитије, макар по цену огољености, бруталности, чак и када то делује као шок који је сам себи сврха. Истинитост по сваку цену, међутим, за Тишму није сама себи сврха. Говорећи о задатку писца, он истиче:

„Он (писац, прим. Ј.А.) мора да нађе свом осећању један шири животни, дакле уметнички вид. Самим тим он делује под притиском једног етичког императива, јер се, тражећи тај шири, животни вид, нужно одриче само субјективног, постаје нека врста медијума у којем се одсликава истина тренутка. А истина је етична” (1996а: 13).

Веза између етичности и истинитости у књижевности представља можда и

кључ за објашњење већине поетичких консеквенци у његовом делу. Иако по уметничком сензибилитету Тишма делује као писац окренут субјективном, он окретање ка објективном види као етички императив, једини начин да оправда своје постојање као објективног медијума у којем се одражава истина тренутка. Склоност ка огољавању допринела је специфичној стилској обојености Тишмине прозе, у којој се натуралистички детаљи износе хладним, неутралним, готово незаинтересованим тоном. Зло као стожер тематске структуре, али и основни покретач већине ликова и вероватно најбитнији фактор за избор наративних модела, најтешње је повезано са склоношћу ка истинитости у писању. Ту истинитост Александар Тишма види као једини етичан приступ у приказивању стварности у којем је мирење са злом, његово нерегистровање, једнако чињењу зла. Никола Милошевић, парафразирајући Ничеа, закључује поводом Тишминих књига да „уметност имамо зато да не бисмо умрли од истине”<sup>1</sup>.

Тишма је, као ретко који други писац, оставио врло обиман корпус дневничких бележака, које су богате аутопоетичким ставовима и коментарима и прате његово уметничко и животно сазревање. Из њих сазнајемо шта је пресудно утицало на његову свесну одлуку да се писањем бави као јединим начином не само да се изрази, већ да опстане. Различитост је један од главних узрока:

„Трагајући за битним животним истинама које бих да преточим у уметничку форму, наишао сам управо на оно најдубље у себи, на тај расни стид, на различитост која тишти. (...) Ја сам деведесет одсто живота глумио. (...) Глумио сам зато што сам био веома различит од других и осетио сам то веома рано, као дете. Онда сам схватио да, или морам да глумим, или ћу пропасти, убиће ме, батином ће ме убити. Јер не могу да поднесу да неко буде друкчији, да има друкчија мишљења... и ја сам онда изигравао оно што се очекује од мене” (1996а: 204).

Тишмино „мешанство” појављује се као један од лајтмотива његових раних дневничких бележака. Расни стид, који често помиње, у исто време, покренуо га је да најпре читање, а затим и писање, пронађе као модалитет за налажење свог места у свету у којем се целог живота осећао као маргинална појава. Отуд и

---

<sup>1</sup> MILOŠEVIĆ, Nikola, *Negativni junak*. Beograd : Beletra, 1990.

његова стална опсесија да се као писац позиционира у контексту српске (тадашње југословенске), па и европске литературе. Иронија је у томе што се никада, па вероватно ни данас, није нашао на „главном току” књижевне историје, али то је, с друге стране, сасвим одговарајуће природи његовог дела и његове личности. *Индивидуализам*, издвојеност, везаност за маргину и неприпадање одређују и њега, али и његове ликове и зато их и истичемо као појмове кључне за разумевање Тишминог дела.

Неспособност за одлуку, противљење, прикључивање, било који вид активног учешћа у животу и збивањима представља још једну личну особину коју писац помиње у дневнику међу узроцима свог опредељења за писање. *Доживљај и посматрање*, то је оно што одређује и њега као писца, и његове приповедаче, али и ликове. Најупечатљивији Тишмини (анти)јунаци управо су они који личе на сувишне људе. То су пасивни карактери који кроз живот промичу осетљиви на свако зло и неправду, али без снаге да се супротставе, приклоне некој страни или освете за повреде које су им нанете. Писац је често коментарисао да је те ликове правио по мери своје личности и да је то разлог што они нису склони екстремима, већ радије иду утабаним путем, без ризика, помало опортунистички, а помало кукавички, подносећи и кријући озледе и увреде. Описујући себе као писца, говорио је да постоје две врсте писаца – активисти и сведоци, и да он спада у другу групу, без намере да то промени јер човек треба да развија оно за шта у себи осећа потенцијал (1996а: 100).

Бавећи се човеком у својим делима, Тишма се, заправо, бавио његовим *страстима и слабостима*. Као вечити заговорник индивидуализма, како у животу, тако и у литератури, проучавао је поступке ликова који су увек помало „мимо света” и који се са својим демонима боре откривајући нам и наше поноре и оно што сами себи не признајемо, а што нас чини људима. То је књижевна јавност често доживљавала као провокацију, а окренутост индивидуалним страстима као обележје малограђанске литературе. Тек поглед на целокупан Тишмин опус пружа увид у то колико је свака од тих повести смишљено уграђена у једну велику, универзалну причу о усамљености, страху и бесмислу. Важне су Тишмине изјаве о томе да је живот и иначе бесмисао и пораз, а ако неко има другачији утисак, то

је само зато што лаже себе и друге. Зато му је често било приписивано да је скептик и горки циник. Он се није туђио тих одређења, напротив, сам је признавао да ништа не одбацује, али да у све сумња. Замишљајући, као младић, своју идеалну књигу, прогнозирао је да би то могло бити *јеванђеље скептицизма*.

Контрадикције у разумевању смисла и усмерења његових дела честе су и прате Тишмин опус и данас. Окренутост мутним, ниским страстима, рату, *насиљу и еросу*, и то најчешће укрштено, у десадовским, чудовишним комбинацијама, одређује његову прозу као помало ишчашену, мрачну и сурову. Истовремено, опсесивно разоткривање зла у човеку усмерено је примарно ка лечењу од нехуманих порива, ка искорењивању тог зла. Владислава Гордић Петковић помиње да су многи критичари Тишмине изјаве да своја осећања „чува” за књижевност приписивали пре садизму него веризму (2010: 21), што само показује на који начин је пишчева, условно речено, провокативност ставова и брутална искреност провоцирала реакције јавности.

Тон Тишминог текста увек је спуштен, неутралан, „сив”. Што су збивања која описује драматичнија, шокантнија и бруталнија, то је начин приказивања једноличнији, крући и дисциплинованији у избору детаља. Представљене као маргиналне и свакодневне, „страшне људске драме леме се унутар затворених малих светова” (ПАЛЛЕВЕСТРА 1990: 53-55). У тим световима нема утехе, а осећај тескобе доминира атмосфером. Над свим ликовима и њиховим тривијалним трајањем непрестано се надвија сенка „трагичне слутње” (ПАНТИЋ 1999: 90-93), која извире из сваког, па и најбаналнијег геста, а Тишмин миран тон и наизглед незаинтересована опсервација само појачавају страву претећег и неизбежног трагичног исхода. Некад је и само обесмишљено трајање најтужнији од свих расплета, и многи његови јунаци то спознају. Тишма у интервјуима помиње способност писца да креира нови свет, бирајући из хаоса који га окружује елементе који ће творити логичку целину, са почетком и крајем, са дефинисаним обликом. Таква целина, тврди писац, биће „поучнија и пријатнија од самог живота” (1996а: 345). Готово немогуће звучи да би књижевник попут Тишме, кога по правилу дефинишу као аутора који својом прозом узнемирује, узбуђује и подстиче на преиспитивање, као основну сврху књижевности навео *пријатност и*

поучност, али чини се да управо у тој контрадикцији лежи решење за правилно разумевање његових списатељских интенција. Катарзично деловање осећања страха и сажаљења у његовој прози стављено је на пробу у контексту који захтева искуство двадесетог века.

*Историја* занима Тишму као простор на којем је могуће пронаћи догађаје и околности довољно напете и сурове да пробуде тамне људске нагоне и оголе карактере од наноса грађанске пристојности. Позната је његова опаска о томе да је писац „дежурни синоптичар” који јавља где грми, где пада киша. Та улога сведока опредељује га првенствено према описивању насилне историје и граничних ситуација у којима су јунаци принуђени да направе неки судбински избор. Њихов пут до тих тачака обележен је често низом случајности или инстинктивних, ирационалних одлука, што појавача утисак трагичне неумитности. Након што направе избор, јунаци ће бити суочени са свешћу о погрешности одлуке, али и о ужасној истини да праву одлуку није ни могуће донети. Васа Павковић дели Тишмину прозу на *студије карактера*, *студије судбина* и *студије сећања* (ПАВКОВИЋ 2003: 44). Заиста, фабуле неких романа и приповедака окренуте су првенствено ка изградњи и истраживању карактера, док је у другима у фокусу пажње прича о судбини, или о неколицини судбина. Четири Тишмине књиге тематизују дневничке и мемоарске белешке, што их чини студијама сећања.

На крају овлашног исцртавања мапе поетике и аутопоетичких ставова једног писца, неопходно је осврнути се и на његову позицију у оквиру књижевности којој припада. Такође, ваљало би размислити о евентуалним укрштањима, свесним и несвесним, утицајима или интертекстуалним коинциденцијама које би могле послужити као полазна тачка у даљем истраживању. Тишма је себе сврставао у писце који пишу оно што би волели да прочитају, а што други нису још написали, и повезује најтешње своје писање са читалачким искуством. Још као врло млад писац, он се у *Дневнику* вајка кад открије Пруста и схвати да је све оно што је желео у роману да постигне, неко пре њега већ успео. Достојевски, Пруст и Ман остаће његови омиљени писци и доживотни узор. У годинама када Тишма пише своје прве приповетке и први роман, реалистичност те прозе потпуно је неуобичајена на књижевној сцени. Зато

ће он, касније, подржати долазак нове генерације, представника „стварносне” прозе, објавивши и подржавши Михаиловићев роман *Кад су цветале тикве*. У сукобима између писаца те генерације, и „модерниста” који су им претходили, Тишма се, међутим, држао по страни, тим пре што су се ти конфликти преплитали са разилажењем у политичком смислу. Његова рана проза до извесне мере утицала је на талас прозе „новог стила” (Драгослав Михаиловић, Живојин Павловић, Видосав Стевановић, Милисав Савић, Мирослав Јосић Вишњић, Милица Мићић Димовска), многи од њих и сведоче о томе, али је у време када су они почињали да пишу, Тишма већ почео да експериментира са нешто другачијим стилем и формом. С друге стране, у време доминације модерниста, његов сурови и сирови реализам деловао је потпуно анахроно. Ту је можда разлог због којег је историја српске књижевности регистровала Тишму углавном као писца великих романа (пре свега, *Употребе човека*), а ређе као припадника, или представника неког поетичког опредељења или струје. Он никад није имао прилику да се нађе на главном току и можда је то и допринело јединствености, али и универзалности његове прозе.

Предраг Палавестра говори о Александру Тишми као можда најмање балканском писцу од свих југословенских прозаиста свог времена и тумачи то његовом блискошћу средњеевропском духу и трагичном искуству отуђења и тескобе, присутним у делу готово свих јеврејских писаца, од Кафке до Сингера. Јеврејско порекло повезивало га је често са Данилом Кишом, те су се многи критичари бавили прављењем паралела између та два писца и њихових дела. Јован Попов у тексту „Јез и јоргован” (2001: 64-77) најпре истиче њихове биографске сличности – етничку различитост родитеља, место рођења, новосадску младост, уточиште од рације у Мађарској, пут у Париз. Такође, проналази и сличности у књижевном укусу, будући да је Пруст једна од чворишних тачака код обојице писаца. Везује их и национално осећање јер као Јевреји, при том мешанци, доживљавају Југославију као своју природну средину где њихова национална недефинисаност не представља оптерећење. Обојица се баве испитивањем порекла зла, с тим што Тишму првенствено занима зло у човеку, а Киша друштвено зло. Теже истинитости и *етичности писања*.

Наративне технике и поступци често су им слични – удео аутобиографских и документарних елемената, важност писама и личних бележака, модел истраге, мотив ока-камере (наслеђе француског новог романа), све су то методе које се јављају и код Тишме и код Киша. Занимљиво је, међутим, да је резултат примене истог поступка код та два писца често потпуно различит. То је вероватно узроковано удаљеним поетичким позицијама са којих полазе и другачијим сензибилитетом за литературу и оно што би она требало да пружи. Попов ту разлику, као и чињеницу да се два писца нису много дружила, и поред свих сличности, објашњава разликама у њиховим карактерима, што је наговештено већ метафоричним насловом његовог текста.

Светозар Кољевић примећује да се и код Тишме и код Киша лично искуство у оквиру драматичних збивања уситњује на низ појединачних трагичних људских судбина и да никад не израста у историјску визију, као што је случај код неких других писаца (2001: 46). Тишма је о Кишу говорио у Матици српској, на књижевној вечери посвећеној том писцу 20. октобра 1989. У тексту који ће касније бити објављен под насловом „Разногласна личност” (1989а: 535-536), он се посебно осврће на необичну етничку симбиозу Кишових родитеља, која је заправо обрнута од оне из које се родио сам Тишма. Бавећи се особеношћу таквих разнородних комбинација, он подсећа на ликове својих романа. У *Употреби човека* отац Јеврејин и мајка Немица имају сина и ћерку, који се опредељују различито. Код ћерке, Вере, мешовито порекло развија жељу да, супротстављајући му се, занемари све појединачно, специфично и пригрли опште (предано плеше танго и фокстрот), док њен брат Герхард копка баш по посебностима и гине бирајући улогу илегалца-терористе.

Александар Тишма прозног писца Данила Киша пореди са Вером, будући да је, као и она, тежио општем и развијао врхунски артизам, а етничке специфичности подређивао, као материјал, уметничком циљу. С друге стране, Данило Киш је, сматра Тишма, лично био склон екстремима и понекад био кавгација, што га приближава Герхарду. У *Дневнику* Тишма бележи да је Киш бољи од њега у области интелегенц-литературе, што је термин којим Киш назива средњоевропски, грађански, заправо „јеврејски домен” у којем су настали романи

обојице. У истом поређењу, писац *Дневника* истиче Кишову супериорност у уметничком изразу и „метафизичности”, али наглашава своју предност када је реч о мотивима, нарочито еротским (2001: 960). Тишма је радо пратио и одјеке својих дела у књигама других писаца, жудећи не толико за потврдом, колико за уклапањем у одређену струју. С одушевљењем у *Дневнику* описује мемоарско-аутобиографски протороманескни текст *Удри банду* Миодрага Павловића, за којег каже да је једини писац који се на њега угледао. Образац романа *Употреба човека* у том роману примећује и Милица Николић, Тишмина драга пријатељица чије је мишљење и критику изузетно ценио (2001: 1073). Слично реагује и на појаву Максимилијана Еренрајха-Остојића, добитника НИН-ове награде: „Прва литерарна (...) потврда мога мешанства(...) Та полујеврејска колебљивост, нејасноћа, нечистоћа назирали су се кроз моје књиге, али сад оне, и те моје као њихов израз, имају, као усамљена биљка, један тврд, сув кочић уз који могу да се привезу. Нисам више сам” (2001: 1122).

Усамљеник који је желео да негде припада, скептик који је тражио нешто у шта ће моћи да поверује, хуманиста који истражује зло у људима, еротоман који пише о потрази за идеалном љубављу, све су то екстреми између којих се кретала јединствена личност Александра Тишме, посредно обликујући његово необично дело.



## „ЧОВЕК-ОСТРВО”

Александар Тишма рођен је 1924. године у Хоргошу. Детињство и младост провео је са мајком Олгом и оцем Гавром у Новом Саду. Отац му је остао без новца за школовање у 5. разреду. Одбивши да буде свештеник, запошљава се код трговца у Сегедину. Касније му је газда поверио своје винарије у Хоргошу. Ту је упознао мађарску Јеврејку Олгу, па су се заједно, на њену жељу, преселили у Нови Сад, где Гавра отвара агентуру за трговину колонијалном робом, нарочито јужним воћем. Миро Вуксановић прикупио је у једном тексту различита значења необичне речи *тишма* и повукао паралелу између тог породичног надимка – презимена и онога што ће постати основна обележја поезике Александра Тишме. Међу тим значењима налазе се: стиска, тескоба, мноштво, жамор, врева, гомила унесрећених људи, бољка. Занимљиве детаље о Тишминој породици у тим годинама проналазимо у сећањима његове баке Терез Милер, која су под насловом *Истинита прича* објављена 2012. године. Занимљив текст прати успоне и падове способне жене која је водила читаву породицу кроз два рата, сјајне пословне успехе, али и бројне невоље. На посебно топао начин, Терез Милер описује свој однос са *Шаџијем*, што је био породични надимак Александра Тишме. Он је као дечак често из школе долазио право код ње, ту је остајао и да спава, чак је тамо и преселио своју полицу за књиге. Један од најбоље написаних делова односи се на новосадску рацију, и смрт коју је Тишмина бака тада за длаку избегла.

Александар Тишма је у многим приликама говорио о томе да новосадску рацију 1942. сматра најважнијим догађајем свог живота. У драматичном сведочанству Терез Милер приказано је како је била доведена надомак рупе у леду када је дошла наредба да обуставе акцију. Шаџи одлази с њом у Будимпешту, тамо студира и већ на другој години студија проналази посао. Код куће много учи, чита, проучава језике. Међу књигама које га опседају појављују се *Ковачи лажног новца*, *Америчка трагедија*, *Шест лица тражи писца*, *Жидов Дневник*, *Хакслијева Сатирска игра* и *Контрапункт*. И касније ће, као зрео писац, често издвајати неке од тих писаца, али ће за њега вечити узори остати Достојевски („због вртлога патњи и гадости и блескова узвишености”) и, свакако, Пруст („због

истанчаности и густине дочараног живота”) (1996а: 19). У једном каснијем интервјуу поменуће да му је дечачки узор био Наполеон, и да се дивио његовој одлучности и амбицији (1996а: 9). Током 1942. и 1943. године, он на Економском и Филозофском факултету у Будимпешти студира економију и романистику. Током рата, помиње Тишма, интересовале су га само жене и књиге. Романи које је написао тридесетак година доцније обнављају мотив књижевности као контрапункта свеопштем разарању. Почетком децембра 1943, читамо у *Дневнику*, Тишма одлучује да ће бити *српски књижевник*. Такво национално одређење веома је необично за његову каснију склоност ка истицању сопственог мешанства, неприпадања иједној нацији. Међутим, можда је управо писање видео као начин да то што је у младићком добу доживљавао као стид и оптерећење, превазиђе. У интервјуима је изјављивао да је за његово опредељење за писање пресудна била, пре свега, његова неспособност за живот (1996а: 19). Немир ће остати до краја основни покретач његовог списатељског рада, али ће му писање увек ићи споро и мукотрпно, и за поједина дела биће му потребне деценије да пронађе модел, облик новог света који бар у обрисима мора да му буде познат, како би почео да пише. Тишма, такође, говори и о својој потреби да побегне од стварности и створи свет који није тривијалан као онај који га окружује. То бекство одвело га је право у срж те исте стварности и он се страсно препусти описивању што нижих и тривијалнијих слојева стварности, сматрајући да све што није подземље и маргина, сав званични, надземни живот, представља само фасаду и стога није ни од каквог значаја за литературу.

Током 1944. године провео је неколико месеци на принудном раду студената у Трансилванији, да би исте године ступио у Народноослободилачку војску у Новом Саду, и од новембра провео годину дана као члан Пропагандног одељења. То искуство одвело га је у новинарство, па је одмах по ослобођењу и демобилизацији почео да ради као новинар сарадник у *Слободној Војводини* од 1945. до 1949, а затим и у *Борби* и у *Борби* на омладинској прузи Шамац-Сарајево. Истовремено, студира и дипломира на Одсеку за германистику Филозофског факултета Београдског универзитета. На англистици је дипломирао 1954. Напушта новинарство 1949. године и почиње да ради у Издавачком предузећу

Матице српске као секретар, да би касније постао уредник, све до пензије 1982. Члан уредништва *Летописа Матице српске* био је од 1958. до 1972. Заједно са њим, уредници су били Младен Лесковац, Бошко Петровић и Борислав Михајловић Михиз. Четири године (1969-1973) провео је као главни уредник. Након њега, на позицији главног уредника нашао се Димитрије Вученов, док Тишма остаје у уредништву. У тексту „Тишма у Матици српској (Образложење и оправдање)“, Божидар Ковачек прави детаљан преглед свега што Тишму везује за Матицу српску и *Летопис* (ДЕЛИЋ 2005: 326). Први његови редови појавили су се у ЛМС, св. 1-2 за јануар и фебруар 1950. Реч је о приказу драме *Ливница* Ота Бихаљи Мервина. Већ у следећем броју објављен је приказ књиге Гојка Бановића *По нашој земљи*, а у наредном приказ романа *Један живот* Јована Николића. Први приказ потписан је само иницијалима, док је код трећег стигао до пуног имена и презимена у потпису.

Прва Тишмина песма, „Стварање“, објављена је у *Летопису* у јануару 1951, прва прича – „Ибикина кућа“, у јулу исте године, а прва штампана драма *Јелена Гаванска* објављена је, такође у *Летопису*, 1959. године. Наредне године појављује му се први есеј „Пут испуњења и пораза“ (о Штефану Цвајгу). Матица српска објављује Тишмину прву преведену књигу, *Нови спахија*, 1959. године, као и прву збирку приповедака *Кривице*, две године потом. После тога, Тишма постаје уредник и не објављује своје књиге у Матици српској, све до *Дневника*. Вероватно најлепше сведочанство о Тишмином уредничком послу јесте оно које је написао Давид Албахари (2005: 56-64). У време када Албахари објављује своју збирку *Породично време* (1973) и роман *Судија Димитријевић* (1978), он са Тишмом, у оквиру врло занимљиве преписке, ради на тим рукописима, тачније на причама које најпре објављује у *Летопису*. Албахари описује да је Тишма у коментарима концизан, прецизан и искрен, да хвали и критикује подједнако отворено, и не крије кад нешто не зна. У једном писму уредник каже да му се чини да се писац у једној причи мало расплињава, замагљује, али се одмах ограђује – то је његово мишљење, можда Албахари том приповетком започиње, како Тишма наводи: „(...) нешто ново што ми још не можемо, не умемо да прихватимо. Видите још једном приповетку (ваљда имате копију), видите да ли смо у праву или нас утисак вара.

Ако се будете осетили сигурним да сте у праву, ми ћемо причу и овако штампати. У супротном, сачекаћемо док на њој порадите” (2005: 58). Тишмин уреднички утицај види се у Матичиним едицијама *Данас*, *Романи*, *Поезија*, и другим.

За Тишмин рад у Матици везује се блиско пријатељство које је гајио са Бошком Петровићем и Младеном Лесковцем. Познати као *новосадски трolist* (како их је Борислав Михајловић Михиз називао), били су чувени као пример пријатељства које је опстајало и поред значајне разлике у годинама, па и у књижевним погледима. У записима и анегдотама савременика Тишма се појављује често као сурово искрен, хладан и прек и тај је стереотип о њему готово свуда присутан. Ласло Блашковић бележи причу „Фрања у Тишми” (објавиће је и у свом дневнику *Дневник грбаваца*), о томе како је Фрања Петриновић требало да напише приказ Тишиног *Дана одлагања* за специјални број *Поља*. Након одуговлачења, није ни написао тај текст, што је Тишму погодило до те мере да више није хтео чује за њега. Блашковић такође приповеда о томе како му је Тишма причао да се једном изгубио са Павићем. Касније је прочитао причу о томе у књизи *Око своје осе* и насмејао се својој наивности, у којој је мислио да је прича само за његове уши. Драган Великић у свом есеју „Тишма – човек-острво” говори о томе да је Тишма био директан и отворен у комуникацији, често непријатан, јер се није трудио да ублажи свој оштар суд. Михајло Пантић у причи „Тишма” из књиге *Свакодневник читања* даје кроки свог последњег виђења са тим писцем. Запис је обликован на основу напетости између узбудљивог утиска о разговору са великим мајстором приповедања и дирљивог сусрета са једноставним старчићем који покушава да завара глад и убије време до поласка воза. Драшко Ређеп пише о Тишми као *уличару*, у значењу шетача, апатрида, који је посебно волео и ценио маргинализоване, па и у уметности, наводећи пример Штефана Цвајга. Тишмин боравак у Француској, деведесетих година, поделио је јавност поводом моралности његове одлуке. Полемике су изазвали записи Видосава Стевановића у *Дневнику самоће: избор фрагмената 1988-1993*. Писац, наиме, на неколико места, помиње Тишму, коментаришући његов боравак у Француској:

„Тишма је у Француској, намргођен, љут на цео свет који га није схватио и довољно наградио. Две године је на бризи француског министарства културе и

под стипендијама, уместо под паљбом режима у Београду, као противник рата који то никад није написао ни рекао, осим у себи, али и то толико тихо да ни сам није чуо. Определио се за речито ћутање, омиљено међу уметницима који седе на две столице” (2010: 573).

У многим интервјуима које је дао домаћим и страним новинарима током периода који је провео у Француској, Тишма истиче увек исто – да је побегао како би се спасао од глупости „која га је запљускивала са свих страна” (1996а: 382). Од њега се, у тим разговорима, углавном тражио политички коментар. Необичан је интервју који је са Тишмом, 1993. године, водила италијанска новинарка Катерина Емили. Она текст „Љубави из насилне Србије” започиње коментаром: „Није лако једној жени да – с оним што се дешава у Југославији – интервјуише писца Александра Тишму зато што овај префињени Србин, од скоро седамдесетогодишњак, има једну посебну еротичност која подстиче, затим очарава и привлачи: њему се не свиђају жене, воли само проститутке.” Даље, у разговору, Тишма ће дати овакав коментар: „Окрутности и насиља има у сваком рату, али је можда тачно да су Срби најгори”, да би га затим новинарка одвојила од осталих сународника обраћајући му се као „племенитом Србину” (1996а: 292). Исте године, само неколико месеци доцније, Тишма ће дати интервју непознатом аутору, у Бону и том приликом ће рећи: „Хрвати у свом новом Уставу нису поменули српску мађину. (...) Циљ је био да се Срби понизе као у Хитлерово доба” (1996а: 310). Све те опречне, при томе искључиве изјаве осликавају портрет човека који је у својим контрадикцијама и екстремима ипак успевао да остане свој, верујемо, најпре, захваљујући књижевном таленту. Тишма је са још неколико писаца, међу којима су били Павле Угринов, Живојин Павловић, Филип Давид, Видосав Стевановић и Мирко Ковач формирао групу независних писаца 1989. године, са циљем да не подлегну „национално-територијалној хистерији”.

Прву Тишмину збирку песама, *Насељени свет*, објавила је Матица српска 1956. године. Пет година касније, изашла је друга поетска збирка, *Крчма*, као и збирка приповедака *Кривице*. Друга књига приповедака, *Насиље*, излази 1965. Први роман, *За црном девојком*, Тишма објављује 1969, а тада се појављује и његова путописна књига *Другде*. Следе романи: *Књига о Бламу* (1972), *Употреба*

човека (1976), *Бегунци* (1981), *Вере и завере* (1983), *Капо* (1987), *Широка врата* (1989). Роман *Женарник* објављен је постхумно, 2010. године, а наредне године појавила се и збирка Тишминих драма *Дозвољене игре*. Објављивање приповедачких збирки мало је теже пратити, будући да је Тишма имао обичај да „рециклира” неке приповетке, па и читаве делове збирки и да их објављује по неколико пута, у оквиру различитих књига. Након *Насиља* и *Кривица*, појављују се *Мртви угао* (1973), *Повратак миру* (1977), *Школа безбожњаштва* (1978), *Хиљаду и друга ноћ* (1984). Прозна књига *Које волимо* објављена је 1990. *Песме и записи* изашли су 1997. године и представљају комбинацију Тишминих песама и критика које је објављивао у часописима. *Дневник* се појављује два пута, најпре 1991, када обухвата записе од 1942. до 1951, а затим и 2002. године, када се у једном издању представљају сви Тишмини дневнички записи од 1942. до 2001. Збирку интервјуа *Шта сам говорио* објавио је 1996. године, а исте године изашла је и књига *Лица, Спомен на Новаковића*. Мемоарску књигу *Сечај се вечкрат на Вали* Тишма је објавио 2000. године, а збирку аутобиографских записа *Око своје осе* 2001.

Дописни члан Војвођанске академије наука и уметности Тишма је постао децембра 1979. године, а редовни новембра 1984. Исте године постао је и члан председништва ВАНУ, а све до 1986. био је секретар председништва. Био је члан Српске академије наука и уметности, али и Академије уметности Берлин-Бранденбург. Међу наградама које је добио, треба поменути Бранкову награду Сремских Карловаца, Октобарску награду Новог Сада, Нолитову награду, НИН-ову награду за роман, Награду Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу, Награду Карољ Сирмаи, Андрићеву награду, Награду Ослобођења Војводине, Награду Жељезаре Сисак, Награду Бажаликом за превођење са мађарског језика и Награду Друштва књижевника Војводине за животно дело. Такође, Тишма је добитник државног признања Аустрије за европску књижевност, Награде града Палерма „Мондело”, Награде Сајма у Лајпцигу. У Лајпцигу је добио Награду за европско разумевање, али се од те награде на неки начин ограђује, коментаришући да није одговоран за награду коју су му други дали. Добио је и Вукову, Награду Културно-просветне заједнице Србије и *Дневникову* награду

„Светозар Милетић” за публицистику. НИН-ову награду за роман године Тишма је добио 1976. године за роман *Употреба човека*. У жирију су били Сретен Марић (председник), Далибор Цвитан, Радован Вучковић, Сретен Асановић, Вук Филиповић, Петар Цацић, Мухарем Первић, Чедомир Мирковић, Јовица Аћин и Владимир Стојшин. Када је, 2003. године, поводом 50 година додељивања НИН-ове награде за роман године, организовано гласање свих дотадашњих чланова НИН-овог жирија за десет најбољих романа који су ту награду добили, Тишмина *Употреба човека* нашла се међу њима. Романи и приповетке превођене су му на мађарски, пољски, македонски, словеначки, француски, чешки, русински, енглески, норвешки, италијански, хебрејски, фински, албански, румунски, холандски, немачки, шведски, дански језик.

Тишма је, одговарајући на позив часописа *Die Zeit* да пошаље неку своју карактеристичну фотографију са објашњењем, послао слику дечака из варшавског гета са дигнутим рукама. Текст који је написао као прилог гласи:

„Фотографисали су ме разним поводима, као сина породице, као ученика, као студента, као војника, као писца који наступа читајући пред публиком. Све је то било лажно јер никада нисам био прави. *Једино нисам лагао када сам писао* (подвукла Ј.А.) Зато вам уместо своје фотографије шаљем туђу, али је признајем као своју. Не само што ми је овај дечак сличан, фотографија изражава и основно осећање мог сазревања: немоћ пред прописима живота, човечанства и стварности.”

Младић који је у литературу ушао како би пронашао своје јавно лице, како би се „легалізовао” и оправдао своје постојање у њој, није добио ништа од тога. Добио је, напротив, могућност да буде потпуно искрен у својим најмрачнијим страстима и дилемама и да, истражујући их, проговори о човековој слабости на јединствен и бруталан начин.

## ПОЕЗИЈА

### СМРТОСТРЕПНИ СВЕТ

Тишма у *Дневнику* описује настанак неколико својих раних песама („Стварање”, „Разлози”, „Предвиђања” , „Порука смрти”), које пише готово истовремено. Писац примећује како *сваки унутрашњи доживљај тражи да се испољи у песми* (2001: 185). Не дуго потом, у *Летопису* Матице српске објављена му је песма „Стварање”. У њој наилазимо на мотив посвећености поезији на уштрб „живљења”. Писање је описано као *тамница*, у којој лирски субјект својевољно борави, истовремено се вајкајући: „Ја знам, о, знам да никада ме девојачка рука/ по коси миловати неће”, да би најзад закључио: „Блажен, поезијо, што растичем у те/ и дан свој, и ноћ, и све њине путе!”<sup>2</sup> (Нео)романтичарски патос, низ јефтиних клишеа, емотивно повишен тон и невешт, узбуђен израз далеко су од свега што је Тишмин стил касније обележило, како у прози, тако и у поезији. Међутим, песма „Стварање” представља необично и драгоценост сведочанство његове снажне воље за литерарном креацијом, које је често доживљавао као неку врсту добровољног страдања. О томе је Тишма на много места говорио и писао, нарочито у *Дневнику*, али ретко које његово дело тако очигледно, готово програмски, говори о тој опсесији.

Песничку збирку *Насељени свет* објављује Матица српска 1956. године. Она ће исте године добити Бранкову награду, заједно са *Бачком заповешћу* Павла Угринова, објављеном претходне године. Збирка *Крчма* објављена је пет година касније. Она је настала у паузама пишчевог бављења романом *Бегунци* и писањем приповедака за збирку *Кривице*, објављену исте године. Александар Тишма није објавио ниједну целовиту песничку збирку после тога.

Проблем поетичке систематизације Тишмине поезије једнако је изразит као и када је реч о његовој прози. Наиме, његово стваралаштво као да није пролазило кроз много фаза, неке основне константе опстале су од почетка до краја, како у поезији, тако и у прози. На том путу оне су повремено коинцидирале са актуелним поетичким тенденцијама, док су их понекад потпуно напуштале.

---

<sup>2</sup> Цитирани стихови налазе се у издању *Насељени свет, крчма и остало* (ТИШМА 1987а)



Живан Живковић обраћа пажњу на његов поступак прозаизације стиха, подсећајући на песнике авангардисте и позивајући се на песму „Призивање” (1988: 31). У њој је једна реченица разбијена у петнаест стихова, без интерпункције. Сlike стварности у тој песми стоје као контратежа претећем фону рата. Јован Делић Тишмине песничке поступке одређује као реакцију на актуелну поезију програмираног идеолошког патоса и оптимизма, али и на сентименталистичко-романтичарску традицију, поредећи га са Васком Попом (ТИШМА 1987а: 95). Могуће је да Тишма није био сасвим имун на књижевна струјања, али поглед на његову поезију, настајалу у сразмерно кратком периоду нуди другачије објашњење. Њена реалистичност, дескриптивни манир, објективизација перцепције, окренутост ка свакодневном, чак ниском и профаном, део је слике света коју се Тишма увек труди да обликује. То је слика прљавог и злог света („света смртног/смртострепног”, како стоји у песми „Бесмртници”) у којем пролазност и страх од ње буде нагоне и подстичу на еротске доживљаје и насиље. Васа Павковић ту склоност објашњава као Тишмино неповерење према језику имагинације као посреднику у поезији (КЊИЖЕВНИ СУСРЕТИ 1996: 17). Његово залагање за реалистичност и конкретан говор о реалности, о свету живих, о иманенцији, он уочава нарочито у програмској песми „Предострожност”: „Буди истинољубив/ немој ништа говорити о онима/ који су мртви”. Поезија Александра Тишме се, дакле, у приметној мери разликује од поезије писане педесетих и шездесетих година, али чини се да не представља реакцију на њу, већ настаје мимо ње, пратећи Тишмина лична поетичка тражења.

Говорећи у интервјуима о томе, Тишма објашњава да се на почецима стварања бавио поезијом јер није могао да савлада проблем давања друштвених оквира замишљеним збивањима. Недостатак умећа обликовања целовите фабуле решио је писањем песама у којима су фрагменти, слике и асоцијације довољне да створе слику стварности којој је тежио: „Песмама сам напицао неке теме, расположења, која су постојала у мени, али недовољно дефинисано. Песме су их уобличиле. Зато су моје песме у Насељеном свету и Крчми често дефиниције” (1996а: 27). Он на своју поезију гледа углавном као на средство које му је помогло да превазиђе стваралачку кризу на почетку списатељске каријере. Такође,

често истиче да су песме омећиле неке од основних тема којима ће се касније у прози бавити, и које ће га дуго заокупљати. Зато је тешко избећи асоцијацију да су неке песме заправо језгра прича, налик на кратке сијее и подсетнике за касније писање. Иако има веома успешних поетских остварења, међу Тишмином поезијом наилазимо и на дела сасвим просечних естетских квалитета, у којима је чита неспретност у разбијању синтаксе и тромост песничке уобразиље.

Наративност и фрагментарност истичу се као важне особине најуспелијих песама Александра Тишме. Често је песма компонована уланчавањем три или четири сцене. У „Школском таблоу” централни, насловни мотив постаје симбол генерацијског заједништва. То је замајац алегоричног низа о младићима уједињеним у смрти. Секвенце у песми формирају три временске равни, повезане застрашујућом детерминисаношћу. Будућност је унапред позната: „Врло скоро/ биће сједињени у тридесет осам/ утвара прошлости.” Фрагментарност тако стоји у служби поетског згушњавања утиска о трагичној предодређености. У „Јеврејском гробљу” темпорална померања граде антитезу кроз симболику гробних места и леја у повртњаку. Сличан поступак примењен је и у песми „У биоскопу”. У њој се параболични низ формира уланчавањем три временски удаљена одсечка. У „Јесени” поново наилазимо на трочлани паралелизам:

*Неко се сад  
на пут спрема:  
прескаче разбацане  
кофере  
и нагиње се  
над шарене мапе.  
Неко стан свој  
оправља:  
испраћа мајсторе  
и трља  
руке.  
А ја:  
седим за прозором*

*и буљим  
у неогољени застор  
дрвећа  
у мачка који забринуто  
протеже ноге  
у хрпу цепаница  
која  
по цео дан кисне  
а сутра ће  
цео дан  
да се суши.*

Увођење лирског субјекта у финалном одсечку спада у неубичајене Тишмине песничке поступке. Оно песму „Јесен” усмерава из сфере објективности и дескриптивности у подручје симболичности и рефлексивности. Улазак у то поље Тишма најчешће у поезији назначава увођењем лирског „ја”, или, чешће, лирског „ми”, као у песмама „Пропуштено” и „Преображај”, па и другог лица, као у песмама „Коло” и „Наговор”.

Склоност ка депатетизацији поготово је приметна у наизглед љубавним песмама. Љубав је приказана или као чисто сексуално уживање („Условност”, „Без љаге”), или као амбивалентан однос, супружанска латентна мржња и међусобно „подношење” („Хоризонтала”, „Обећања”, „Позив на мало игре”). Песма иронично названа „Љубавна” нуди поређење дојки са „два румена прасета”, док у опису косе налазимо израз „плава бојена коса”. Пожуда је означена као „осветничка жеђ” „која се може затрети само телесном казном/ исцрпљивања”. Ситним интервенцијама песник изврће љубавну тематику на њено наличје – насиље. У поезији Александра Тишме, повезаност еротске тематике са насиљем једнако је присутна као и у прози тог писца. У песми „Подлаци”, која говори о женама:

*које онда они  
сами  
користећи метеж и општу посусталост*

*изводе у нужнике  
или коморе  
и светећи се  
унижењу унижењем  
насилно  
узимају.*

Пут од жртве до насилника, једна од омиљених Тишминих тема, приказан је у две песничке слике. Како ругобни свет кафана и нужника (поприште многих његових приповедака о насиљу) делује у поезији? Интензивирање ружног, баналног у сфери предметности огољава људску природу и појачава утисак о човековој усамљености у свету. Међутим, стиче се утисак да у поезији Александра Тишме естетика ругобног добија једно својство више у односу на позицију коју има у прози. Лиризација свакодневице и динамичко подстицање надражаја, основни механизми поетике ружног у поезији 20. века, јављају се и у *Насељеном свету, крчми и осталом*. Они, међутим, немају улогу наговештаја другачије трансцендентности. Иза њих нема ничег. Тишмин nihilizam отворенији је и директнији у песмама, које природно теже оностраности, него у прози.

Тематика старости и телесног урушавања жена и мушкараца често је допуњена горким тоном, иронијом и сарказмом. И савременици су у приказима Тишмине поезије примећивали је да је збирка *Насељени свет* „омеђена јауцима пролазности” (РЕЂЕП 1956: 7). У песмама с том темом обично се урушава и исмева неки стереотипни идеал, као што су „Паланачки песници”:

*у недолжном друштву  
ћата и накупаца  
на чији међутим захтев  
доцније  
кад оуглају и оћелаве  
пијани  
пијанима  
увече у мензи*

*сузних очију  
рецитују  
шестостопне сонете*

На сурову пробу времена и пролазности ставља се нарочито љубав, па су тако поновни сусрети бивших љубавника једна од честих тема („Старо”). У песми „На пола пута” наилазимо на слику:

*И остали смо средовечни  
избораних лица  
под набујима  
од зимница  
од болести  
од џемпера*

Наслов песме „Прецветале девојке” крије алузију на наслов романа Марсела Пруста *У сенци процвалих девојака*. Та, као и песме „Стар свет”, „Сва она смешна стара лица”, „Старинска”, „Препознавања”, приказују старење као процес продуженог умирања. Упадљиво интересовање Александра Тишме за тематику пропадања много је уочљивије у поезији него у прози (са изузетком мемоарске прозе *Сечај се вецкрат на Вали*). Разлог томе покушаћемо да пронађемо у тумачењу песме „Утеха”:

*Остати у малом  
граду  
где смо рођени  
то значи моћи  
несметано  
замишљеним очима  
пратити мене  
вољених  
ствари:  
лињање кућа  
у којима смо  
некад*

*с оцем и мајком  
становали,  
пуцање дрвета  
дуж ћачкога  
шеталишта,  
брижно сивљење  
поудаваних девојака.*

Низ паралелизама („лињање кућа”, „пуцање дрвета”, „сивљење поудаваних девојака”) стварају слику општег пропадања које као да доноси тиху утеху и умирење. Сваки од детаља свакодневице, чије мене прати песнички субјекат, добија метонимијску улогу. Следећи законитости дисонанце лирског језика, песник говори о неизрецивом док описује трошно, банално и пролазно. За Александра Тишму, простор оностраног припада ништавилу и бесмислу, а слике пропадања света око нас најречитије проговарају о том амбису.

Тишма ће у *Дневнику* поменути да читајући приповетку Артура Милера запажа поступак сличан оном који је и сам примењивао у *Насељеном свету*. Реч је о укидању психолошких разлика, свођењу различитих људи на слику једног осећања, једног стања – стања пишчевог (ТИШМА 2001: 257). Ретко ће се, међутим, у песмама о старости, изричито јавити песнички субјективитет (као што је случај у песми „Непажње”). Старост и старци чест су предмет гротескног представљања у Тишминој поезији. Поготово су упадљиви спојеве старости и лепоте, невиности, младости, као у песми „Наговор” где старци посматрају девојке:

*Такви се исто погледи  
са носила за операцију  
управљају расејано жељно  
на уститрале крошње багрема  
иза болничких зидова.*

У поезији Александра Тишме често се појављују мотиви који ће се готово у идентичном виду јавити касније у прози. Пример је песма „Крчма”, у којој се песничке слике јасно дозивају са призорима из *Насиља*:

*ако ко умре  
– од капље или лоше  
одмереног ударца –  
онда то бива напрасно  
с изливом набрекле тамне крви  
и олакшава  
као код зимског клања  
кад цвиљење крмаче  
пресече нож месара.*

Песма „Врлине” делује као поетска варијанта романа *За црном девојком*:

*(...) Тебе сам први пут љубио  
у својој двадесет трећој  
години  
прохладне јесенске вечери  
пропешачивши цео дан  
до твога  
града  
у инат пропуштеном аутобусу  
и пронашавши те  
пупећу и очекујућу  
међу десетинама бледих  
лица  
у кафани  
куда сам праињав и ужарен  
од ветра  
упао  
и напио се  
за твојим столом  
док је свет полако  
осврћући се злобно  
одлазио –*

*белог јаког вина  
које нас је узбуђивало  
сву ноћ  
у твојој соби  
с тврдим упориштима од зидова  
од светлости лампе  
и твојих белих  
као врећа брашна набијених  
рамена и груди.*

Као и у прозном изразу, Тишма реченицу оптерећује уметнутим исказима, вишеструким поређењима и атрибутима, али чува нит нарације. Слична је и песма „Тужбалица”, помало ироничног наслова, у којој се ниже неколико сегмената. Сваки од њих садржи сцену у којој се једна анонимна жена препушта љубави. Хроничарски попис подсећа нас на књигу *Које волимо*, а обраћање у другом лицу активира присуство субјективитета који свакога часа, док живи, пропушта по неку од тих прилика.

Субјективитет се, дакле, у Тишминој поезији не очитује само у лирском „ја”, већ, чак и чешће у лирском „ти” и „ми”. У множини се, међутим, јављају и други ликови. Они формирају „групе” повезане полом, узрастом, начином живота, занимањем. Ту су: очеви, веселаци, девојке, старци, младићи, подлаци, пијанци, паланачки песници, ћутљиви младићи... Зашто песник бира анонимне, колективне ликове за своју поезију? Рекли бисмо да се део одговора крије у наслову једне од његових поетских збирки – *Насељени свет*. Док је у прози у центру његове пажње човек, његови нагони и дела, у поезији Тишма пише о свету. Њега насељавају људи, али њихови животи представљају само одраз и доказ пропадљивости и претећег ништавила које зјапи иза тог света.



## ПРИПОВЕДНА ПРОЗА

### ПОЈЕДИНАЧНЕ БОЛНЕ СУДБИНЕ

Александар Тишма био је, превасходно, романсијер. Међутим, он је писао приповетке током целог свог стваралачког периода. Објављивао их је у периодици, али и у оквирима приповедних збирки: *Кривице* (1961), *Насиље* (1965), *Мртви угао* (1973), *Повратак миру* (1977), *Школа безбожничтва* (1978), *Хиљаду и друга ноћ* (1987), *Искушења љубави* (1995). У још неколико издања, Тишма и његови уредници правили су нешто другачије комбинације већ објављених приповедака (*Без крика*, *Школа безбожничтва*).

Приповетке су, чини се, Тишми служиле као полигон за испробавање других начина креирања исте трагичне слике света коју је обликовао и у романима. Светислав Јованов објашњава да се између његових приповедака и романа јавља парадоксални напон – док се у романима даје синтеза мотива, карактера, опсервација и опсесија која даје визију трагичне индивидуалне судбине и обликује портрет губитника, у приповеткама делује обрнут смер (ТИШМА 1995: 139). Аналитички сажете, оне садрже детаље који дају пројекцију трагичне радње и сугеришу исходиште сваке ситуације у испразности и поразу.

Васа Павковић разврстава Тишмине приче на *студије карактера*, *студије судбине* и *студије сећања* (КЊИЖЕВНИ СУСРЕТИ 1996: 20). Студије карактера („Целог себе”, „Највећи зналац на свету”, „Чиста кошуља”, „Школа безбожничтва”, „Повратак миру”...) обликују портрете негативних јунака кроз причу о њиховој судбини усмерену ка жижги – ситуацији у којој константно присуство зла еманира стравичан злочин. Приповедач, при томе, често нуди сопствена тумачења узрока и мотива злочина, што те студије некад претвара у мале психолошко-антрополошке есеје (нарочито у приповеткама из збирке *Кривице*). Ретке реплике протагониста обасјавају студију карактера новим светлом (као у причи о Ђури Шушњару – „Повратак миру”). Примењујући нешто другачије поступке, али исти став према злу у човеку, Тишма ће креирати своје најбоље антијунаке у романима, попут Ламиана у роману *Капо*. Студије сећања

користе релативно једноставан поступак ретроспективног приповедања којим се постиже углавном контрастни ефекат на релацији *некад – сад* и појачава утисак свеопштег урушавања и незнања, као и неумитности и незаустављивости зле судбине. Студије судбине представљају можда најближу везу између романа и приповедака Александра Тишме. У њима се, додуше сажето и кроз намерно сведен след догађаја, осликава судбина јунака која је по правилу трагична и апсурдна.

Поредећи романе и приповетке, Гојко Божовић наглашава да је у приповеткама очигледније него у романима „спроведена трансисторијска перспектива из које се опсервирају мучна искушења низа појединачних, на патњу сводивих судбина” (БОЖОВИЋ 1997: 107-108). Таква перспектива омогућена је управо поступком кондензације великих одсецака времена у студијама судбине, у којима је сваки преокрет у животу неизбежна промена на горе. Историја, при том, напомиње Божовић, није једина сила која утиче на егзистенцију, она је само једна од неумитности које усмеравају исход приповетке. Превласт детаља у односу на тему такође је једна од разлика између приповедних и романескних Тишминих конструкција. Микрохаос свакодневице, то је простор у којем он налази све оно што велике теме хоће да нам кажу. Урођене у жабокречину тривијалног и гурнуте на маргину, трагичне личности и њихове судбине постају још отужније и безнадежније, и то је вероватно основно осећање које те приповетке нуде. Предестинација спада у најчешће теме. Јавља се поготово упадљиво у каснијим Тишминим приповеткама. Јунаци су осуђени на трагичан исход, њих неумитност гура у понор егзистенције и без почињене грешке. Њихов хибрис био би пасивност и неодупирање. С друге стране, читаоцу није дато да препозна простор за отпор и акцију било које врсте. Пораз доживљавају чак и покушаји уметничког обликовања такве стварности („Ненаписана прича”), а једина ведрина, како и Божовић закључује, налази се у самој вредности приповетке: „Тишма је, наиме, од оних српских писаца који пораз уметности претварају у уметност у поразу” (БОЖОВИЋ 1997: 108).

## ПРИПОВЕТКЕ У КОЈИМА СЕ УРУШАВА СВЕТ (*КРИВИЦЕ*)

Приповедачки дар Александра Тишме своју прву потврду остварио је у збирци *Кривице*. Објавила ју је Матица српска 1961. године. Наслов *Кривице*, сведочи писац у мемоарима *Сечај се вечкрат на Вали*, пронашао је Борислав Михаиловић Михиз, рецензент, у дијагоналном читању откуцаног текста. Тишма је, како се у *Дневнику* може видети, сматра својом првом правом књигом, и веома га обесхрабрује неповерљива критика коју је о њој објавио Петар Цацић у *Политици*, у мају исте године. Тај приказ описује прозу Александра Тишме као пасивну резистенцију захукталој романтичарској инспирацији, слутећи чак да је реч о новом реализму на помолу. Он посебну пажњу посвећује оштрој посматрачкој рефлексији и неулепшавању аутентичног живота. Међутим, Цацић овде Тишму карактерише као писца скромног стваралачког потенцијала. Замера му управо због утишаног, сведеног тона и претераног интелектуализирања, без много страсти: „Температура ауторове стваралачке ангажованости тако меко и лењо тиња у њој, да оставља утисак култивисаних бележака на маргинама живота у тренуцима доколице” (1961: 21).

Збирку отвара минијатура „Похвала гробљу”. У њој је приповедач смештен у стан недалеко од гробља и одатле, као оком камере, прати свакодневна збивања на том месту. Низање уобичајених сцена креира слику живости кретања људи и тиме онеобичава очекиван приказ гробљанског мира. Јован Делић наглашава место те приповетке у збирци коју затвара прича „Празнина”, такође о једном аутентичном доживљају смрти (2005: 122).

Такав оквир збирке *Кривице* обезбеђује метафизичку подлогу причама о горком животу, које се налазе између њих. „На краткој возњи” представља још једну вежбу Тишмине минуциозне дескрипције и фотографског детаљисања. Приповедач је овде потпуно неутралан и као свевидеће око прати дешавања на лађи. Нијансе у портретима путника, нарочито младог брачног пара, стварају подлогу и слутњу драматичних збивања. Сваки покрет, гест и гримаса учествују у анализи њиховог свежег брачног односа. Женина нелагодност због тога што

остаје сама након што муж оде да потражи боље место филмски нараста и избија из сваке ситнице у призору. Детаљан опис смењује се у више наврата са анализом приповедача, који излази из своје неутралне позиције и улази у експликацију жениног стида због тога што је тренутно остала ван окриља своје озакоњене љубавне заједнице. Следи драмски крешендо приповетке појачан звучним ефектима разуларене свирке тамбураша. Делић секунде у којем муж замало улази у сукоб с младићем приповедно је развучен и разбијен у још једну детаљну дескрипцију, која у себи крије нова објашњења релација међу ликовима. Парадоксалан расплет у којем сви, уз песму, сложено напуштају лађу, отвара ироничну позицију и одатле осветљава сукоб који је обликован у тону претеће трагедије. Прича истиче неколико Тишминих каснијих приповедних константи. Међу њима је најупадљивији мушко-женски однос, који у себи носи помешану љубав, страст, потребу за припадањем, али и зло и насиље. Такође, ту је и симболичка подела простора – различит предзнак носе збивања која се на лађи дешавају „горе” и „доле” (2005: 122).

Приповетка „Ибикина кућа” помиње се у записима Александра Тишме као дело које је настало помало вештачки, на подлози наученог тона. Први пут је објављена у *Летопису Матице српске*, 1951. године. У тексту „Круг безбожничтва”, који је написао 1979. године, поводом добијања Андрићеве награде за *Школу безбожничтва*, Тишма помиње ту приповетку. Сећајући се приказа Бошка Новаковића, у којем се истиче Андрићев утицај у стилу и развијању психолошких стања ликова, писац примећује да говор те приповетке не одговара његовом унутрашњем говору, и схвата да ју је и нехотице писао по узору, пре него што је пронашао сопствени образац. Утицаје помињу и други критичари када је реч о „Ибикиној кући”. Јован Делић проналази везу са романом *На Дрини ћуприја*, која се огледа у чињеници да се пропаст једне грађевине симболички везује са урушавање живота јунака и читавог њиховог света (2005: 123), док Ристо Трифковић у њој види класичну реалистичку психолошку приповест на трагу Мопасана, у којој се симболички приказује агонија старог и рађање новог (1977: 98-102). Уводне реченице, као и сам наслов, истурају кућу у први план и делују као наставак, а не почетак приче о њој: „И сад стоји та кућа, већ измењена”. У

ретроспективном екскурсу, приповедач описује промене које су захватиле целу улицу, па најзад и њу, и тиме омеђује фабуларну и симболичку окосницу приповетке. Истиче се необичност и издвојеност куће у односу на све старо, трошно и прљаво што ју је окруживало – „она је ту стајала као туђа” (1990а: 22). Првобитни утисак појачан је персонификованим коментаром куће: „Истина је, ја сам овде. Али са свим тим ђубретом око мене немам никакве везе.” (1990а: 23).

Тек након што је обликовао „лик” куће, приповедач уводи господарицу, Ибику. Након описа правила куће и „чистоте обичаја” (који се умногоме дозивају са онима из *Које волимо*), ту слику наглашеног реда разбија почетак рата. Следи сјајна, апсурдна сцена са фотографом кога девојке не желе да пусте иако се чују сирене за узбуну. У том призору обликовани су кроки портрети девојака. У великом ретроспективном пасажу пружа се, затим, историја успона Ибикине куће и успоставља прва копча између Ибикиног животног пута и историјских токова. Приповедач упоредо прати „како рат улази и у Савску” – од незадовољства и грубости муштерија, преко промена у расположењу девојака, све до описа деблања и млохављења Ибикиног тела. Драматичан прелом представља сцена сукоба са апотекаревом новом љубавницом, после ког више ништа није исто, а Ибика пада у власт чудесног опојства од „безбедности свог великог тела”. Тишма у *Дневнику* детаљно описује како је дошао до тог решења:

„У стварању је дивно то што обрада, реч захтевају истину. Све може да лаже, само уметност не. Пет дана већ распредам, с врло мало успеха, душевни преображај Ибикин, хотећи да покажем како је она после напада на апотекареву госпу остала толико забезекнута да „више и није живела“. А тек осетивши конструкциони, такорећи просторни недостатак у току причања увидео сам да то не може бити, већ треба место тога убацити једну сцену са свађом Ибика-Илонка. А онда сам накнадно увидео да је то и истинито, да се таква сцена и морала десити”(2001:181).

Пропаст Ибикиног света убрзава се након ослобођења и она често у својим туговањима и ишчекивању краја замишља како улица проваљује у њену кућу, руља продире унутра, њу одводи полиција (1990а: 64). У тој приповеци појављује се поступак који ће бити врло чест код Тишме, нарочито у романима. Реч је о

сценама у којима јунаци до детаља замишљају расплете који би се могли догодити. Такође, Ибика често има утисак као да се пред њом одиграва позоришна представа, што је још један доказ њене пасивности и отупелости. Ентеријер хладне, запуштене куће, уз суморни градски јесењи пејзаж, гради контрастну слику у односу на уводне призоре и припрема затварање круга. Неутралним, потпуно хладним тоном описана је сцена Ибикиног тровања, уз мноштво натуралистичких детаља. Када је Душко сутрадан пронађе, схвативши да је мртва, излеће и руши столице. Од те буке помисли - *кућа се над њим руши* (1990а: 71), што представља симболичко финале и последњу спону између газдарице и њене куће, и комплетира слику њиховог успона и пада.

„Концерт” је приповетка коју је Тишма, како наводи у *Дневнику*, прерађивао током седам година од тренутка кад ју је започео. Делић помиње да је то једна од Тишминих омиљених приповедака. Отвара је групни портрет публике, као колективног лика. Приповедач пореди њихово понашање у холу са представом коју изводе и тиме се и у „Концерту” успоставља паралела између живота и позоришта. Главни јунак је на почетку још увек само фокализатор и замишља шта би Луца, његова стара љубав, радила да је ту – још један пример имагинативног призора, у којем јунак замишља шта би могло да се деси. Портрет музичара обликован је ироничним коментарима главног јунака. Чак су и музички коментари вишезначни и подсмешљиви. У ретроспективном пасажу, приповедач постаје јунак неславног предавања о Рилкеу, које пред публиком, испуњеном бахатим потрошачима живота, доживљава први, али коначни пораз. Тако два лика, музичар на крају каријере и пропали професор, постају два истовремено паралелна и контрастна лика. Једног карактерише активизам, другог пасивност, један се заваља да га публика воли, други је свестан те илузије и верује да му је анонимност омогућила да своју вредност пронесе кроз живот нетакнуту. Перспектива професора, уз наглашен иронијски отклон, осветљава, међутим, приповетку светлом његове приче, и чини је, заправо, његовим портретом. Све теме које прати његов ток мисли (жене и њихова лепота и доступност, љубав) осенчене су истом основном идејом. Нова рефлексија, у којој се професор сећа како је пре тридесет година, када је и сам први пут наступио, слушао истог

музичара са ортачким задовољством, доноси обрт и централна идеја бива уздрмана. Јунак се пита да ли је он проживео живот са фикс-идејом о изузетности, а заправо је слабић који не сме себи да призна неспособност. Перспектива се тиме усложњава, а јунак добија праву људску меру која му обезбеђује извештај трагизам. Иронија га, међутим, прати све до завршнице, у којој, у још једној сцени имагинације замишља музичара на клозетској шољи. Потреба за дивљењем и детронизација тако постају две доминанте теме приповетке „Концерт”. Њихова смена, преклапање и утицај на јунаке дају зачуђујуће снажан динамизам причи у којој праве радње и нема.

Збирка *Насиље* појавила се четири године након *Кривица*. Њена тематика, лик приповедача и поступак, најављен је у првој збирци, у приповеци „Целог себе”. Прича о злочину исприповедана је аналитички, уз велико учешће наратора, који функционише као нека врста истражитеља криминално-психолошке подлоге злодела. Његов закључни коментар дат је већ у уводу, што је поступак сличан оном који срећемо у *Насиљу*. Љубав и заједнички живот тетке и тече описани су помоћу неколико лајтмотива, међу којима је најупадљивије течино тражење облика у којем ће „изразити себе”. Тема стваралачког искушења провучена кроз иронијски отклон. Слично као у „Концерту” прича о судбини ствараоца креће се по трагикомичној линији. Такав тон прекида злочин, који је, како приповедач описује, запарао трајање те „помало комичне куражности”. Сцена у којој ђаци проналазе тетку размрсане главе и течу исечених вена описана је до танчина, уз неутралан тон у сликању шокантних детаља. Документаристички тон садржан је у преношењу полицијских извештаја. У расплету, приповедач износи своја накнадна сазнања и тумачи течин монструозан чин његовом потребом за чистотом која је била толика да би пре из милосрђа убио тетку да је поштеди разочарања, него што би тражио од пријатеља који је сазнао да му је рукопис одбијен, да ту информацију сакрије од ње. Анализа течиног злочина важна је за праћење тематике зла и насиља и психологије злочинаца у Тишминој прози. У приповеци „Целог себе” анатомија злочина дата је психолошки прецизно и доследно и, чини се, одаје велику Тишмину наклоност према прози Достојевског.

Тема ислеђивања и мучења јавља се у Тишминој прози врло рано, већ у

збирци *Кривице*, у приповеци „Саучесништво”. Након кафкијански загонетног почетка, без очигледног разлога и заплета, јунак одлази на испитивање. Он зна унапред да ће га мучити као и обично, и ти антиципативни делови најављују неке од најбољих Тишминих редова (овде, пре свега, мислимо на *Школу безбожништва*). Занимљиво ишчашење у приповеци „Саучесништво” заснива се на изостанку конкретне радње – динамика је остварена развијањем и варирањем једног лајтмотива. Реч је о свести јунака да само треба да призна, и мучење ће престати. Од тог признања и ослобађања које би уследило, међутим, удаљава га једна једина препрека – његово *НЕ*.

У приповеткама Тишма често практикује секвенционирање једног кратког одсечка времена, али и сабијање дугачких периода у сажете наративне фрагменте. Тиме постиже обликовање целовите слике једне или неколико људских судбина и њихове спреге са историјом. Такав поступак срећемо у причи „Прекраћене самоће”. „Ватромет” је приповетка у којој поступак симболизације и субјективизације простора није само композиционо средство, као у приповеци „На краткој вожњи”, већ представља осовину наративне структуре и служи као основа за причу. Кружна композиција приповетке омогућује контраст између две слике собе главног јунака. Када је она коју воли ту, соба се растеже ван својих оквира, за њу приповедач каже да је „размакла зидове на цели свет”. Обрт у њиховом љубавном односу и ново раздобље у које као пар улазе, начети љубомором, собу враћа у првобитне оквире. „Бдење” уводи мотиве сна, еротике и помало извитоперене фантазије. Готово цела исприповедана у некој врсти доживљеног говора, са првом реченицом која нас напречац упознаје са тематским средиштем („Било је то треће ноћи како му се пореметио сан”), приповетка „Бдење” окренута је јунаковој самоанализи и тумачењу сна у којој је било еротских назнака, и који га је толико уздрмао да је подстакао низ размишљања о сновима и чудним световима тих ноћних путовања. Тишма је у *Дневнику* често записивао и тумачио своје снове, и „Бдење” делује као прича подстакнута том опсесијом. Једна од најуспелијих приповедака у збирци *Кривице* свакако јесте „Без крика”. Томе у прилог говори и чињеница да је њен наслов изабран за наслов приповедне збирке коју је Тишма објавио 1980. године. Писац



отвара приповетку користећи ток свести главног јунака, који себи објашњава разлоге због којих није отишао на свечаност на гробљу. Купање у Дунаву постаје окидач за реминисценцију – то је река која је, не тако давно, прогутала много лешева. Уследиће необична сцена:

„Стајати на зими од 28 степени испод нуле пред зелено обојеним, с изукрштаним дашчицама за мамац идилично накићеним улазом летњег купалишта, грчити се на хладноћи и ветру, који овде, ван вертикала кућа, у таласима засипа иглицама смрзнутог снега, по очима, рукама и за вратом, погнут дрхтати и дрхтавом руком примати дрхтање свог детета, своје жене, своје мајке, и ослушкивати, са грозом, са језом, са жудњом да се не чује, крике и плач и преклињање, лелекаву поживинчену оргију умирања са оне стране кабина, које је чине невидљивом” (1980б: 12).

Бошко Новаковић посебно истиче и анализира тај одломак, наглашавајући да у њему Тишма даје успелу синтезу модерних стилских поступака и користи, за њега помало необичан, фокнеровски ритам. Као контрапункт том одломку, јавља се поређење са актуелним тренутком, у којем јунак ужива у сунцу и води, чуди се томе, и пита се каква је то махнита глад за животом која нам застире вид чак и на попришту смрти (1990а: 145). То је тренутак када наратор, иначе склон тихој иронији и горчини, као што је код Тишме уобичајено, постаје гласан и гневан, питајући се зашто се није смрачило небо и заледила земља (1990а: 146). Завршна приповетка, „Празнина”, на почетку нуди приповедачки коментар („Шта је смрт за живот човека?”), да би га развила у конкретну животну ситуацију. Умире вршњак главног јунака, и то у њему ствара осећај празнине која му чучи у утроби. Та слика добиће симболичку снагу и развиће се у фантазмагоричан приказ на крају, када јунак, легавши у постељу, осећа како се та празнина шири из њега и носи га са собом у висине, тако да одатле може да види себе, ситног, слабог и самог. То је још један пример поступка који је, рекли бисмо, доминантан у збирци *Кривице* – животне ситуације, обично болне и горке, отварају у мислима јунака низ егзистенцијалних питања, анализа и коментара и резултују резигнацијом или страхом.

## ОКРЕТАЊЕ КА „ПРИЗЕМНОМ И ПОДЗЕМНОМ” (НАСИЉЕ)

Део Тишминог *Дневника* под насловом *Настојање* почиње оним што писац назива „преокретом”. Он оглашава смрт велике амбиције, и објашњава да више не жели да пише како би изразио себе, већ ће почети да се бави светом криминала, користећи свој дар опажања и склоност ка „приземном и подземном”. Свет либида и престапа, како наводи, за њега је једини живи свет. Приповетке које намерава да пише биће у виду новелистичке хронике „у равни Ибике”, али усмерене сведеном опису као у приповеци „Целог себе”. Тумачење преокрета који обележава почетак писања *Насиља* Тишма закључује, по обичају, бавећи се природом сопственог ауторског гласа и истиче да писац те књиге није „уплашени Јеврејчић”, већ онај једини његов део који је „у складу са светом на основи сексуалне обести” (2001: 433-434).

Књижевноисторијски тренутак у којем збирка *Насиље* настаје, као и њен значај у преусмеравању поетичких токова, биће честа тема и у критичким освртима, али и у размишљањима самог Александра Тишме. Ево шта о томе он каже у једном каснијем интервјуу:

„У то време као да је владала нека езотерична и херметична проза. Мене је, међутим, понела идеја да пишем на основу судских процеса који су држани у новосадском суду разним насилницима, такозваним пунокрвним људима који се не базирају много на то шта ће својим поступцима изазвати у себи, и за себе и за друге, него да се повинују заповести свог темперамента. Имао сам утисак да заправо већина људи код нас тако живи и да, сликајући те екстремне случајеве, дајем слику нашег савременог друштва. Рекао бих да је у исто време и друге писце заокупљала слична замисао. Тако је настала такозвана нова српска проза” (1996а: 177).

Збирка *Насиље* први пут је објављена у Просвети 1965. године. Садржи пет приповедака, које уместо наслова имају редни број у средњем роду („Прво”, „Друго”, „Треће”), чиме је сугерисано да је реч о насиљу под одређеним бројем. Таква унификација и обезличавање доприноси документаристичком утиску и идеји да је реч о судским случајевима, заведеним под неким бројем. Када их буде

поново објавио, у збирци *Без крика*, Тишма ће приповеткама из *Насиља* дати наслове, па ће се тако „Прво” звати „Образац љубави”, „Друго” – „Чиста кошуља”, „Треће” – „Личност”, „Четврто” – „Саг”, „Пето” – „Невреме”.

Прва приповетка почиње сценом у којој станарка Бранка препричава својој газдарици како ју је љубавник претукао и силовао. Прича о насиљу дата је само у назнакама, док је приповедач концентрисан на детаљан опис њеног изгледа, одеће, покрета. Остатак приповетке изведен је помоћу смене документаристичких делова (у којима приповедач цитира најпре лекарски налаз, а затим и исказе које су полицији дали газдарица, Бранка, Ника, његов брат и снаја), са аналитичким пасажима. Приповедач анализира природу односа Бранке и Нике, супротстављајући њену чистоту и идеализацију љубави његовој потреби за деструкцијом и грубошћу. Хладан и неутралан у извештавању, наратор постаје изузетно заинтересован и ангажован када анализом психолошких околности стаје на страну једног лика и тумачи његове поступке (у овом случају Бранкино скривање истине).

Умножаваће перспективе изведено помоћу истовременог понирања у унутрашњи свет јунака и објективног сликања околности које узрокују те промене карактеристичне су за приповетку „Друго”. Историја доласка Ђуре Дражетића у Бачку из Босне, његова борба да породици обезбеди егзистенцију, сукоби у које улази са женом и сином, и најзад напуштање куће и живот међу полусветом дати су у уводном ретроспективном одломку као база за обликовање сложеног Ђуриног лика. Објашњење тих околности прате делови у форми доживљеног говора, у којима сазнајемо Ђурин поглед на себе и сопствену егзистенцију, чиме је слика заокружена: „Чинило му се да се и њему самом она јасна линија властитог живота, због које је патио, али коју је једину имао, ломи, расплињава, нестаје. Имао је осећање да он није ништа, да не постоји” (1965: 38). Након што пронађе љубав, Славицу, мења се и његова визија себе, и насупрот првобитног утиска нестајања и непостојања, у први план ступа слика снажног и моћног постојања: „Више му није била потребна близина људи да би посведочио своје постојање: оно се у њему пропињало као ат коме су тесне ограде сопственог тела међу које је доспео” (1965: 44). Приповедач поново анализира однос мушкарца и

жене, који је одређен не љубављу већ потребом, служењем, задовољавањем глади. То постаје основа за прелом у Ђурином лику – његово нарасло самопоуздање, у сукобу са свешћу да Славица више није зависна од њега, да је њена глад задовољена, претварају га у љубоморну звер.

Приповедач прати назначену трансформацију вешто комбинујући Ђурину интроспекцију са сопственом објективном анализом. Доживљени говор имитира задихани ритам смене питања и одговора, док јунак планира суочење на пијаци, у недељу, а приповедач описује промену његове личности у тих неколико дана. Напад на Славицу описан је објективно, уз просеве Ђуриног тока свести, који одају помућеност. Сцена у којој је описано како је милиционер који га хапси „слушао згрануто тај крвожедни љубавнички вапај што се пробијао из крезубих уста једног сасвим седог, одрпаног старца” (1965: 70) уводи нову перспективу и тиме заокружује приказ трансформације јунака чији је дуализам давао причи тон трагичне слутње од самог почетка. Исту двострукост срели смо и у Тишминој поезији, у којој песник укрштањем мотива старости и ероса даје гротескну слику, у основи трагичну, израслу из процепа између жеља и могућности.

Жена као злочинац појављује се само у трећој приповеци. То није једино што „Треће” одваја од осталих прича из *Насиља*. Уводна сцена представља, заправо, епilog, па је све што следи анализа и предисторија злочина, трагање за његовим психолошко-антрополошким коренима. Након почетног приповедачког коментара: „Ништа није мање природно од убиства извршеног над човеком који спава” (1965: 73), следи приказ који подсећа на замрзнут филмски кадар – жена са секиром стоји над главом уснулог Радована Предића. У ретроспективном одломку следи дуга историја неслагања Радована и његове жене, поткрепљена детаљном приповедачевом анализом узрока њихових лоших односа. За објашњење тог односа много је упечатљивија, међутим, сцена на пијаци. У њој Радован савладава побеснелу Гину и обљубљује је на пијачној тезги, међу трулим поврћем и прљавштином. Вишезначност и симболика простора чест су и важан елемент многих Тишминих прича, али у *Насиљу*, чини се, он улаже посебан напор да амбијент сваке приповетке учини што приземнијим и нечистијим, како би

нагласио плотску природу описаних збивања. Низ конкретних ситуација који следи открива Радованову природу. Један од лајтмотива јесте и његов бес према њеним лепим ногама, због којег је тера на љубавне акробације које су њој мрске. Наличје еротске потребе и љубави и ту је у насиљу и грубости. Тим серијалом призора приповедач открива „оно нејавно, што је и довело до насиља.” (1965: 80). Обрт доноси сцена прославе Нове године, која кулминира Радовановим љубоморним испадом, његовим батинањем и силовањем Гине. Понуђена је први пут и Радованова перспектива. Нараторски коментар помало је, додуше, несигуран, али претпоставља да је насилник осетио задовољство што је Гину савладао и победио „учинивши је само женом”. Приповедач од тог тренутка постаје неутралан, што је сигнал надлазеће бруталности и злочина. Редослед Гининих акција описан је прецизно, успорено и хладно: „(...) ушка је пала право на слепоочницу. Видела је трзај Радованов, лак, готово само протезање тела у природнији положај; но, тада је већ замахивала по други пут. То је било излишно, видела је док се секира спуштала: рана је већ била ту, дубока, разјапљена, ушка секире пала је у њу без препреке, као искоришћен алат у своје лежиште” (1965: 99). Експериментисање перспективом убице и сурово хладним описом злочина постаће чест поступак код Тишме. У приповеци „Треће” историја тог злочина одређује га као изнуђен и сцени самог насиља даје нова значења.

Четврта и пета приповетка знатно су дуже од претходних. Такође, разликују се по томе што су приповедане у првом лицу, за разлику од прве три са наративом у трећем лицу. Приповетка „Четврто” отвара се у мртвачници, после злочина. Необичност амбијента појачана је ишчашеном перспективом – приповедача задивљује извештај „прљави старац” јер чак и „на том месту” похлепно гледа тело жртве. Увод открива и злочинца, и жртву, па чак и мотив, тако да је остатак приче посвећен анализи узрока и карактера убице. Форма приповедања у првом лицу омогућује наглашенију субјективност у опису историје злочина, али ни овде не изостаје детаљна анализа односа и ситуација, само из другачије перспективе. Говорећи о својим поривима, јунак објашњава: „Нискост увек изазове у мени, поред зловоље, и потребу да нискост доведем до крајње границе, да би постала гротескна, смешна, дакле подношљива” (1965: 112). Већ у

том одломку могуће је уочити основну слабост приповетке „Четврто”. Ми о социјалном и интелектуалном положају јунака не сазнајемо много, али јасно нам је ком свету припада. Аналитичност, сложеност и дубина увида у сопствени психолошки профил често делују неусклађено са фигуром јунака и чини се да су недовољно мотивисани.

Необичност приповедачког става огледа се и у истицању свести о вођењу приче у готово метанаративним коментарима. Када, седећи у кафани, угледа новог госта, приповедач слути драматичан преокрет који он најављује: „Тај спас, у лику једног новог госта, изгледао је управо онако каква му је била сврха – смешно и јадно, али је располагао техничким средством спасења” (1965: 113). Потрага за женом, њено неуспело освајање, и прва сцена насиља, окончава се сазнањем јунака да му је цепни сат поломљен. У свакој од приповедака из *Насиља* појављује се по један симболичан предмет као чвориште мотивационог система. Алтернативни наслови приповедака, који се појављују у збирци *Без крика*, формиран су управо на основу те симболике. Антиципација злочина и нарастање свести јунака о ономе што следи прати се изнутра. Јунакова анализа сопствених убилачких нагона одаје Тишмину страст према разумевању корена зла у човеку. Приповедач коментарише тренутак када у кафану уђе жена коју је доцније убио: „Нисам то тада слутио, мада ме је већ при првом погледу на њу обузео неки бес” (1965: 136). До убиства долази када јунак схвати да му је жена украла онај исти сат. Након хладног описа насиља, он коментарише како му није жао ње, већ себе, што мора то да ради. Приповетку затвара сложена анализа злочина као резултата судара два порока, његовог и њеног: „Моја воља, мој порок, у судару. Али ту се не може ништа поправити, ни накнадно, ни на време, јер сви за својим пороцима идемо слепо, јер су они сав наш живот, и спремни смо да их изнудимо по било коју цену, и по цену самог живота, свог или туђег” (1965: 145). Антрополошки скептицизам, па и песимизам, делују убитачније, суровије, снажније у приповеткама у којима насиље гледамо из перспективе злочинца. Тишмин експеримент у „Четврто” и „Петом” имао је, чини се, баш због тога далекосежне последице и у каснијим романима тог писца, али и у прози новог реализма.

Приповетка „Пето” најобимнија је. Неки критичари одређивали су је чак и као новелу или мали роман. У њој се детаљно и степеновано прати урушавање једног човека и његово претварање у злочинца. Причу о несрећном хармоникашу режисер Боро Драшковић искористио је као основу за сценарио свог филма *Живот је леп*. Коментаришући филм, Тишма је истицао:

„Основни сукоб Драшковић је проширио и осавременио, унео је нове личности, унео је возовођу који зауставља воз на отвореној прузи, унео је бизнис са хмељом, мито, криволов, и што је главно, хумора, на чему сам му посебно захвалан, а да при том онај главни мотив, онај лук који се вије изнад главе свију, између песме и непесме, није пореметио” (1996а: 148).

Као и у претходној приповеци, приповедач је уједно и главни јунак. Уводне сцене у кафани, његов нежан и сензуалан опис певачице, њеног гласа и начина певања, тумачење њене природе преко начина на који пева, најзад, промишљања о аналогiji између живота и кафане, као микрокосмоса, одају интелигентног, осећајног и пажљивог човека, уметника чак. Детаљи које примећује након што одведе певачицу у своју собу, имагинативни приказ у којем замишља шта она ради након што он изађе, такође обликују профил приповедача блиског Тишмином универзалном наратору – маштовитом и склоном примећивању и тумачењу значајних појединости. Управо те особине приповедача постаће у следећој сцени, када он почне да прати микроскопске промене њеног става и понашања док пева распомамљеној кафанској екипи, заметак беса и љубоморе, који ће се муњевито развити у зло и насиље. Хармоника представља симболичан предмет у четвртој приповеци, и јунак осећа да га она притиска као леш, што је најаву лудила које следи. Из перспективе накнадне свести о догађају, приповедач анализира узроке свог одласка за гостима и певачицом, а затим и убиство које се догодило брзо и у магновењу. Онај који у свету кафане заузима место најслабијег, старац чије време је прошло, убија најјачег, разулареног младог човека. Као и у другим приповеткама у којима понижени и увређени преузимају иницијативу, на то га подстиче тренутни бес, уз снагу поново пробуђеног ероса. Занимљив је и коментар јунака: „Као да више ни ја не живим” (1965: 225). Након злочина, осећа се изнутра лак, растерећен од притиска који носи током целе приповетке.

Анализирајући сцене убиства у *Насиљу*, Милица Николић примећује да је оно увек неочекивано, налик на привид, као и то да је оно природна последица људских нагона (ТИШМА 1987: 8). Чини се да је управо то најзначајнији помак који се јавља у Тишмином разумевању корена зла у *Насиљу* (у односу на приповетке из *Кривица*). Зло је човеку у тим приповеткама природно, као и свака друга потреба, нема више трагичку или метафизичку подлогу, као у његовим ранијим приповеткама. Оно се јавља спонтано, и то најчешће као резултат сукоба мушког и женског, јачег и слабијег, моћног и потлаченог. Тиме се у збирци *Насиље* ствара основа за ликове злочинаца који се појављују у Тишминим романима и каснијим приповеткама. Такође, писац ће овде открити поступак који ће му послужити као матрица за грађење сложених романескних структура. Реч је о споју документарне основе и наративне надградње, која му обезбедбеђује смисао и тумачење. Срба Игњатовић бавио се тумачењем *Насиља* као експеримента у којем је Тишма ставио пред искушење и довео до крајњих граница реалистичку концепцију. Представљајући стварност новинарски штуро и огољено, приповедач наглашава бесмисао егзистенција својих јунака и ствара подлогу за трагичан расплет: „Александар Тишма наратију враћа ка самим почецима реалистичког концепта, да би је ту искушавао у огољеном и драматичном виду” (1981: 128). Тиме се, по Игњатовићевом мишљењу, отвара простор за сукоб поетичких тенденција, који ће заиста убрзо и уследити. Исти тумач бави се и нараторовим избегавањем семантичко-аксиолошких пројекција и усмеравањем наратије ка неутралном врхунцу. Тишму, дакле, не занима толико реалистичко наслеђе, колико стилски сугестивна објективација приповедања. Такав модел приповедања, откривен у *Насиљу*, прозу Александра Тишме одредиће као једна од најбитнијих поетичких константи.



## ЈУНАК КАО СЕИЗМОГРАФ (*МРТВИ УГАО*)

Бавећи се генезом Тишминог приповедног стваралаштва, Бошко Новаковић примећује да збирка *Насиље* представља први пример мотивског прибирања прича. „Мртви угао”, сматра он, обележава фазу изласка из мотивског круга насиља (1985: 290). Интересовање за људску природу, као и извитоперене и трагичне консеквенце њеног деловања, зачето је као мотив у *Насиљу*, а у „Мртвом углу” добија улогу носеће наративне структуре. Први пут објављена 1973, приповетка „Мртви угао” прерашће у роман *Бегунци*. Тишма га објављује 1981, а у уводној напомени објашњава да су се четири поглавља тог романа претходно појавила као приповетка. Још једна проширена верзија те приповетке објављена је под насловом *Дан одлагања*.

Приповетку отвара градски пејзаж који подсећа на новосадске призоре из Тишминих каснијих романа. Каран, главни јунак, фокализатор тог описа, већ ту постаје близак групи јунака који Нови Сад „осећају као сеизмографи” (МИЋИЋ ДИМОВСКА 2001: 25-26), иако у њему остају „непризнати”, како сазнајемо већ у првим пасусима. Иренино писмо, које Каран носи у пошту, постаје симболички предмет и оса уводне наратије. Његова функција је двострука. С једне стране, оно постаје предмет Каранове радозналости, па тако упознајемо дуализам између пасивности и каткад сулудог активизма подстакнутог најпре еротским нагоном. С друге стране, текст Ирениног писма сестри, у којем она тражи модел костима за шивење, својим стилем и детаљима врло вешто обликује љубак женски портрет. Рекло би се да је портретисање најчешћа форма казивања у „Мртвом углу”, а да је свака карактеризација у служби формирања Карановог портрета, који је предмет читаве приповетке. Ретроспективни низ несрећних љубавних епизода главног јунака, почев од шестог разреда, истура у први план неке од његових кључних особина. Он, наиме, жели и уме да осваја жене, али је колебљив, и уз то лењ да их боље упозна. Једина његова „стална веза”, проститутка Даринка, описана је из приповедачеве перспективе, али уз упадљиво гађење и одвратност. Еротска сцена није дата на начин на који Тишма обично приказује сексуална узбуђења – овде преовлађује млакост, јеткост и одбојност. Важно је обратити пажњу на портрет

Даринкине следе баке, у којем се могу наслутити извесне симпатије. Благост и нежност осећају се и у приказу Каранове баке. Приповедач чак наглашава да се Карану не гади да јој се приближи, иако је стара. Баке су асексуални женски ликови, и оне ће и у неким каснијим Тишминим прозним остварењима остати једини женски ликови са којима мушки ликови успевају да остваре однос неоптерећен еротизмом. У оба портрета преовлађују сензације чула слуха, будући да Даринкина слепа бака све о свету сазнаје помоћу тог чула, а Каранову баку унук ослушкује пратећи њен рад на машини. Та наклоност према старицама важна је за изградњу Карановог лика. Има нечег у њиховој бестрасности и мекоћи што одговара његовој мекушној и детињастој распоућености. Још један женски портрет припада Карановој мајци. Као што је портрет Даринкине баке контрапунктиран Даринкином портрету, тако су и слике Каранове баке и мајке супротстављене. У бакином давању нема очигледне жртве, оно је чиста љубав, док је мајчино служење оптерећено роптањем. Тешко Караново прихватање породичне ситуације са вечито огорченом мајком и тешко болесним оцем кулминира у једној необичној сцени. У њој главни јунак замишља шта ће се у том стану збивати кад сви они поумиру.

Биоскоп је најневинији Каранов порок. Омогућује му одлагање, прекид панике, утапање у неко друго збивање које није његово, а опет, довољно је снажно да га може задовољити. Каран је на крају филма омамљен, лебди између представе и збиље, и још снажније осећа да је улез у свом свету.

Завршница приповетке уводи топос кафане. Приказане су трансформације „Рио-бара” током времена (слично као у „Ибикиној кући”). Плес са Ирином активира Каранову неодлучност. Он зна да је то тренутак за пољубац, али нема довољно храбрости, па призива филмску стварност као охрабрење. Иронично, Ирина пристаје на сексуални чин из сажаљења, а та сцена обликована је по принципу контраста у односу на ону са Даринком. Каранова омамљеност очигледна је у занесеном доживљеном говору у којем се он, док посматра звездано небо, пита да ли се сувише везује за своје прохтеве, пренебрегавајући нешто битније.

„Нашки Мерсо” – тако Карана назива Ристо Трифковић и истиче необичну

природу тог лика који је сав од животних крајности и „од тијеста вјечног странца међу људима” (1974: 83). Милица Мићић Димовска писала је о својој опсесији тим ликом. Желела је свог јунака да назове Каранов по њему, и била опчињена вулфовски умекшаним током свести којим се прате цојсовска лутања градом у приповеци „Мртви угао”. Након читања те приче, она поново почиње да пише. Као непознат аутор, носи своју приповетку од 60 страна у *Летопис Матице српске* и уредник Александар Тишма објављује је у целини, што она сматра својеврсним тријумфом (2001: 26). Упадљива привлачност и занимљивост Карановог лика најављује Тишмино мајсторство у обликовању јунака растрзаних између жеље и пасивности, страха и одлучности, потребе и одбојности. Чини се да без Карана, не би било ни Блама.

## ОД МИНИЈАТУРА КА СЛОЖЕНИМ ПРИПОВЕДНИМ СТРУКТУРАМА (ПОВРАТАК МИРУ)

Збирка *Повратак миру* објављена је 1977. године и садржи приповетке: „Човек у млечном ресторану”, „Полазак у дан”, „Очев последњи стан”, „Што се није знало”, „Хиљаду и друга ноћ”, „Тврђава”, „Девојка у сну”, „Повратак миру”, „Jalousie”, „Земља-ваздух”, „Највећи зналац на свету”. Тишма је често делове својих приповедачких збирки прештампавао у новим издањима, и у комбинацијама са другим приповеткама. Тако је осам приповедака из *Повратка миру* поново објављено 1980, заједно са целом збирком *Школа безбожничтва*, и још једном приповетком, „Крађа”, у збирци *Школа безбожничтва*. Бошко Новаковић примећује да су у збирци *Повратак миру* обједињене неке старе и нове Тишмине приповедачке тенденције. Наиме, теме зла и насиља поново се појављују, и то у насловној приповеци. С друге стране, док је у првим збиркама аутор тежио тематском јединству, овде га намерно разбија. Приповетке не само да су тематски разубљене, већ композиционо варирају од минијатура до сложених и целовитих приповедних структура.

Пример минијатуре представља приповетка „Човек у млечном ресторану”. Низ фотографски прецизних детаља смењују аналитички делови (рецимо, о штедњи при коришћењу хартије уместо салвета). Појединости су овде стављене у функцију карактеризације централног јунака. Прича о његовој судбини обликује се паралелно са психолошким портретом, дедуктивно, помоћу детаља изгледа човека у млечном ресторану. Приповедач шири перспективу, изводећи универзалне закључке, да би је на крају поново сузио и у жижу своје пажње увео један тренутак пред драму, која се у приповеци неће десити, већ ће остати само њена слутња. У том смислу, приповетка „Човек у млечном ресторану” налази се на трагу ране Тишмине приповетке „Похвала гробљу”, у којој се такође хладно око камере претвара у осетљивог приповедача који помоћу појединости креира одређену атмосферу. У приповетке минијатуре спада и „Тврђава”. Опис пара без деце предочен је у три сегмента. Први осликава свакодневну рутину у одласку на плажу и наглашава њихову уиграност и склад. Други нарушава идилу увођењем

мушкарца с троје деце – жена се поигра са једном девојчицом. Након повратка мужу, покрети, гестови, детаљи у понашању тог пара одају њихову личну драму, али и даље истичу непомућен склад. Сличну комбинацију психолошке анализе и класичног портрета проналазимо и у приповеци „Што се није знало”. Васа Павковић убраја је у *студије судбине*, будући да поређење две слике професора, на релацији *некад – сад*, овде „служи писцу да размишља о вечитом проблему детерминисаности људског живота” (ПАВКОВИЋ 1996: 19). У поенти Тишма уводи мотив квара, пропасти, мрвог и јаловог, које је било зачето у утробама младог професора и његове жене још онда када то нису могли ни да слуте. Тај ће мотив заузети значајно место не само у приповеци „Што се није знало”, већ и у многим каснијим приповеткама, а нарочито у романима.

Бошко Новаковић издваја приповетке „Земља-ваздух”, „Хиљаду и друга ноћ”, „Целог себе”, „Jalousie” и уочава да их повезују теме и јунаци из страног света. „Хиљаду и друга ноћ” најављује Тишмине путописне цртице у неким описима прашке ноћи. Најзанимљивији мотив те приповетке, међутим, представља непрекидни разговор двоје Цигана. Главни јунак пореди тај говор са музиком и њиме га они очаравају. Прича и причање ту се појављују као утеха у злом и немислосрдном свету. Чехословачка се појављује и у приповеци „Jalousie”, и то као земља из које долази Павел, Ненина младалачка љубав. Он је, међутим, само мост ка другом делу приче, у којем се појављује Ђорђе, још једна њена изгубљена љубав. Прича почива на на симболичком предмету као оси приповедања, слично као у приповеткама из *Насиља*. Реч је о плочи, коју је она чувала као реликвију и доказ да је тај период њеног живота заиста постојао, а коју је њен муж заједно са албумом са успоменама, спалио у наступу љубоморе. Помињући да је „Jalousie”, пре свега, приповетка о љубави и љубомори, Васа Павковић повезује је са Сингеровом прозом. Ликови странаца Кларе Касталдели и Набила Абдалаха појављују се у приповеци „Земља-ваздух”, која је за Тишму јединствена по томе што читав ток радње ниједним детаљем није везан за домаће тло. Љубавници се растају у Риму, а један од њих лети у Бејрут. Писац инсистира на паралелним временским токовима како би истакао поново исти мотив предодређености и неизбежности зле судбине. Квар који ће срушити авион за

Бејрут најављен је већ на почетку приче. С друге стране, на крају приповедач наговештава да је у тренутку када је Клара сазнала за погибију свог љубавника и у њој већ био зачет један квар – тумор на материци. Такође, Набиловој смрти претходи његов симболички сан, што је такође један од поступака којим се истиче питање детерминисаности. Символика сна има централно место у причи „Девојка у сну”, али нема улогу предвиђања судбине, већ наглашавања разлике између идеалног и реалног, чиме Тишма следи траг тематике романа *За црном девојком*.

„Очев последњи стан” припада Тишминим *студијама сећања*. Приповедачки потентна ситуација путовања возом резултира разговором Тонке и њеног сапутника. Овде се, уместо предмета као окидача за наративни обрт, појављује једна реч – „грађара”. Она иницира Тонкино сећање на детињство и живот у том крају. Лајтмотив приповетке биле би невероватне случајности, па тако, следећи нит разговора, откривамо да су непознати сапутник и јунакиња били, заправо, суседи. Помало лабава мотивација и прилично несигурна конструкција на основу које је приповетка написана бива на крају донекле „поправљена” добрим психолошким нијансирањем. Тонкино сећање се „отвори” и она се сети да је очева сенка која се надвила над њу била ту да је подигне с пода, а не да је казни.

Тишмине студије карактера обично за свој предмет имају карактер зликовца. Изузетак представља приповетка „Највећи зналац на свету”. У њој је дат портрет старца који се бави проучавањем композитора, па тако она улази у круг прича о интелектуалцима, као што је „Концерт”. Неуобичајена је и позиција наратора – приповеда се из првог лица и читава приповетка заснована је, заправо, на утиску приповедача о старцу за кога упорно понавља да је „највећи зналац на свету”. Приповетка је компонована по принципу контраста – епизоде приповедачевог одушевљења старчевим знањем смењују оне у којима је описана његова физичка слабост и болест. Унгер проучава Бетовена, што је паралела која наглашава контраст између телесне немоћи и снаге ума. Крај доноси обрт у којем наратор, прочитавши старчев чланак „Бетовен у Вајмару”, бива разочаран сазнањем да је Унгеров животни подухват резултирао једним јединим текстом. Међутим, приповетка се неће завршити горком иронијом, као у *Концерту*, већ

иронично-ведром поентом, у којој је описан сјај у старчевим очима. На том месту, снага приповетке слаби. Разводњава се потенцијал доследно развијеног контраста, те изгледа као да Александар Тишма несвесно потврђује да његовој прози није својствено да пружа утеху.

## „БРУТАЛАН АНТРОПОЛОШКИ ПЕСИМИЗАМ” (ШКОЛА БЕЗБОЖНИШТВА)

Збирку *Школа безбожништва* (1978) чине приповетке блиске по тематској сродности и јединственом погледу на свет. Јован Делић помиње да су се те приповетке могле ујединити у роман, али је писац баш желео да их остави засебно, као збирку прича (1999: 67). Њихов заједнички именилац био би бруталан антрополошки песимизам и изједначавање људи у смрти и злу, без обзира на њихове поступке и жеље, како примећује Михајло Пантић (1999: 86-92). У њима Тишма наново истражује човекову присилу да чини зло, али и предодређеност да га трпи, те се јунаци и овде деле на насилнике и жртве, а фабуле концентришу око насиља, мучења и патње. Разлика у односу на приповетке из круга *Насиља* могла би се наћи у чињеници да се овде приповедач не посвећује детаљно самом злочину, његовој припреми, мотивацији и извођењу, већ се спушта дубље у поноре људских порива за мучењем, које не мора да се заврши убиством. Дефинишући тематику приповедака из *Школе безбожништва*, Тишма напомиње да су све четири о рату, болести и браку. Он често објашњава своју склоност према ратној тематици и ратном времену као прилици за моралне одлуке и тестове. Војислав Секељ тумачи Тишмину тематску тријаду путем односа општег и посебног, у којем рат представља опште, болест посебно, а брак простор у којем се опште и посебно повезују (1988: 34).

Главобоља као лајтмотив приповетке „Шнек” јавља се у функцији чворишта у којем се преплићу мотиви љубави и болести и прати га идеја главног јунака да се срећа мора платити болешћу. Појављивање симптома нервне болести од које је патио покојни муж Љиљане Калајић код Шнека постаје сигнал за преузимање позиције њеног мужа. Од тренутка када тај циљ постигне и ожени се њом, симптоми нестају. Тиме се мотив болести онеобичује и отвара према простору фантастике. Ретроспективни пасаж који следи има функцију да истакне мотив Шнековог животног усуда, али и интимне потребе да буде неко други. У њему сазнајемо да га је у рату жена издала Немцима, те да је морао да узме документа другог човека и, као и у вези с Љиљаном, буде у улози неког другог. Такође, помиње се и жеља његове прве жене да буде неко други. Мотив потребе за



другим идентитетом тако прераста у носећи симболички комплекс, а Шнекова немогућност да прихвати своју личност расте у приповеци и врхунац доживљава у трагикомичној сцени када му се на венчању рука којом треба да се потпише, паралише.

Приповетка „Најгора ноћ” одређена је ратном тематиком, али она је у њој подлога за интимну драму главног јунака, коју прати ток приче. Отвара је приповедачка дефиниција насловне синтагме *најгора ноћ* – то је ноћ у којој свесно ишчекујемо смрт, а жељни смо живота. Свесно ишчекивање смрти постаће тесно скопчана са логорским насиљем и у каснијој Тишминој прози, а зачетак те везе налазимо у сцени чекања у реду поред залеђеног Дунава, у приповеци „Без крика”. Јунак је представљен неутрално, без ближих идентификационих одређења, чиме се постиже универзализација његове муке. Једино ситуирање односи се на његову породичну ситуацију – сазнајемо, наиме, да јунак има жену и кћер. Приповетка је написана техником тока свести, који пратимо како ноћ одмиче и јутро се ближи, а са њим и неминован трагични расплет. И у „Најгорој ноћи” појавиће се сцена у којој јунак замишља догађај који се неће остварити. Међутим, захваљујући снази јунаковог доживљаја и динамичности описа, тешко је такве сцене разликовати од оних у којима се описују „реални” догађаји из света приче. Оне доприносе психолошком портретисању, али, још важније, умножавају нивое приповедне стварности. Тиме се постиже занимљив ефекат преламања догађаја који јунака окружују, са онима који постоје само у његовој уобразиљи. Тишма често примењује тај поступак (нарочито у *Књизи о Бламу*), па нам је важно да га на неки начин означимо. У недостатку бољег термина, назваћемо их, сасвим условно, имагинативним призорима. Јунак „Најгоре ноћи” замишља како би свет изгледао без његове породице. Обрт производи његова помисао да убије жену, ћерку и себе, али на крају надвладава помиреност са исходом, он устаје и креће у најгори дан. Расплет носи укус изневереног очекивања и бесмисленог окретања у кругу сопственог очаја и немоћи. Ипак, као читаоци, нисмо сасвим сигурни какав би расплет задовољио наша очекивања и да ли таква ситуација има икакво повољно разрешење. То је поента до које нас приповедач води вешто, готово не појављујући се. Говорећи о тој теми, Михајло Пантић истиче да тешка ситуација,

у којој се јунак „Најгоре ноћи” нашао, изводи у први план људску особину да, тражећи алиби за своју патњу, осећа себе предодређеним за трпљење (2003: 10). Док свака Тишмина приповетка о патњи јесте заправо приповетка о злу, његовом пореклу и исходишту, „Најгора ноћ” проблематизује човекову пасивност и помиреност која нуди оправдање злу.

Јунак приповетке „Стан” такође стоји на линији између насиља и трпљења, тачније, у њему су ове две линије сукобљене. Он, како Пантић у истом тексту примећује, најпре трпи, па наноси зло, и иако има чврсту вољу да поправи свет, заправо га само квари. У дневничким записима, Тишма помиње да је радња „Стана” подстакнута истинитим догађајем. Као прототип старе професорке послужила је његова професорка Ирена Гебхарт. Тишма је, заједно са својом породицом, учествовао у њеном, како каже, „истискивању из стана” (2001: 589). Веза и условљеност између стамбеног простора и породичних односа људи који живе у њему наглашена је на самом почетку приповетке. Истиче се повезаност између Чаковићевог тесног стана и огорчене жене, болесне кћери, бесног сина. Тематика болести и брака тако добија место и у последњој приповеци *Школе безбожничтва*. Паралелно са том темом, развија се и тема преплетених друштвено-историјских и људских односа.

Самоубиство Чаковићевог оца након синовљеве претње да ће га он убити ако не преда земљу задрузи, на неки начин антиципира Чаковићеву окрутност и безобзирност у односу према старој професорки. Притисак жене, под којим јунак доноси одлуку о усељењу у стан Вилме Синдхолц, по цену избацивања професорке која га је у младости, као револуционара, штитила и помагала, не представља довољну мотивацију ни оправдање његових поступака. Чаковић спада у ред оних Тишминих насилника (нису ли, можда, сви такви?), чија суровост проистиче директно из несигурности и неснађености. Његов унутрашњи лом означен је и имагинарним приказом у ком он замишља како би његова жена реаговала када би јој саопштио идеју да Вилма живи са њима. То је, дакле, нешто о чему он размишља, али нема храбрости да спроведе, док за суровост налази довољно одлучности. Распољућеност између потребе да помогне с једне стране, и сталног делања на штету других, с друге, маркирана је у поенти приповетке

ретроспективним објашњењем о раној смрти Чаковићеве мајке. Приповедач се ангажује како би нагласио да се јунак целог живота узалудно пробијао ка топлини и светлости. Тишма ретко нуди тако једноставну и упадљиву психолошку мотивацију. У *Стану* тај детаљ не доживљавамо, међутим, као оправдање зла у човеку, већ као само још једно у низу човекових пораза и несрећа којим се заокружује слика круга очаја. У том кругу се Чаковић, као и остали јунаци *Школе безбожништва*, целог живота окреће.

Насловна приповетка збирке *Школа безбожништва* представља један од приповедних врхунаца у оквиру стваралаштва Александра Тишме. У њој налазимо златни пресек његових приповедачких склоности, поступака и решења, нарочито када је реч о централној теми читавог опуса – злу и злочинцима. Била је инспиративна и филмским ствараоцима, па је на основу ње 2007. године снимљен филм *Успаванка за дечака* редитеља Милоша Пушића (ученика Боре Драшковића!). Тумачећи узроке зла које описује „Школа безбожништва”, савремени критичари поредили су је чак са Андрићевим делима *Проклета авлија* и *Бифе „Титаник”* (ГАЈИЋ 1978: 95).

Детаљна психолошка анализа лика Дулича почиње већ у уводној сцени. Његова одвратност према Остојиновој слабости објашњава се свешћу о сопственом латентном мекуштву. Натуралистички описи представљају једно од вишефункционалних тежишта приповетке. На почетку, контраст између лепоте Остојиновог лица и ружноће рана које је задобио отвара тему о мучењу као виду физичке блискости (та веза се често појављује у Тишминим романима, поготово у контексту логорских мучења). Милица Николић пише о томе да Остојин изазива Дулича својим женским особинама, те је садизам злочинца готово сексуалне природе (везу између еротике и садизма Тишма ће потпуно раскривити у *Женарнику*) (ТИШМА 1987: 10). Насилниково понашање у приповеци „Школа безбожништва” карактерише двосмерност – један крак окренут је ка Остојину, док је други усмерен ка Дуличевом сину Језану. Паралелни приповедни ток приказује дешавања у дому злочинца, где му син болује, а жена страхује, не знајући хоће ли јој дете преживети до вечери. Бруталност у сценама мучења Остојина смењује забринутост и слабост у сцени у којој Дулич позива супругу да чује како је Језан.

У имагинативном призору, насилник види свог сина како лежи мртав. Копча између онога који трпи Дуличеву суровост, и онога који је предмет његове бриге успоставља се у унутрашњем монологу злочинца. Он се нада да ће његово дете издржати јер деца могу много да издрже, о чему му сведочи Остојинов опстанак. Осим везе између Јежана и Остојина, та сцена истиче и централни парадокс приче. Реч је о питању да ли су злочинци способни да воле и брину и како је могуће да таква осећања у њима постоје истовремено са правим, непатвореним злом. Описи мучења у „Школи безбожништва” спадају у најбруталније у Тишминој прози. Дати су објективним, неутралним тоном, уз мноштво натуралистичких детаља. На крају, Остојин више не може да говори, док Дуличев бес нараста упоредо са његовим страхом за сина. У тренутку када убија жртву, младићеве исколачене очи подсети га на Јежанов израз лица када се уплаши од оца. То је моменат у којем је повезаност између жртве и сина најупадљивија и добија своју праву функцију – да у Дуличу изазове асоцијацију да се оно што се десило Остојину, лако може десити и Јежану. То сазнање рађа у њему нови страх – од Бога као ауторитета који га може казнити за почињен преступ. Када сазна да се казна није десила, и да му је син преживео, Дулич изговара реченице: „Боже, хвала ти. Тебе нема, Боже! (...) Хвала ти!” (1978: 194). То је прави пример онога што критичари називају Тишминим антрополошким скептицизмом и песимизмом. Казне нема, као ни покајања, ни искупљења. Силе зла делају произвољно и због тога су страшне.

Иронија и гротеска у завршним Дуличевим речима само огољавају „наказно суштаство људске природе и историје у којој та природа дела” (ПАНТИЋ 2003: 11). Израз олакшања злочинца нихилистичка је изјава, ако изузмемо онај део: „Боже, хвала ти!” У захваљивању ономе кога нема, Дулич одаје ирационалност свог страха од одмазде. Не постоји систем вере ни морала који би га обавезивао или одређивао смер његовог понашања. Он се не боји Бога у класичном смислу речи, нити страхује од његове старозаветне суровости у освети. Дуличев страх је ближи сујевежном очекивању повратног ударца судбине, који би направио равнотежу, независно од исправности његовог поступка. Приповетка не нуди одговор на питање да ли то значи да он није свестан сопственог зла, или га

не региструје као такво. Његово олакшање не чини га мање, ни више злим. Чини га човеком. На том месту, Тишмин антрополошки скептицизам прераста у песимизам, а слика људске природе добија застрашујуће обресе. Не провоцира тескобу њена суровост, већ слабост и непредвидивост.

Приповетка „Крађа” објављена је први пут у збирци *Школа безбожничтва* (1980). Спада у Тишмину прозу са наглашеним осећањем апсурда. Писана је необичним кафкијанским стилем, у презенту. Главни јунак је човек без обележја, што и у самом заплету добија своју функцију. Чвориште приче представља обрт у којем се лопов, који је украо одећу главном јунаку, утопи покушавајући да побегне. Јунак узима његову одећу и документа и радије наставља његов живот, него да распетљава свој. Символичка замена идентитета подсећа на централни мотив приповетке „Шнек”, а пун потенцијал те замене остварен је у поенти, када јунак не креће ни према кући, ни према реци, већ одлази из места у ком је живео.

Сличну склоност ка апсурду, доведеном до ивице фантастике, препознајемо и у приповеци „Изгубљена улица”. Први пут је објављена 1960, да би касније била увршћена у збирку *Хиљаду и друга ноћ* (1987). Стил којим је писана врло је близак оном из „Крађе”, а главни јунак поново је неодређени „човек”. Он не успева да пронађе своју улицу по повратку с пута – чини му се као да су „што је, међутим, било немогуће – заверенички зазидали док је он два дана био одсутан” (1987б: 51). Заплет ће бити надограђен у тренутку када јунак схвати се вратар хотела, кога је познавао, понаша као да га први пут види. Ту у приповетку улази и проблем замене идентитета, слично као у „Крађи”. У поенти, јунак схвата да је „странац у граду осим кога ниједан није осећао својим” (1987б: 55). Како прича одмиче, заплет, дакле, постаје све мање фантазмагоричан, и све мање апсурдан, а све више горко стваран. Пиранделовско поигравање идентитетом јунака биће катализатор радње и у неким Тишминим драмама.

Приповетка „Живорад П. Малетић (хронологија)” нашла се у истој збирци. У интервјуу „Човек употребљен од писца”, Тишма описује како је та приповетка настала:

„Писац трага за самим собом и онда наилази на неки детаљ који може да

послужи у том трагању да постигне резултат који је желео. Једна од приповедака те врсте, која се заснива на детаљу после којег се одмотава хронологија једног живота јесте она о Живораду Малетићу. У њој постоји реченица која описује стваралачки порив. Ту се каже да је човек који је трагао за разговором, за причом са девојком која му је блиска, у ствари – умро. Идеја за ову причу ми је дошла док сам читао напис о француском песнику Жерару де Нервалу, који се обесио о фењер у једној париској улици. Иако је мој јунак један човек из Прокупља, који нема никакве везе са поменутиим француским песником, мени је ипак од њега дошла идеја о насилној смрти и самоубиству.” (БАБЕЛ 2003: 44)

Приповетке је састављена из два блока, фактографског који „прелеће” преко основних података о животу јунака, и драматичног климакса у којем Малетић, обузет сетом због изгубљене љубави, пада у воду и трагично губи живот, исечен елисом. Централни мотив приповетке сличан је оном из „Хиљаду и друге ноћи” – реч је о складном и непрекинутом разговору као оличењу блискости између двоје људи.

„Ненаписана прича” први пут је објављена 1986, да би касније постала део збирке *Хиљаду и друга ноћ*. Реч је о причи која говори о немогућности да се прича напише. Садржи низ Тишминих аутопоетичких увида, па се може сматрати његовим прозним манифестом. У аналитичком уводу приповедач проблематизује тему „поновног материјализовања света стварности у нову стварност” (1987: 269). Писац подвргава доживљај својој уметничкој визији, па је тако плодан онај аутор чији је „образац” довољно гибак да већину елемената стварности преобликује у уметничко дело. Следи централни део приповетке, у којем приповедач, који се сада открива као писац, говори о доживљају који није успео да претвори у причу. Реч је о ситуацији у којој је видео како младић убија повређено псетанце. Писац објашњава своју „блокаду” нечим што припада доживљајној сфери и претходило је стваралачком процесу. Гризе га савест што није заштитио пса, већ је ишчекивао развој догађаја како би једном од тога написао причу. Тишмина мемоарска и дневничка проза често говори о жртвовању<sup>3</sup> ради уметничког стварања. У *Ненаписаној причи* та тема добија своје програмско објашњење.

<sup>3</sup> Мисли се, махом, на жртвовање стварних односа са ближњима.

## АНАТОМИЈА ЗЛОЧИНА (БЕЗ КРИКА)

У збирци *Без крика* (1980) Александар Тишма сабрао је осам приповедака из *Насиља* и *Кривица* („Целог себе”, „Саучесништво”, „Без крика” и пет приповедака из *Насиља* са измењеним насловима). Њима је придружио приповетку „Повратак миру”, која по много чему подсећа на приповетке из претходне две збирке, посебно из *Насиља*. Већ уводни опис заједничког дворишта носи и информацију да је то место на којем се убиство одиграло. Као и у приповеткама из *Насиља*, за описом следи анализа узрока злочина и представљање убице – Шушњара. Ретроспективни приказ његовог животног пута и убиства које је већ једном починио дати су неутрално, као низ констатација, или у форми полицијске белешке. Приповедач и овде детаљно описује и тумачи све што се у њему таложило у годинама боравка у затвору, затим доласка у Нови Сад, где је био сељак и странац, све док се није згуснуло у осећање које ће се извитоперити у убилачки нагон.

Друго убиство антиципирано је чак два пута у приповеци. Сцену насиља најављује еротска сцена са комшиницом Душом. Иза те сцене следи за Тишму уобичајени обрт, у којем се сексуални нагон претвара у насилнички. Приповедач наглашава да Шушњара изазива „разврат који му се дешава испред носа”. Дан убиства и околности које су му претходиле описане су уз коришћење полицијског стила и речника. Уследиће кулминација развоја теме о ирационалном нагону који подстиче на насиље. Након убиства Крсте, Шушњар насрће на Душу. То убиство спречава Крстина жена, али приповедач истиче да јој убица дозвољава да га заустави. Ум му се већ разбистрио, миран је и изговара необичну реченицу: „Већ видим шта је”. Након што је испунио тај порив, убица је растерећен – он спава кад полиција дође по њега, зна да му убиство осигурава повратак онамо „где је боље него овде”. Зло и насиље често код Тишме добија психолошку, социолошку, па и физиолошку мотивацију. „Повратак миру” је прва приповетка у којој се појављује и један необјашњив, ирационалан и тиме снажнији део који човека тера на злочин. Зато је у њој осећање ужаса интензивније него у приповеткама из *Насиља*, а лик Шушњара припрема ликове Тишминих великих зликоваца, као што су Ламиан или Дулич.

Ако осмотримо композицију збирке *Без крика*, уочићемо да насловна приповетка (уједно и она која отвара збирку), одудара готово потпуним одсуством фабуле. Она, међутим, у први план изводи безгласну људску патњу и бол који превазилази вапај и крик. На тај начин, она смисаоно наткриљује приповетке које следе и повезује их као повести о људима без избора. Јунак „Саучесништва” не може да одступи од своје воље и упада у клопку тог трагичног избора. Сличну судбину доживљавају и тетка и теча у приповеци „Целог себе”. Течин хибрис проистиче из склопа „чудовишно развијене” сујете и исто тако неумереног милосрђа. Рашчлањујући мотиве и околности злочина, приповедач ће у коментару објаснити да је код тече „потреба за чистотом била неодољива”. Јунаци из *Насиља* крећу се у сличним круговима, између мазохизма и садизма, хуманости и зверства, освете и праштања, нагона ка злу и социјалне прилагођености. Тишма мења наслове приповедака, користећи упечатљиве речи или синтагме уместо редних бројева. Том наизглед неважном интервенцијом, он мења смисао и концепцију првобитне збирке. У њој, насиља су бројеви судских предмета, једни од многих. Налазе се на путу да од истинске људске драме, постану административна ставка. У збирци *Без крика* писац их одваја, насловом истиче симболичка тежишта и тиме заокружује тежину и трагику сваке од тих повести.



## ПРИПОВЕДНЕ ВАРИЈАЦИЈЕ (*ИСКУШЕЊА ЉУБАВИ*)

Збирка *Искушења љубави* (1995) склопљена је од приповедака које је Тишма до тада објављивао у периодици. У приповеци „Пут” Тишма смешта у наслов централни симбол утабаног пута којим је ишла мајка, а који, након њене смрти, наставља ћерка, будући да је он у њој дубоко ужлебљен. Овде се појављује и један од пишевих омиљених мотива – психосоматска болест, здравствено стање које је проузроковано неким психичким својством. Мајка је устрептала и преосетљива, па болест срца постаје очекивана последица која ће је одвести у смрт. „Пут” спада у класичне примере Тишмине реалистичке нарације, вештог привида објективности који при томе нуди прецизно, фино нијансирану микропсихолошку анализу ликова, њихових развоја и односа.

Метафориком наслова Тишма се служи и у приповеци „На балкону”. Приповедни замајац представља ситуација у којој се главни јунак, инвалид, избори силом за стан једног старог пара немајући стрпљења да чека довршење новоградње. Мотив „истискивања” из стана, познат из приповетке „Стан”, овде је третиран на нешто другачији начин. Наиме, јунак бива напослетку на неки начин кажњен, што заплет чини једностраним и помало наивним, свакако далеким од онога што Тишма обично нуди као разрешење. Јунак ће свакодневно изводити бебу на балкон, на сунце. Метафора балкона јача како приповетка одмиче све док, пред крај, потпуно не превлада глобалним значењем текста. Новоградња ниче и заклања сунце на балкону.

„Падобранци” припадају Тишминим приповеткама минијатурама, у којима се, уз сведена приповедна средства и динамичан фабуларни ток, стиже до поенте која садржи обрт и изненађење. Убиство невиног човека због неспоразума, брз и трагичан сплет околности које су до тога довеле, као и суровост неутралног тона којим је тај исход описан, укључују „Падобранце” у успеле Тишмине приповетке тог типа.

„Тишмина прва приповедачка деструкција” – тако приповетку „Престо” одређује Светислав Јованов у поговору збирке *Искушења љубави*. „Реалистична, па чак и `дубински психолошка` димензија приповедања се употребљавају да би

се унутар јединственог жаришта суочила питања и путања емоција и стваралаштва, смисла љубави и искушења писања”, примећује Јованов (ТИШМА 1995: 139). Наглашавањем илузије приповедања, намерним дистанцирањем наратора, променом перспективе и честим метанаративним упливима, писац овде креира неку врсту луткарске представе, у којој су ликови и њихови односи огољени и пренаглашени у свом контрасту.

У приповеци „Лаж” Тишма комбинује дечју болест, као један од омиљених мотива помоћу којих ставља на пробу интегритет својих антијунака, са поступком обликовања имагинативних призора. Главни јунак, неспособан за одлуку и акцију, додатно уздрман ћеркином болешћу, не успева да реши једноставан, свакодневни заплет, већ се губи у замишљању онога што би се могло одиграти.

## ТРАГИЧАН СВЕТ МАРГИНЕ (*КОЈЕ ВОЛИМО*)

Збирку *Које волимо* тешко је жанровски одредити. У поднасловима и првог и другог издања (1990. и 2002) стоји да је реч о роману, а тако је та књига и каталогизована у бази Народне библиотеке Србије. Сам Тишма је, коментаришући необичну структуру књиге *Које волимо*, у свом дневнику објаснио да је форму позајмио из једног италијанског романа о лудакињама, који је превео Никша Стипчевић и од кога га је и добио на поклон. У уобичајеном исповедном маниру, писац ће се на страницама дневника вајкати зато што је на питање о композицији те књиге, на једној књижевној вечери, прећутао прави одговор. Крњ наслов, објашњавао је писац у интервјуима, требало би да најави крњу структуру књиге и да усмери читање у том правцу. Читалац би требало, каже Тишма, да на место изостављене речи стави заменицу „оне”.

У причама о проституткама појављује се велики број ликова. Повезује их слична судбина и избори. Не постоји, међутим, јединствена наративна нит, која би те појединачне приповести повезала. Свака од прича даје кратку историју живота једне од жена, а затим се фокусира на ситуацију која осликава њен карактер и околности у којима се он мењао. На појединим местима искрсавају Тишмини омиљени мотиви, карактеристични поготово за ону групу приповедака које се баве свакодневним збивањима, а истовремено трага за универзалним значењем. Асоцијација на „Ибикину кућу” неизбежна је, већ због саме тематике и избора ликова. Међутим, поступак се у великој мери разликује, тиме што писац овде не покушава да да широку хронику пропадања једног света, већ зарања у свет који је већ пропао, и у његовој маргиналности налази подлогу за сликање трагичне слике стварности.

„Под извесним углом, ова књига би се могла сматрати мојим аутобиографским делом – то сам ја” – Тишма тако представља *Које волимо* у свом дневнику (2001: 358). С друге стране, на истим страницама, он говори о томе да се гади свог „писања без морала”, и своје тежње да се писањем само лечи, да се по сваку цену изрази. Помало контрадикторни искази говоре у прилог идеји да је проза *Које волимо* нека врста донекле фикционализованог документарног

сведочанства о једном специфичном миљеу. Јунакиње тог света племените су у својој жртви и моћне у својим страстима, а опет слабе пред фатумом и пасивне у својим погрешним изборима. То их чини савршеним Тишминим негативним јунацима.

## РОМАНИ

### РОМАН СА ЛИРСКИМ ПРЕДЗНАКОМ (ЗА ЦРНОМ ДЕВОЈКОМ)

Говорећи о Тишминој неуклопљености у поетичка гибања педесетих и шездесетих година 20. века, Марко Недић примећује да је *Насиље* штампано исте године као и књиге генерације у којој су били Киш, Ковач, Пекић, Давид – али у том тренутку није било у довољној мери уочено, као ни Павловићеве *Лутке*. Тек доласком Михаиловића, Селенића, Стевановића, Димића, Савића може се уочити значај тих књига, али у том тренутку Тишма већ напушта поетичку линију *Насиља* и објављује *За црном девојком* (1969), „а тај роман је својом суморном пројекцијом људских судбина и меланхолично-поетским тоном пре могао бити укључен у ону претходну струју симболистичко-поетског усмерења, него у неонатуралистичку прозу” (НЕДИЋ 2005: 31).

У *Дневнику* роман *За црном девојком* описан је као „морални, осећајни, животни обрачун” (2001: 467). Тишма чак усхићено констатује: „Први пут пишем нешто лепо. Не изливам у њој никакав јед” (2001: 477). Када се, много година касније, буде враћао том роману, нагласиће како га „воли”, а затим додати: „(...) и даље ме троне одлазак плаве девојке из крчме код крста. Па сам срећан” (2001: 1006). На први поглед, коментар делује готово иронично. Међутим, ако га посматрамо у контексту гласа којим Тишма проговара у *Дневнику*, као и прилично чистог, јасног односа који у њему гради према сваком свом делу, рекли бисмо да је ипак реч о искреној повезаности са топлином и невиношћу коју је покушао да оствари у роману *За црном девојком*.

Насловна синтагма упућује својим непотпуним предлошко-падешким спојем на извесну отвореност приче, њену недовршеност и неутврђеност и тиме упадљивију лиричност. Тишма је био склон загонетним и окрњеним насловима (*Које волимо*, *Око своје осе*). Роман почиње ефектном и, поново, мистериозном реченицом (*Црну девојку упознао сам у истој прилици када и плаву...*). Тиме се дестабилизује суверена позиција црне девојке означена у наслову. Истурањем плаве девојке одмах уз црну, на структурно истакнуто место, њен значај постаје можда не једнак, али свакако упадљив. Она функционише као нека врста

контраста (не сасвим једноставног, додуше) црној девојци. Њих две симболизују, најпре, супротност између тренутка и „вечности”, што је једна од опсесивних тема романа *За црном девојком*. На другом нивоу, црна и плава девојка граде различите односе са главним јунаком. Роман почиње еротским зближавањем, да би се развио у причу о пријатељству јунака и Каће.

Смештање радње романа у Сенту често је провоцирало коментаре критике. Обично је истицан спој сликања амбијента војвођанске вароши, уз све жанр-детаље таквог дискурса, са доминантним осећањем промашености и усамљености модерног човека. Сента се у самом роману описује као „идеално место, (...) разноврсно и хармонично, како прегледно и у исти мах занимљиво, живописно (...)” (1980а: 160). У *Дневнику* ће Тишма поново себи поставити старо питање: „Зашто волим Сенту?”, а онда објаснити да је она најпрегледније место, има све потребно – жене, кафану, реку, биоскоп, али не у маси, већ у потребној мери (2001: 475). Насупрот мноштву и хаотичности Новог Сада која му је била потребна за романе сложеније структуре, у роману *За црном девојком* Тишма као да је бирао место које ће му пружити сигурност, једноставност, прегледност. На таквој подлози, као у сценографији сликовнице, он ће стереотипима дати могућност да се размахну, а затим их у финалу разобличити.

Приповедач и главни јунак не мења много своју позицију кроз роман. Наративни тон нијансиран је у зависности од фазе потраге и пута који прелази. Неки његови искази делују као метанарација у којој се приповедачки глас преплиће са ауторском аутопоетичком исповешћу: „Моја радозналост је, по старој навици, остала више окренута људима, односима, амбијентима, дакле личном, него ли стварима” (1980а: 140). Приповедање у првом лицу ретко се среће у Тишминој прози (после романа *За црном девојком*, јавља се тек у *Широким вратима*). Васа Павковић објашњава да избор првог лица омогућује писцу позицију заинтересованог приповедача (што Тишма у другим романима, чини се, намерно избегава) и појачава општу атмосферу мудре апсурдности и фокнеровског, зрелог песимизма која влада у роману *За црном девојком*, а потиче управо из позиције наратора (КЊИЖЕВНИ СУСПРЕТИ 1996: 26). Тишма у *Дневнику* роман *За црном девојком* пореди са *Јунаком нашег доба* (2001: 500). С

друге стране, Чедомир Мирковић ће се бавити „недовољном комплетношћу јунака” (1996а: 366), тачније његовом анонимношћу. Чињеницу да се размишљања главног јунака отварају само када је реч о реминисценцијама у вези са сусретом са црном девојком, Мирковић објашњава тиме да је тај јунак заправо реализатор одређеног осећања живота. То је, без сумње, тачно, али управо у томе је његова конкретност и потпуност, а не анонимност и некомплетност. Тишма у *Дневнику* помиње да би модеран писац вероватно интерполисао различите гласове у поглављима, али он то не чини јер му је у том роману потребно чисто исказивање. Затим, аутоиронично додаје: „(...) или сам просто сувише лен да заокврћем?” (2001: 479). Има, међутим, сигурно истине и у првом објашњењу. За разлику од многих других Тишминих романа, *За црном девојком* јесте структурно и композиционо једноставна проза, темпорално и каузално линеарна у највећем делу. Њена унутарња напетост израста из константне атмосфере узалудности и трагичног бесмисла, али та је тензија тиха и болна, не сурова и драматична, као што код Тишме углавном бива.

Романи са лирским предзнаком често свој рељеф заснивају на неколико опсесивних тема. Протицање времена представља једну од таквих тема у роману *За црном девојком*. Приповедач ће на неколико места поновити своје чуђење и страх због проласка времена и људске неспособности да било шта учини, а још више због људске пасивности пред том неумитношћу: „Учинило ми се чудно како људи на различите начине пуштају да им протиче време” (1980а: 77). Насупрот тој теми, појављује се упадљива опсесија јединственошћу тренутка и вредношћу таквог искуства: „Тренутак може понекад да вреди више од година празног неплодног времена”(1980а: 88). Као нека врста подлоге опозицији *протраћено време – вредност тренутка*, из јунакове перспективе и момената интроспекције стално исијава осећај сопствене промашености (1980а: 111, 125). Када је на такав начин обликовао унутрашњи свет свог јунака и означио његове координате, Тишми преостаје само да уздрма ту фрагилну конструкцију појавом једног непроцењивог тренутка испуњености и среће. А основно својство тренутка јесте да брзо пролази и неповратно нестаје: „(...) јер је цео један део мог живота, оно маштаво и очекујуће у њему, оно пропето и жељно, што се остварило само једном,

у додиру с њом, сад већ замагљено несигурношћу, страхом, заувек изгубљено” (1980а: 112). Тако настаје трагична неравнотежа која ће одредити тон и правац романа *За црном девојком*.

Кретање уназад, потрага за изгубљеном срећом, „покушај ре-креације прустовске сензације” (ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ 2007: 100) постају основна тема романа од тог тренутка. Владислава Гордић Петковић примећује да тај пут није потрага за Другим, већ пут самоспознаје. Црна девојка изговара своје име нејасно, а опис њеног тела је апстрахован, као свеженско тело. Еротика постаје неодвојив део идеала (1980а: 33), мада је на неким местима укрштена са бизарним изобличењем (1980а: 134). Писац се у свом *Дневнику* бави и тим аспектом романа и коментарише да фриволност ту не лежи ни у ликовима, ни у сизижу, „већ у намерној суздржаности израза сличној Хемингвејевој” (2001: 486). И критичари савременици наглашавају да је концепцијско и психолошко тежиште романа *За црном девојком* „потрага за химером личне среће” (НОВАКОВИЋ 1985: 287). Важно је, међутим, нагласити да Тишма истовремено гради и разграђује тај идеал. Околности сусрета сасвим су неромантичне, традиционална визија идеалне драге урушавана је од самог почетка, а нихилистичко одбацивање могућности остварења такве љубави није само исходиште романа, већ одређује његов тон у целиности. Тишма у *Дневнику*, међутим, открива да му је замисао била да тек крај дода идеју да је црна девојка, као симбол животног врхунца, можда код свакога само варка (2001: 494). Описујући општи утисак безизлаза и узалудности, он пореди *За црном девојком* са *Бегунцима*, али наглашава да је први роман умекшан фабулом (2001: 497).



## СИНТЕЗА ДВА ТОКА (*КЊИГА О БЛАМУ*)

*Књига о Бламу* први пут је објављена 1972. године.<sup>4</sup> Тај роман, а нарочито лик Мирослава Блама, остаће, заиста, једна о првих асоцијација на целокупно дело Александра Тишме. У некрологу посвећеном Тишми, Драшко Ређеп записује:

„Тишма је умро без уобичајене романтичарске патетике недовршености. Умро је као потпуно завршен писац, рекавши све. Мирослав Блам, главни лик Тишмине 'Књиге о Бламу', живео је у Танурџића палати у Новом Саду, али сам Тишма тамо се уселио тек доста времена после објављивања те књиге. Када сам видео како га износе оданде, помислио сам да то није умро Александар Тишма, него Мирослав Блам“ (2003: 18).

Говорећи у интервјуима и дневничким записима *Књизи о Бламу*, Тишма често истиче да се ту десио својеврстан прелом у његовом начину писања. Помиње и да су теме које *Књига о Бламу* обухвата дуго тражиле праву форму, све док се није приповедачки усавршио довољно да може да их „савлада“:

„Ја сам још у току рата (...) покушавао да напишем роман о том догађању које сам проживљавао, у преплету са мојим унутрашњим збивањима, једном неоствареном љубављу(...). Међутим, тај роман нисам успевао да напишем, иако сам га десетак пута почињао и радио на њему са великом упорношћу. Недостајало ми је оно што се у рвању зове гриф, захват; нисам умео нагомилани материјал, који ме је распињао, да окренем тако да га могу свалити на земљу и распрострти прегледно пред читаоца. Та славина отворила се тек са *Књигом о Бламу* (...)” (1996а: 170).

---

<sup>4</sup> Тај роман је у каснијим годинама доживео је још девет издања, као и преводе на више страних језика. У години када је први пут објављен, роман се нашао у најужем избору за НИН-ову награду за роман године, али ју је тада добио Данило Киш за *Пешичаник*, док је Тишма награђен наредне године за *Употребу човека*. Тишма је на више места писао о томе како је, након објављивања *Књиге о Бламу*, срео Киша, који му је рекао да и његов роман говори о истом – о Новом Саду и једином преосталом Јеврејину у њему. Занимљиво је да је за тај роман Тишма награђен Хердеровом наградом, што је највећа награда која се у Немачкој додељује за роман страног писца. *Књига о Бламу* тамо је излазила у наставцима, у часопису *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Посматрајући свој опус, Тишма често сврстава *Књигу о Бламу* у такозвано *петокњижје*. Реч је о његових пет књига које су повезане тематиком рата и мултинационалног друштва у Југославији – *Књига о Бламу*, *Употреба човека*, *Школа безбожничтва*, *Вере и завере* и *Капо*. Он их сматра централним сегментом свог стваралаштва, а многи критичари слажу се са тим да је реч о најважнијим и најуспелијим Тишминим делима. Писац их назива и „укрштеним гранама” или „укрштеним корењем” свог опуса, а уз повезујућу тему јеврејства, помиње и недосегнутост и насилништво у љубави. *Књига о Бламу*, настала прва у том низу, објашњава Тишма, постала је могућа оног тренутка када му се учинило да треба ставити тачку након „досезања заната” и да је време да почне да „пише безобзирно” (2001: 519). Преломни моменат, сазнајемо у мемоарима *Сечај се вецкрат на Вали*, након којег је успео да савлада тему која га је опседала, био је онај у којем је пронашао јунака – Блама. За Тишму, то је био тренутак искрености и признавања сопствене различитости – јеврејства које је покушавао да „забашури” чинећи своје ликове општим, етнички необележеним (2000а: 172).

Теме, које су у том роману толико важне и упечатљиве, како сам сведочи, нису га заокупљале пре почетка писања. Битнији су му били мотиви или призори, као и увек када би му се рађала идеја за роман: „Мене никад не заокупљају теме, него мотиви или призори. (...) У случају *Књиге о Бламу* заокупљао ме је лик једног човека који шета и посматра. То није био Мирослав Блам него његов погинули друг Чутура” (1996а: 12). Дневничке белешке откривају Тишмин обичај да визуелно замисли структуру књиге коју пише. Писање *Књиге о Бламу* делује му као слагање коцки које не бира плански, већ по нагону. Пишући *За црном девојком*, имао је визију ниске од четири облутка различитих облика (први риболик, други округао...). *Књигу о Бламу* себи је представио као шипку савијену у параболу: „(...) на ту шипку треба налити меса тако да буде свугде једнако дебела” (2001: 524).

Посебан однос који је Тишма имао према роману *Књига о Бламу* повезан је и са његовим осећајем да је ту успео да оствари равнотежу између два пола своје књижевности:

„Мислим да је насиље само један тематски ток, коме се повремено враћам. То је драматски ток, док постоји и један лирски, који належе баш на недраматске, танане, готово неприметне покрете живота. Тај други ток ја, у ствари, више волим, мада изгледа да читаоци и критика радије запажају онај први. Мислим да је *Књига о Бламу* по томе нека врста синтезе” (1996а: 17).

Поменути два тематска тока Тишма је, чини се, подробно истражио у приповеткама које је писао пре *Блама*. Наративни обрасци примењени у првом великом роману, с друге стране, готово су сасвим неистражени и нови за тог писца. Међутим, испоставило се да су му управо ти модели послужили као инструмент за остварење синтезе којој је тежио. И не само то – форма романа која је проистекла из примене тих образаца означила је нову велику фазу у стваралаштву Александра Тишме, али и у српској прози седамдесетих година прошлог века.

\*\*\*

*Књигу о Бламу* критичари су дефинисали и као спој лирског и драматског тока прозе Александра Тишме (ДЕЛИЋ 1999: 67-85). Чини се да је писац пронашао начин да споји та два слоја користећи танак прорез између реалног и имагинативног. Градећи базу наратива на основу проверених средстава реалистичке прозе, уз честе интервенције у хронологији приповедања, он имагинарни свет јунака користи као простор за остваривање симболичко-поетског, стилски веома снажног и упечатљивог слоја. Атмосфера безнађа, коју Тишма тако упорно тражи у сваком свом делу, у *Књизи о Бламу* постављена је на два стуба – један који прати историјска збивања и реалистичко-психолошка померања јунака, и други који симболиком имагинације пружа тој слици злослутни и универзални призив.

Поступак разбијања хронологије појачава мотив укрштања животних смерова јунака и наглашава случајност која влада тим путевима (НОВАКОВИЋ 1985: 294). Испрекидане и унакрсно постављене, трагичне судбине ликова формирају јединствену причу о страдању и уништавању. Радња романа обухвата временски блок од две деценије (1935-1955). Тај блок подељен је на три раздобља,

и то не по историјском значењу, већ како би обухватио посебне животне драме. Заплет почиње сусретом Функенштајна и Блама, и то бисмо могли назвати нултом тачком приповедања, из које се даље оријентишемо ка прошлости, односно садашњости. То је, међутим полазна тачка перипетије у имагинарном времену. Заплета у реалном времену, једноставно, нема, и то је почетни сигнал за уочавање кључне особине нарације у *Књизи о Бламу* – унутрашњи, мисаони ток радње романа живљи је и упечатљивији од оног везаног за реално време и простор, како је већ приметилa Емилија Џамбарски (2010: 620). Сцене имагинације испрекидане су градским пејзажима, који приказују Палату „Меркур” и Трг војводе Шупљикца. Поступак низања јунакових асоцијација развија фабулу даље – сећање на детињство доноси епизоду о томе како је Блам са Чутуром, као дечак, јео глогиње, иако им је било забрањено. Та асоцијативно условљена аналепса развучена је детаљним пасажом који описује тренутак уживања у глогињама:

„Одлучио је да и сам поједе једну бобицу. Чим ју је гризнуо, по језику и непцу разлила му се сласт кашаста и топла. То није личило ни на једно раније уживање у јелу: било му је као да жваће тачкице сунца, или прашњав лист жбуна, или рђу на шипци ограде, као да једе саму пресну земљу, лежећи на њој, као да се у њу, опору и суву зарива”(1972: 25-26).

Из далеке прошлости, прича се поново враћа у садашњи тренутак, али на ниво маште – Блам замишља шта би му Чутура, да је жив, рекао о разговору са Функенштајном. Након развијеног имагинативног призора, читава се конструкција урушава једном једином реченицом: „Али, Чутуре нема међу живима”. Уследиће Бламова шетња Јеврејском улицом, у којој се, у форми каталога, документарно, обликује слика по моделу *некад – сад*, да би се у поенти открило да се дошло до „напредовања ка безличности”. У каталогу Јеврејске улице пописане су и по броју кућа разврстане породице које су ту живеле. Таксативно су наведени разнолики начини на које су чланови тих породица страдали, па тако списак кућа прераста у чудовишни списак насиља. Још један сличан попис појавиће се нешто касније, када приповедач, дајући родослов Бламових, у некој врсти старозаветне генезе, обликује ланац злочина, дуг 150

година. Приповедање, при томе, задржава неутралан, документаристички тон. Опис Јеврејске улице наставља се градским пејзажом који представља куће на Тргу војводе Шупљикца. У наредној аналепси, која следи дечачку епизоду с глогињама, сазнајемо детаљ из Бламовог младићства – неславну љубавну историју са Лили. Ту везу наратор одређује као *претераност*, након које се Блам вратио у *редовни разумни живот*. Приповедање се враћа у садашњост и прати јунакову свакодневицу.

Аналепса која приказује његове гимназијске године и дружење са Ацом Кркљушом и Љубом Чутуром и формира лик Чутуре као одређеног комунисте асоцијативно је повезана са претходним одломком. Тај ретроспективни пасаж антиципира сукоб. Из напетости израста имагинативни приказ, у ком Блам замишља како Чутура тражи Кочиша ради освете. Након родослова Бламових, дијегетички „ланац” наставља се страшним сном Мирослава Блама. Сан је копча са садашњошћу – он се буди поред своје жене. Аналепсу поново иницира асоцијација. Њоме се осликава још једна фаза Бламовог живота. Слика уснуле Јање води ка првој младићкој еротској опсесији Мирослава Блама – вези између Кочиша и удовице Чоконај. Сцена купања удовице Чоконај, коју Блам посматра из прикрајка, својом мозаичком структуром, фрагментарним описом тела које се нејасно види, али се може наслутити, подсећа на једну тематски сродну сцену из *Фасцинација* Павла Угринова, у којој јунак посматра купање слушкиње Ђурђе. Враћање у садашњост доноси јутарњу сцену Јањиног одласка на посао, док Мирослав спрема Малу. Јања свог мужа доживљава као предмет у кући, то и он сам осећа, и мада жели да је додирне, не чини то. Наратор описује како Блам осећа у рукама покрет, али оклева да га изведе. На исти начин истакнута је пасивност јунака и у *Бегунцима*. Јања је у служби Мале, и то постаје њена једина улога у кући (слична ситуација појављује се и у приповеци *Стан*). Занимљив је имагинативни приказ у ком Блам замишља шта би се десило да покуша да пољуби Јању на растанку:

„Онамо унутра је загушљиво, заптивено, а напољу је свеже, сунчано јутро, треба отворити још само једна врата, проћи терасом па се наћи на ветровитој

стази, под небом. Или чак у небу, у скоку, главачке, што би му у овом тренутку највише одговарало, толико се осећа напуштен, обесмишљен; можда Јања управо излази из куће, па би плеснуо тачно пред њу, као жабац. `Заборавила си да ме пољубиш`, добацио би јој на издисају, згранутој, док би се над њим сагнула. Да, нека би се и згражала, до своје смрти! Међутим, питање је да ли би се нагнула над њим или би, напротив, потрчала назад, уз степенице, да провери није ли његов смртоносни скок Малу пробудио, уплашио. Њу би, њену главу, а не његову крваву, привила на груди” (1972: 84).

Сцена је, као и остали имагинарни призори, богата надреалним детаљима који су у реалне околности уклопљени као нешто редовно, свакодневно и подразумевано, чиме се њена структура приближава логици сна, који, такође, има важну улогу у разумевању не само Бламовог лика, већ и читавог света романа. Прича о судбини Бламове сестре Естере дата је у новом ретроспективном одломку којим се реактивира тема окупације у Новом Саду. Наратор фактографски представља садржину књига које о том периоду говоре, али уз то нуди и коментаре о стилу књиге. Одељак о *Нашим новинама*, у којима је радио Попадић, отвара могућност преклапања са фабуларним током и њиховог међусобног поређења:

„У дане новосадске рације, 21, 22. и 23. јануара 1942. лист није излазио (нису могли новинари ни штампари изаћи из кућа због опште забране кретања), али следећи број, од 25. јануара, па ни они после њега, не садрже ништа о догађају. Као да тада, 25. јануара 1942, није у граду лежало преко хиљаду смрзнутих лешева, као да се бели снег многих улица није црвенео од крви, као да зидови кућа у њима нису били попрскани мозговима из расцепаних глава, као да се није десетином хиљада кућа проносио шапат ужаса, `Наше новине` тога дана, као и увек, после извештаја са фронта, наредбе немачке Врховне команде и извештаја из мађарског скупштинског живота, у локалној рубрици доносе: `Обустављен саобраћај брзог воза`, `Смрзао се 36-годишњи сељак`, `Нова цена сламе за покривање кућа`, `27 степени забележено у петак у зору`, затим дечју страну, причу, наставак романа, огласе.

Која је слика истинита? Разуме се обе, односно ни једна. Створене са различитих становишта оптужбе и одбране, коначности и трајања, суштинског и површинског, разоткривања и заташкавања, историје и свакидашњице, оне су као два цртежа истог краја: један бележи планине и реке, други насеља и друмове. Тек када се оба цртежа ставе један на други, добије се барем приближно тачна слика предела.” (1972: 102-103)

Документарност приказа новинских текстова с једне стране, и натурализам описа реалних збивања с друге, заострени су и контрастирани како би потврдили истинитост накнадног, донекле подразумевајућег коментара о два лица једне истине. У наставку тог, централног дела *Књиге о Бламу* биће описани преломни моменти у сазревању Мирослава Блама – познанство са Јањом и Естерина погибија.

Измена приповедачке перспективе наговештена је сликом мапе Новог Сада и њеним поређењем са пауковом мрежом. Символика тог поређења развијена је у сцени која следи. У њој се птичја перспектива замењује визуром коју су пред собом имала два мађарска официра док су над картом правили план рације. Након стравичног описа колоне и дирљивих писама Лили Ерлих упућених Бламу, приповедање се поново враћа у садашњи тренутак. Повод за то је Кркљушева сахрана. Она активира нову реминисценцију о Чутуриној судбини. У замишљеном дијалогу Чутуре са Функенштајном појављују се теме насиља и освете, која ће остати само на нивоу маште и покушаја, као онај замишљен, али недовршен покрет Блама према Јањи. Необичним композиционим пресеком, наратор након те сцене (динамичне, упркос чињеници да се збива у уобразиљи јунака) уводи један успорен, дескриптивни пасаж о различитим временским приликама. Успављујући реченични ритам, богата звучност оноματοпејских израза и прикривена симболика смене годишњих доба, као да пружају предах и припремају атмосферу за велико финале романа.

Након закључног одломка о прошлим збивањима, који описује ослобођење, следи финални имагинативни приказ. У њој Чутура изазива Блама да пуца у Кочиша. Блам, и поред воље за осветом, у себи не налази одлучности да то учини.

Чутура у муњевитом обрту нуди Кочишу да смакне Блама, као једину прилику да и сам остане у животу, и овај то и чини. Тако се низ сцена из јунакове фантазије, у којима Блам на различите начине предвиђа или машта о сопственој смрти, завршава најбесмисленијом од свих верзија, толико подобном начину на који је Блам и провео живот.

Унутрашњи монолог и доживљени говор представљају најзаступљеније форме приповедања у једној од последњих сцена романа, у којој се Блам налази у синагоги, а приповедни ток се враћа у садашњи тренутак. Дијегетички ток ту постаје динамичан и прати буран ток смењивања јунакових асоцијација и узнемираних мисли које у њему обликују аветињско осећање и страх који више не извире из прошлости, већ, напротив, из садашњости.

Круг који описује *Књига о Бламу* затвара се у призору Главног трга, који и отвара роман. Налик чувеном примеру из *Сеоба*, тај простор уводи у причу о несрећном човеку и трагичном бесмислу његовог живота, али је на крају не окончава већ отвара простор за слутњу будућности. То је једина пролепса у роману, не без разлога – Блам својом визијом будућег рата наглашава неумитност зле судбине која га извесно чека, као нека врста спасења.

Ако бисмо структуру романа *Књига о Бламу* покушали да прикажемо схематски, она би, уз нека одступања, поједностављења и подразумевања, изгледала овако:

*градски пејзаж* → *имагинативни призор* → *садашњост* → *градски пејзаж* → *имагинативни призор* → *каталог (Јеврејска улица)* → *прошлост* → *садашњост* → *имагинативни призор* → *каталог (родослов Бламових)* → *сан* → *садашњост* → *прошлост* → *садашњост* → *имагинативни призор* → *прошлост* → *каталог (документи о окупацији у Новом Саду, књиге и часописи)* → *прошлост* → *садашњост* → *прошлост* → *имагинативни призор* → *садашњост* → *градски пејзаж*

Није тешко приметити готово правилну смену сегмената који прате садашња и прошла збивања, с тим што, фабуларно, претежнији простор заузима



прича о прошлости. Сваки прекид означава, заправо, нову фазу у Бламовом животу и, упоредо, измену историјских околности. Документарни пасажии, обликовани у форми кратких трактата, спискова или каталога имају вишеструку улогу – осим што усложњавају структуру романа, и што представљају неку врсту предаха у динамичном наративном ритму, они пружају и могућност свођења биланса, нудећи синтезу и проверу оног што је изнесено у приповедном току (НОВАКОВИЋ 1985: 300). Управо тим поступком Тишма припрема модел приповедања који ће свој пун значај добити у *Употреби човека*. Асоцијативно повезивање јесте универзална спона коју писац користи како би везао прекиде у приповедању. Тај поступак се добро уклапа у контемплативну природу јунака и можда представља једно од објашњења зашто су критичари и новинари често помињали повезаност између Мирослава Блама и Леополда Блума. Анализујући композицију *Књиге о Бламу*, Срба Игњатовић истиче Тишмино стремљење ка рационалности облика (1981: 108). Реч је о поступку при којем облик постаје значење, па композициони обрти, посебни планови и преламања имају доминантну улогу не само у структури, већ и у смислу. Карактеризација и мотивација у таквој структури постају секундарни, а текст као да је намерно обезличен и сведен на привидно стихијску динамику измене планова.

\*\*\*

Мирослав Блам сасвим сигурно спада у најпознатије Тишмине јунаке. Чињеница да је то један од ретких његових јунака чије се име нашло у наслову дела, већ је посебно индикативна. Сличност његовог имена и порекла са онима који се везују за јунака *Уликса* Тишма на више места објашњава као конциденцију, а не утицај. Постоје, по пищевим речима, необичне сличности, као што је чињеница да је као модел за Блума Џојсу послужио мађарски Јеврејин Вираг, да Блум има жену Моли, која га вара, док Блама вара Јања. Те везе писац објашњава сличним искуствима кроз која су он и Џојс прошли – Средња Европа, пријатељи аустријско-мађарско-јеврејског порекла... Међутим, Тишма истиче битну разлику: „Блам преживљава, мада је он нешто, не много, комплекснији од просека. Он је неуједначен, немиран, једно мозгало. Стога умиче опасностима,

пошто их увек очекује” (1996а: 356). Такође, наслов романа подстиче и асоцијацију на *Књигу о Јову*, али ту се треба задржати на вези између два текста као књига судбине, можда на сличан начин трагичне и бесмислене. Везе између самог Блама и Јова, међутим, условније су и помало натегнуте, те их ваља оставити на нивоу асоцијације.

Проблем идентитета представља окосницу Бламовог карактера. То је, уједно, и једна од централних тема Тишминог опуса. Мирослав Блам је издвојен, а има потребу да буде неиздвојен и неупадљив. Везаност за простор у којем живи заправо је његова једина спона јер је то човек који је остао без идентитета. Једна од најважнијих карактеристика Бламовог лика управо је идентификација са местом. Он не само да присваја Нови Сад као простор у којем се одиграла његова лична историја, већ са причом о свом животу преплиће и колективну судбину житеља свог града (ЏАМБАРСКИ 2010: 624). Младен Шукало проналази занимљиву паралелу Мирослава Блама са Вером Кронер из *Употребе човека* – обоје проналазе спас од изразитости и издвојености у плесу. Блам је један од првих етнички обележених Тишминих јунака (ШУКАЛО 2005: 60). Он се, као Јеврејин, разликује, издваја. Тиме даје описаним историјским догађајима, посебно рацији у Новом Саду, и окупацији уопште, сложенији смисао од пуко историјског и фактографског. Такође, он је први Тишмин јунак који се као Јеврејин-полутан (као и сам Тишма), жени хришћанком и тиме практично делом одбацује своје јеврејство. Такође, он живи у вишенационалној средини у смутна времена, која његов национални идентитет стављају на посебну пробу. На тај начин Тишма долази до дуго траженог модела романа *о љубави и окупацији*, о којем у својим дневничким записима често машта. Такав модел задржаће у *петокњижју* свуда где жели да о јеврејству проговори у трагичном кључу. Тишма назива *Књигу о Бламу* књигом о једном човеку, тачније о једном проблему у човеку – проблему изложености злу и понижењу због порекла. У *Употреби човека* тема остаје иста, али развијена кроз више прича и усложњена чињеницом да се жртвама прикључују и целати. Проблему Бламовог јеврејства и патње због издвојености треба придружити и специфичну грижу савести преживелог, која прати јунака до краја. Коментаришући ту Бламову црту, Миљенко Јерговић изводи поређење са

јунацима Сола Белоуа, Јеврејима са сличним осећањем кривице. Разлика је, међутим, у томе што код Тишме нема ублажавања хумором, или бар иронијом – све је огољено, сурово и директно (ЈЕРГОВИЋ 2010: 1).

Многи Тишмини јунаци у бити су антијунаци, и он их је у приповеткама врло често стављао у центар приповедног ткива. *Књига о Бламу*, међутим, први је роман у којем је ставио такав поступак на пробу. Од наслова, преко фабуле, до атмосфере читавог дела, Мирослав Блам доминира укупним смислом и формом дела. С друге стране, приповедање у трећем лицу, релативно велики број епизодних јунака, чији су портрети често минијатурни, али упечатљиви, дају тој студији Бламовог карактера ширу перспективу и универзалну димензију, обојену, додуше, јунаковим страхом, сумњом и трагичном визијом живота.

Почетна сцена уводи лик Мирослава Блама паралелно са просторним смештањем радње, чиме се веза тог јунака са простором у којем обитава одмах формира и истиче. Симболична истуреност Палате „Меркур”, у којој Блам заузима посебно „узвишен положај”, живећи на мансарди, дају први сигнал јунакове издвојености као оптерећења и стигме. Наиме, приповедач коментарише Бламов понос због положаја места на којем живи, али истовремено помиње његово устезање јер се на том месту не налази својом заслугом. Положај Палате „Меркур” одговара му због истурености, која у исто време омогућава скривеност, тачније, тајно посматрање призора на шеталишту. О њима Блам не зна ништа, али баш зато у себи може да ниже и меша слике чињеница и могућности. Пасивно посматрање остаће једна од константи Бламовог лика и његова омиљена животна активност. Како Емилија Џамбарски примећује: „Неделатан, Блам проводи добар део свог живота седећи и посматрајући – у школи сасвим симболично између сензибилног цезера Аце Кркљуша и јуначног Љубе Чутуре, касније у башти Интерконтинентала (‘седећи...као пањ, као камен’)” (2010: 621). Посматрање и замишљање, то су основне активности које обликују Бламов живот. Избор таквог јунака за централну фигуру романа који је, у основи, роман лика, Тишма је оправдао специфичним моделом приповедања (овде треба подсетити на велики број каталога и имагинативних призора) и постизањем слике света чија трагичност

лежи управо у пасивности и осећају безизлаза.

Непрестано осећање прогоњености представља другу константу Бламовог лика. На њу наилазимо већ у следећој сцени замишљене потере, за коју се испоставља да је само посета Кркљуша. Блама прати осећај кривице, као и готово параноидна потреба за бекством, за летом у слободу. Сличан осећај Блам има и у наредној сцени, у којој избегава сусрет са Леоном Функенштајном. Трг војводе Шупљикца представља још једно симболично чвориште на Бламовој личној мапи. Тамо среће баку која на празном тргу узалудно нуди на продају воће. Блам у том тренутку пожели да клекне и заплаче пред тим преживелим представником старог времена. Такав емотивни излив крајње је неуобичајен за њега. Први пут се у потпуности испољава корен његовог сталног осећаја кривице. То је сумња у успостављање *исправног постојања*, поретка у који је имао поверења (ЦАМБАРСКИ 2010: 622). Трг војводе Шупљикца за њега је симбол тог изумрлог устројства, а он, као преживели, осећа одговорност. Јеврејска улица представља трећу тачку на мапи. Она поентира уводно маркирање основних координата Бламовог лика. Расни стид инициран је јунаковом посетом тој улици, а уз њега се увек паралелно надовезује емотивна незадовољеност и сексуална фрустрација. Сличан емотивни склоп појављује се у психолошким профилима још неких Тишминих јунака у наредним романима.

Осећај кривице због чињенице да није страдао заједно са својима појавиће се и у сну:

„У последњим разломцима сна, он се налази пред дебелим стакленим зидом, кроз који назире неке прилике. Те прилике се комешају, увијају, но како је светлост недовољна, Блам их види замућено, нејасно упрошћених облика, као клупко змија које гамижу без правца и сврхе. Али он однекуд зна да то нису змије већ људи, слуги да се онде, иза зида, дешава нешто страшно, да се тамо пати, грчи у болу, гине. То сазнање га испуњава грозом, али истовремено привлачи зиду. Примиче му се оловно тешким корацима, као да на ногама вуче тегове, и што је ближи све јасније разазнаје да се иза стакленог зида, на поду, стварно увија испреплетена гомила људских створења. Утом се из гомиле извлачи једна прилика, диже се на колена, па на ноге, и прилази зиду у исти мах кад и Блам.

Блам стаје, а прилика се са друге стране приљубљује зиду, притискујући на њ дланове и лице. Дланови, пријањајући уз стакло, истискују из себе ружичасту боју крви и посетепено жуте, а лице се од стиска спљошти: нос се рашири као зрела смоква, уста се раздвоје у две пијавице, брада се извије у крушку, а најзад на стакло належу и очи, два велика разрогачена ока чије лопте притисак на стакло шири као колутове на води. Па ипак, и тако изобличено, Бламу се лице чини познато. Он се напреже да у његовим унакаженим цртама, разливеним бојама, установи шта му се уклапа у сећање, мисао му бира, све тешње сужава круг знанаца, док у једном тренутку не доспе у средишњу тачку и Блам не схвати, запањено, да је то лице његово сопствено” (1972: 70-71).

Тишма придаје велики значај сновима, о чему сведоче бројни одломци из *Дневника*, у којима тумачи њихова прекогнитивна и подсвесна значења. Бламов сан у први план истура његово оптерећење кривицом због тога што није страдао заједно са својима. За испитивање Бламовог лика занимљив је и детаљ где се види да њега хорор који назире иза стакла истовремено ужасава и привлачи силом којој не може да одоли. Слика изувијаних и испреплетених тела, која људска бића своди на раван животиња, подсећа мало на призоре из Тишминог романа *Женарник*. Издвајањем једног човека, а затим деформацијом његовог лика, мотивисаном с једне стране мучењем, а с друге притискањем лица уз стакло, писац даје натуралистичку слику патње која обезличује. Зато је пут до препознавања тог лица дуг. Сва лица у болу личе, и Блам од тог грча не успева да препозна чак ни себе самог. Можда је то изједначавање којем тежи, можда би га патња, да је кроз њу прошао, учинила сличним осталима. На тај начин, постао би део нечега, а издвојеност, која га мучи, тиме би била укинута.

Сцена у којој се види свакодневни јутарњи приказ у Бламовом дому у неколико потеза осликава однос Јање и Мирослава. Наглашена је пасивност главног јунака, поготово у релацији са женом, за којом и даље жуди, али без одлучности да ту жудњу оствари. Карактеристичан је у том смислу приповедачки коментар којим се наглашава да Блама Јања доживљава као предмет у кући: „предмет међу предметима, он је окружује, притешњује, присиљава да се о њега повремено очеше” (1972: 81).

Лик Бламове сестре Естере служи као својеврсна противтежа. У том контрастном пару ликова, Естера је на почетку ретроспективног пасажа представљена као кућевна, тиха, дебелишката девојка, насупрот неспокојном и несталном Мирославу. Она се преображава у храбру револуционарку, што кулминира њеним погубљењем. За њим је уследило убиство њихових родитеља. Блам успева да избегне породичну судбину тако што се у време Естериног преображаја одметне и венча са Јањом у православној цркви. То је био његов преображај. Блам жели да преживи, и ако је цена за то одрицање од јеврејства, он је спреман на тај уступак.

При томе, ниједна од тих одлука није била Бламов свестан избор – нити се борио да преживи због снажне жеље за животом, нити се оженио православком да би раскинуо са својим јеврејством – Блам је у своју трансформацију гурнут стицајем околности, Попадићевом предузимљивошћу и, највише, сопственим кукавичлуком. Слика његовог конформизма интензивирана је контрапунктирањем са одлучном и храбром Естером и њеном трагичном судбином. Након сестрине погибије и своје женидбе, Блам често обилази место где је она страдала и у њему се обликује опсесија смрћу, свеопштом смрћу коју види свуда. Опија се заглупљујућим канцеларијским радом у агенцији. Истовремено се удаљава од све хладније Јање. Труди се да избегава да мисли јер га то уводи у стање предосећања смрти на сваком кораку. Та фаза формирања Бламовог лика, у којој се самоосуда комбинује са осећањем бесмисла постојања сувишног човека, уводи нас у кулминативни имагинативни приказ. У њему Блам одбија да се освети и пуца у Кочиша. Када му Чутура нуди да убије оног ко је крив за погибију његових родитеља, и тако, како каже, „постане човек”, Блам понавља: „Ја не могу”. Освета је за Блама бесмислена, и из перспективе личног задовољења и као морални чин. Бесмислена је као и све друго. Али, он чак ни одлуку да не убије не подупире својим ставом и не каже: „Ја нећу”. Он не прашта племенито, већ не може да се освети, није у стању да ту одлуку донесе.

Финални сусрет Блама и Функенштајна, као и његово симболично смештање у простор синагоге, за време концерта, заокружују причу о страдању и избављењу. Блам поново, још изразитије, осећа одговорност као преживели, и

чини му се да, после злочина, онај ко није жртва, мора нужно бити злочинац. Насупрот тој идеји стоји лик Функенштајна. Он је трговац некретнинама, Јеврејин, па његова анализа проблема јеврејства, жртве и новца као надокнаде за страдање, даје Бламу нову перспективу, можда утемељену на предрасуди, али реалну, постојећу (ЦАМБАРСКИ 2010: 645). Поред тога, Функенштајнов лик додаје и једну монструозну ноту карактеру преживелог Јеврејина, и то је можда најавна неких ликова из *Употребе човека*. Он је преживео тако што је у логору свирао онима које су водили на стрељање. Тај податак даје нијансу страве и сцени концерта у синагоги, као и Бламовом осећању кривице због сопственог преживљавања. Такође, тиме је Тишмину једначину односа злочинаца, жртве и преживелих, уведено непротивљење, пристајање и посматрање као елементи саучесништва или као оруђе за опстанак.

Визија новог рата, која се Бламу јавља по изласку из синагоге на Нови булевар подсећа на позоришни приказ (градски пејзаж приказан је попут кулиса). На тој позорници, он види сцену сопственог погубљења (већ други пут у роману, први пут замишља да у њега пуца Кочиш). Тиме се коначно испуњава оно што му недостаје – придружује се својима у жртви, „извршавајући, сада му изгледа, чин најдубље истине” (1972: 218). Кратка уметнута реченица релативизује и благо иронизује Бламову идеју, али суштина остаје непромењена – Бламов усуд јесте да постане жртва, и изневеравањем тог усуда он губи свој идентитет.

Говорећи о Тишмином јунаку, Миљенко Јерговић описује Блама као човека који је, истовремено, симбол преживелог света, али и слаб и безначајан карактер. Као илустрацију, наводи сцену сахране Аце Кркљуша:

„Док иде на спровод пријатељу који је изненада умро, он се вајка: ‘Бар да сам понео каљаче.’ Па размишља о томе ‘како су трошне све облоге у које се човек умотава; како оне мало и краткотрајно штите од воде, хладноће, или топлоте, или ветра; потребно је само зрнце неподвиженог у њиховој употреби – као ово одужено стајање на сахрани – па да попусте и човека препусте непријатељским силама’. И тече тако спровод Аце Кркљуша, и пада по њему киша, а Блам је више заокупљен њоме, него човјеком који му је у животу био важан. Читатељ га, међутим, не осуђује, јер писац није баналан, па да такво што

читатељу допусти, него се препознаје у тој глупој чежњи – ‘бар да сам понео каљаче’ - јер би и сам тако, и јер је и сам Блам. Тишма је до генијалности инвентиван док описује баналности, али оне никада нису саме себи сврха. Оне утјерују човјека у нешто на што, сам по себи, не би никада пристао” (ЈЕРГОВИЋ 2010: 1).

Робовање баналним потребама представља један од лајтмотива Тишмине мемоарске и дневничке прозе, па је тешко избећи ту асоцијацију и када је реч о Бламу. Колико год се тај сувишан, пасиван човек, који се стално склања и избегава живот и посматра све са безбедне дистанце, чинио као класични антијунак и кукавица, ми у њему заиста препознајемо нешто људско. То је управо његова слабост и страх, као и његова потреба да буде исти као други.

\*\*\*

О основним темама *Књиге о Бламу* већ је било речи у неколико наврата, али важно их је још једном издвојити и упоредити. Јеврејство, заједно са тематиком жртвовања и преживљавања, представља осовину романа. Тишма помиње да му је Киш поклатио *Пешчаник* и затражио *Књигу о Бламу* рекавши да су написали књигу о истој теми (1996а: 200). Ни самом Тишми та аналогија није била страна. То је занимљиво не само као књижевноисторијска чињеница, већ и као потврда тезе да одређене књижевне теме сазревају у једном историјском периоду и јављају се синхроно у различитим облицима код писаца удаљених поетичких опредељења.

Тишма је, такође, роман *Књига о Бламу* одређивао тематски као синтезу два дотадашња главна тока његове прозе. Насиље би било један, драматски ток, а са друге стране се налазио лирски, „који належе на недраматске, танане покрете живота” (1996а: 17). У романима који следе он је поново комбиновао та два тока, али уз превласт првог, драматског. Чини се да *Књига о Бламу* у највећој мери задржава лирску снагу и ширину имагинарних предела, ако је упоредимо са осталим делима која спадају у Тишмино *петокњиже*.

Бирајући полазиште за своје највеће романе, Тишма је, по сопственом сведочењу, често бирао предмете јер су, како каже, људска понашања слична



предметима, а људске судбине сличне судбинама предмета. У *Употреби човека*, он креће од дневника, који ће му послужити као отелотворење судбине једног човека или групе људи. За *Књигу о Бламу* полазиште је Палата Меркур. У мотиву те грађевине писац је концентрисао симболичку снагу потребну за иницијално смештање и маркирање Бламовог лика, као и за лоцирање његове позиције на почетку радње романа. Висина, упадљивост и издвојеност *Меркура* послужиће као сигнал за јунаково осећање сопствене различитости и неуклапања. То, међутим, није једина грађевина са широм симболичком функцијом. Роман затвара сцена у синагоги – сакралном простору који је профанизован, и који променом своје намене (претварањем у концертни простор) прекида континуитет и нарушава ослонац који свети објекти пружају. Тај процес аналоган је јунаковом губитку ослонаца и, као место разговора између њега и Функенштајна (у којем се Бламова идеја о јеврејству и жртви донекле усложњава и проблематизује) представља савршено симболичко окружење (ЦАМБАРСКИ 2010: 623). Када је реч о грађевинама, треба поменути и тему продате породичне куће. Она није само симболички потентна ознака, већ и замајак радње, како у Бламовој стварности, тако и у његовој машти. Наследство и продаја породичних станова и кућа представља један од најомиљенијих Тишминих динамизујућих мотива, како у фикционалној прози („Стан”), тако и у мемоарској (*Сечај се вечкрат на Вали, Дневник*)<sup>5</sup>.

Бламова истурена позиција провоцира његов страх од прогона и потере. Паника, жеља за бекством и ослобађањем одређују поступке и одлуке Мирослава Блама у стварном и замишљеном свету. Јунак најпре замишља прогонитеље који га сатерају до ограде терасе, одакле пожели да скочи у слободу. Заправо, тражи га Кркљуш. Слично се понавља само неколико страница после, када Блам избегава сусрет са Функенштајном. Мотив потере истиче јунакову стално присутну анксиозност, која потиче из времена када је Блам бежао пред убицама чланова његове породице. За главног јунака везује се и тема забрањеног уживања, или, тачније, његове оптерећености грижом савести због таквог уживања (срећемо је у

---

<sup>5</sup> Занимљиво је да је то и једна од основних тема мемоара Тишмине баке Терез Милер

сцени у којој дечаки Чутура и Блам једу глогиње у парку).

Тишмино поигравање мотивима обликовало је мрежу асоцијација између неких његових приповедака и романа и њихових јунака. Описујући Бламово упознавање с Јањом, приповедач инсистира на томе да Блам, посматрајући своје понашање са стране, сам себи делује нестваран, глумљен, али истовремено зна да га она неће одбити јер га њени родитељи сматрају углађеним и пристojним. Неки детаљи тог одломка (однос између младића, девојке, родитеља) подсећају на приповетку „Девојка у сну”. Завршна сцена концерта у синагоги призива асоцијације на приповетку „Концерт”. Највећу концентрацију динамичких мотива који су своје место нашли и у другим Тишминим романима (пре свега у *Употреби човека* и у роману *Капо*) налазимо у сцени која описује колону која чека погубљење:

„Колона се згледала, пренераженим очима, питајући се је ли могућно то што их чека. Чинило им се да није, да се тамо напред врши ипак нека врста провере, кроз коју они морају бити пропуштени, са својим исправним документима, мада их је бунило то што се са провере нико не враћа, сем, можда, надали су се, на неку другу непознату страну. Сада су се опет зачули пуцњеви и, први пут, јер је близина то допуштала, врисак, један једини усамљен, који је стизао из истог правца и нагнао им у очи, којима су једни друге одмах потражили, већ недвосмислен ужас. Узели су се под руке, стискајући се једно уз друго, да одагнају дрхтавицу од зиме и страха. Али, корак по корак, ближили су се улазу у купалиште, део колоне испред њих био је сад већ прегледан, а позади, иза њих, она је у истој сразмери расла, предочавајући им слику живе текуће траке или млива на ногама који поступно иде у сусрет жрвњу” (1972: 163-164).

Страх, нада, завањавање, па затим повезивање у несрећи, колективни ужас и паника најваљују логорске призоре у наредним Тишминим романима. Натуралистичких, брутално хладних описа насиља нема много у тој сцени. Изостаје и реакција околине, оних који су поштеђени. Јерговић пише о томе како једино Кркљушева мајка, с помало церемонијалном суицидалношћу оплакује сина, док истинско сажаљење показују само пси, који покрај колоне праве „емоционалну збрку и неред” препознајући своје газде у том реду (2010: 1).

За Јевреје, тај знак љубави и покушај приближавања значио је поновни пролазак кроз агонију откидања од света, од кога су се већ болно откинули. Функенштајнови ближњи прошли су кроз насиља чији је списак дат је концентровано у виду каталога (који антиципира слична поглавља у *Употреби човека*), у оквиру замишљеног дијалога с Чутуром:

„Од уже породице, четири члана, три су страдала у логору: моја мати, моја жена, моја кћи. Син ми је умро од смрзотина на присилном раду у Украјини. Од шире породице, деветнаест чланова, тринаест је умрло у логорима, двоје је убијено за време рације, један је обешен на самом почетку окупације јер је, рекли су, пуцао у мађарске војнике, једна тетка умрла је од последица мучења овде код куће, а један ми се братанац отровао пред одвођење у логор” (1972: 186).

Сурова статистика припрема увођење мотива одмазде, коју ће предложити Чутура, и мотивише Функенштајнов пристанак на предлог непознатог човека о сулудом плану освете. Сцена ослобођења отвара још један приказ мучења. Реч је о истрази потенцијалних издајника. Колективни страх, неизвесност, паника пред непознатим, али сигурно лошим исходом ту су готово пресликани из приказа колоне која чека смрт. Попадићево смакнуће, мучно финале те епизоде, окончава напетост и ишчекивање филмски кратком и натуралистички директном сценом. У њој асоцијацију на насиље проналазимо чак и у микростилским структурама („врата пробуржана снопом светлости”).

Завршница романа уводи важан мотив лажног наставка живота, привида нормалности. Користећи доживљени говор, приповедач већ избором поступка наглашава колико је тај доживљај важан за Блама, и у којој мери подстиче његов гнев и осећај кривице: „Сада му то прилагођавање, тај компромис, изгледају глупи, чак нестварни, аветињски; буде у њему потребу да се против њих побуни, гласно и нападно, можда једним узвиком, криком, какав је малочас очекивао од Функенштајна, из задњих редова” (1972: 215). Блам, који се иначе увек труди да буде неприметан и пасиван, овде има потребу да крикне? Богомоља, која то више није, подсећа га на лажност свега што га окружује – јер, сви који су ту, присутни су зато што су измакли смрти, и тако се изборили „за лажан живот, за полуживот, или привидан живот, какав он сам води” (1972: 217). Тако, мотив лажног живота

открива трагику Бламовог губитка идентитета и принудног трајања у лажи и „опијености ван смрти, али и ван живота” (1972: 217). Призор Главног трга, чије му зграде изгледају попут кулиса, такође има улогу у формирању идеје привида и лажног света. Визија будућег страдања, у којем Блам коначно стиче прилику да се жртвује и тако оправда и осмисли своје постојање, постаје нека врста утопијске (или антиутопијске) завршнице.

\*\*\*

Временско и просторно лоцирање радње било је важно за Тишму већ у најранијим приповеткама. У романима, тај аспект добија шири значај, па критичари често, говорећи о њима, истичу семантичке импликације Тишминих хронотопа, мислећи при томе углавном на Нови Сад друге половине 20. века. Сам писац говорио је о томе да носивост садржаја диктира његово везивање за стварност, па чак и извесну документарност. Такав приступ бира као противтежу личним доживљајима, који би иначе могли да одведу у мелодраматичност (ТИШМА 1996а: 16). Строго се чувајући призвук сентименталности, прибегавао је конкретном простору и времену: „Увек сам се, као писац, туђио имагинарних простора и времена, привлачило ме конкретно, чак чулно конкретно” (1996а: 73). Роман *Женарник* остао је његов једини експеримент и излет у имагинарно. На више места и у том роману, и у пишчевим дневничким белешкама, читује се његова нелагодност и отежано сналажење у пољу измишљених светова.

Документарност и фактографско везивање за одређени простор и време немају у Тишминој прози само функцију симулације веродостојности и олакшице у ситуирању радње. Реконструкција фактографског, у споју са анализом чињеница, јавља се као аналитички опис и у Кишовом *Пешчанику* и њима се, у оквиру исте теме, постиже сличан документаристички ефекат. Коришћење спољашњих чињеница и њихово преплитање и пресецање са широким спектром унутрашњих књижевних чињеница присутно је кроз целу *Књигу о Бламу*, али се јавља на сличан начин и у Пекићевом циклусу о Његованима Турјашким, код Видосава Стевановића, Милицава Савића, Мирослава Јосића Вишњића (*Роман о*

смрти галерије)<sup>6</sup>. Тишма се, међутим, издваја из тог круга писаца по много чему, а можда најупадљивије по упливу елемената стварносне прозе, натуралистичким описима и склоности ка тематици насиља и злочина. Коришћењем истог поступка он се, дакле, не приближава довољно тој струји, али на сличан начин третира епоху којом се бави и тиме смешта *Књигу о Бламу* у један шири контекст, који би могао да понуди нова тумачења.

Бавећи се поетиком простора у *Књизи о Бламу*, Емилија Џамбарски примећује: „Формације сећања захтевају уобличавање у простору. Лични предмети могу се тумачити као арсенали сећања и метафорика заборављања. Сећање је временска категорија која рекреира прошлост простора. Сећању је неопходан простор” (2010: 620). Роман *Књига о Бламу* обликован је не само као роман лика, већ и као роман сећања. Слика Бламовог живота формира се на основу мреже асоцијација, а полазишна места тих асоцијација у највећем броју случајева представљају локације којима се Блам креће, пролазећи градом. Џамбарски користи Бахтинов појам *хронотопа провинције*. Мали град је место постојања цикличног свакодневног времена, у којем нема догађаја, него само постојања. Будући да такво време делује заустављено, оно не може бити основно време радње романа. Зато се оно комбинује са другим нецикличним низовима – као што је хронотоп пута. За тај хронотоп везује се мотив сусрета, који има изразито динамизујућу функцију у оквиру радње романа. Тишма у *Књизи о Бламу* комбинује управо та два хронотопа – с једне стране, потребан му је хронотоп провинције (толико чест и у другим његовим романима и приповеткама) како би направио подлогу једноличног живота на којој се злочини контрастно истичу. Бламове шетње Новим Садом, с друге стране, мотивишу увођење хронотопа пута, а сусрети који му се у шетњи дешавају, као и места на која наилази, иницирају сећања по принципу асоцијацијативног повезивања или захваљујући механизму обликовања имагинативних приказа. Тако роман концепцијски постаје нека врста путовања кроз прошлост, а хронотопија је основни чинилац композиције таквог дела (ЏАМБАРСКИ 2010: 620). Ритам и структура романа одређени су Бламовим

---

<sup>6</sup> Више о овоме у (ИГЊАТОВИЋ 1981)

кретањем<sup>7</sup>, чије је полазиште градски центар, трг и палата Меркур, а циљ породична кућа, која и тематски представља осовину *Књиге о Бламу*. Динамика тог кретања није линеарна и није правилна, напротив, плаховита је и скоковита, што је условљено чињеницом да је диктирана Бламовим унутрашњим светом, страхом од прогањања, жељом за ослобођењем, потрагом за идентитетом.

Време романа подељено је у три сегмента: предратно, ратно и послератно. Ти сегменти су, разуме се, распарчани и комбиновани логиком Бламовог сећања и унутрашњих бура. Простор је такође организован у три равни, поново везано за унутрашњи свет и доживљај стварности главног јунака (ЏАМБАРСКИ 2010: 621). Символичко, просторно и фабуларно полазиште романа представља палата Меркур, доживљена као средиште града, насупрот приземном свету улице, с једне стране, и градској периферији, с друге. Приземан свет улице и узрујан живот који се тамо одвија представљају другу раван, док је трећа раван подземни свет мртвих. Издвојеност и узвишеност палате Меркур, као места на којем Блам обитава, релативизирана је већ у почетној сцени, када се јунак прилепљује за ограду терасе, желећи да побегне у слободу. Центар његовог света, дакле, уједно је и место његовог заточења, попут тамнице на врху куле замка. Касније је описан стан у којем Блам живи, чиме је његова позиција додатно иронизирана и карикатурално представљена. Наиме, он живи у самом средишту града, на издигнутом месту, али спава у соби импровизованој од кухиње и купатила. Такав поступак можемо разумети као најаву јунаковог највећег бола, који нам се отвара на самом крају романа – све што га окружује, слобода, живот, напредак, све му делује лажно, као кулисе. Палата Меркур није једини простор виђен двоструко. Напротив, приповедач често примењује тај механизам десакрализације простора. Место на којем је Блам доживео прве авантуре са Лили добија другачије обележје као Чутурино боравиште у последњим сатима слободе. Прозор купатила у родитељској кући место је Бламових првих еротских фантазија, кутак одакле је гледао удовицу Чоконај. То место везује се за смрт његових родитеља, у којој је важну улогу одиграо Кочиш, удовичин љубавник. Синагога од светог места постаје концертна сала и симболични простор привида живота и лажне слободе.

---

<sup>7</sup> То је још једна паралела између Мирослава Блама и његовог полу-имењака Леополда.

Простор у роману *Књига о Блему* врло често драстично мења своју функцију. Иронично, Мирослав Блам се у кући осећа несигурно, невољено, прогоњено, док је улица место на којем пада у сањарење и самозаборав.

Палату Меркур Џамбарски означава као карикиран *axis mundi* Новог Сада, док би реалнији, хоризонтални *axis mundi* био Дунав, као веза са светом мртвих, која тиме добија обрнуту улогу од оне животодавне функције праве осе света. Дунав је место страдања, и практично једино непрофанизовано место у роману, чију светост чува ужас догађаја који су се ту одиграли.

Средишњу раван простора у *Књизи о Блему* представља свет улице. Њу Блам, гледајући одозго, доживљава као место потере и као клопку. Тај мотив поново је оживљен у призору пре сцене рације, у којем два мађарска официра посматрају мапу Новог Сада. Слика градског простора (поново из птичје перспективе!) пореди се са пауковом мрежом, чиме се призива симболика градских улица као замке са почетка романа. Такође, она најављује сцену у којој ће град заиста постати станиште потере. „Простор као клопка заправо је илустрација спутаности аутентичних људских порива и израз присиле да се живи по узусима грађанских модела чак и када им је оправдање доведено у питање монструозним ратним дејствима”, закључује Емилија Џамбарски (2010: 645). С те стране посматрано, градски простор је клопка за многе Тишмине јунаке, и у другим романима и приповеткама, а једино бекство из те замке за њих представља одлазак у други град, у природу, или на периферију града. Одговарајући на једно од бројних питања у вези с тим зашто радњу своје прозе често смешта у предграђе, Тишма је приметио да је за њега градска периферија увек била животнија од центра, чак нека врста замене за велики свет, Париз, па и природу. Градске улице негде имају улогу живог каталога насиља која су се ту одиграла. Пример је опис Јеврејске улице, који је компонован као низ кратких прича о страшним судбинама људи који су ту живели. Приче су поређане по бројевима кућа, па опис улице тако прераста у списак злочина. Слика Новог булевара, са унакрсном светлошћу семафора и мигаваца, представља безличну супротност претходног призора. Одатле, Блам доспева на Трг војводе Шупљикца, који на њега делује умирујуће и утешно, будући да на њему све изгледа као некад. Бламово

смирење и повратак у детињство истакнуто је и необичном персонификацијом „куће на њему ћутке затварају савијене дланове око паркића” (1972: 43). То је увод у идилично-меланхоличну слику старице која нуди воће на продају, што код Блама изазива бурну реакцију и жалост због изгубљених времена.

Простор функционише као катализатор јунакових осећања и реакција. Он, такође, усмерава радњу логиком насумичне или циљане шетње Мирослава Блама. Најзад, трећа функција простора била би симболичка, што потврђује и крај романа, на којем је слика лажног, привидног света означена поређењем градског призора са позоришним кулисама.

\*\*\*

Тишма је често у интервјуима говорио о *Књизи о Бламу*, и увек је истицао да је то најуравнотеженија његова књига, његова права мера (1996а: 112). Реч је ту, пре свега, о оном односу између лирског и драматског тока, између тематике насиља и интимних људских превирања. Можда баш из таквог, правилног и уравнотеженог односа два тока извире меланхолија и свест о недовршености, неповратности и бесмисленом наставку живота, атмосфера извесног умора, коју не срећемо готово нигде другде код Тишме, чак ни у прози најдубљег скептицизма и песимизма. Никола Ковач у предговору сарајевског издања *Књиге о Бламу* примећује да, осим самог страдања, ништа у роману није извесно, ни остварено – ни Бламова истрага о продаји породичне куће, ни проналажење убице Бламових, ни освета. Ипак, једино стално и сигурно Бламово упориште остаје тражење неке суштине, неке ознаке вишег морала, који не пристаје на обмане, конвенције и компромисе. Сличну тему налазимо и у *Употреби човека*.

Тишму интригира развој лика, те он све у роману, поготово у *Књизи о Бламу*, подређује праћењу тог процеса: „Ја ћу увек бити за истину, не за поенту; за роман-исповест, који у стопу прати развој јунаковог сазнања, насупрот новели, која ток сазнања задржава, ради ефекта” (2001: 280). *Књига о Бламу* прати развој јунаковог сазнања о сопственом неприпадању свету који га окружује, али и



његово суочавање са страхом од тога шта човек све може учинити другом људском бићу. Јерговић ту поенту *Књиге о Блему* овако дефинише:

„Описујући јеврејске псе, написавши *Књигу о Блему*, он је на чудовишан начин демонстрирао начело, једино могуће и морално, по којем умјетничко дјело с темом холокауста на читатеља треба произвести неподношљив дојам. Нема уживања у властитој исправности и нема утјехе. У књижевности, као ни у животу, људе се не смије вријеђати вишком суосећања и лажне сућути” (2010: 1).

Роман *Књига о Блему* третира тему холокауста, зла и насиља уопште, без сувишних емоција и пренаглашавања. Ефекат који је, ипак, постигнут, извире из осећања неизбежности, предодређености и бесмисла супротстављања. Њих гаји главни јунак, сувишан, плашљив и пасиван човек, али и карактер са дубоко усађеним осећањем моралне одговорности, које у стварности није у стању да активира. Такав, слаб и неодлучан, он постаје реалан и близак, па његово осећање стварности лако постаје и наше. Истовремено, слика света коју *Књига о Блему* пружа обликује се као меланхолична увертира за апокалиптичну визију људске природе у *Употреби човека*.

## КАЛЕИДОСКОПСКА СЛИКА ИСТОРИЈЕ (УПОТРЕБА ЧОВЕКА)

Постоје многа пишчева сведочанства, што у дневнику, што у интервјуима, о генези *Употребе човека*<sup>8</sup>. Тишма је започео то дело прерадом приповетке, па оно представља, заправо, другу верзију. Прва је била краћа и једноставнија, „скромнија од Књиге о Бламу”, па је одлучио да је учини маштовитијом и богатијом: „Следио сам истину, а затим сјај” (2001: 622), пише Тишма о процесу обликовања *Употребе човека*. Поредећи је са претходним делима, писац примећује да је то први текст у ком не описује себе, нити је у сопственој личности утемељио један лик, већ „делове себе” (2001: 582) даје у више ликова. То је утицало на композицију романа, али и на његово значење. Тишма ретко своју прозу пореди са делима других писаца, али за *Употребу* прави паралелу са Томасовим *Белим хотелом*, налазећи сличност у чињеници да оба романа имају полазиште у писаном тексту, односно дневнику. О том подстицају Тишма каже:

„Почетни мотив био је Госпођичин дневник. Дуго сам га, дуго година, носио у себи, њега и ту судбину самотне Немице бачене у њој туђи Нови Сад. Затим се десило да ми је једна девојка средњих година, која је била у логору, поверила да води некакве забелешке, да исписује некакве свеске.(...) Међутим,

---

<sup>8</sup>*Употреба човека* објављена је први пут у Нолиту 1976. године. Уследила су још два издања исте куће (1977, 1980). Друго издање тог романа штампано је у двоструком тиражу од 8 000 примерака. Младинска књига објавила ју је 1981, загребачка Младост 1982, Књижевна заједница Новог Сада и БИГЗ 1987. То је само првих неколико издања тог романа. Превод на мађарски објављен је већ 1977, као и македонски превод, словеначки се појавио 1980. Уследили су преводи на русински, словачки, чешки, хебрејски, румунски, енглески (1988. године, и то у Сан Дијегу, Лондону и Отави – три различита издања). Роман је објављен и у Ослу, Амстердаму, Стокхолму. Издања на немачком језику објављивана су 1991, 1994. и 1996, а нешто пре тога појавили су се и италијански и француски превод. Већ летимични преглед издања и превода *Употребе човека* говори о томе у којој мери читаност и популарност тог романа премашила све оно што је Тишма до тада писао, и отворила му врата за оно што ће написати доцније. У дневничким белешкама писац коментарише помаму публике за *Употребом*, нарочито након освајања НИН-ове награде 1977. године. Он у том периоду избегава појављивање у јавности, чак му је и награда уручена у одсуству (*као да сам већ мртав*, пише Тишма у *Дневнику*) (2001: 620).

како сам се више пута враћао на те њене забелешке, никад ми их није показала. Убила се а да ми их никад није показала” (1996а: 71).

Дневник представља аутентичан текст, који је Тишма пронашао као дечак од 16 или 17 година и чувао га до писања књиге. Унео га је дословно у роман, а касније предао Рукописном одељењу Матице српске. Почетак писања *Употребе човека*, дакле, за њега је представљала опсесија начином на који у дневнику друга особа описује живот и свет. Такође, желео је, за разлику од *Књиге о Бламу*, где је правио слику једног човека, како сам каже, да обликује „портрет једног стања, времена и схватања о једном времену и средини, слику једног света” (1996а: 64).

Тишма је често одговарао и на питања у вези са насловом романа. Објашњавао је, при томе, да реч *употреба* делује бруталније од *злоупотреба* јер искључује сваку норму или осећање. Такође, у маниру свог скептицизма, тврдио је да међу људима не постоје равноправни односи, већ у сваком односу између два човека неко служи некоме за нешто (1996а: 225).

Критичарима је, чини се, највише пажње привлачио необичан поступак којим се писац служио у роману. Бранко Поповић одређује тај поступак синтагмом „приповедни есејизам” и, као претече у домаћој литератури наводи Крлежин *Повратак Филипа Латиновића* и, у послератном периоду, Десничин роман *Прољећа Ивана Галеба* (ТИШМА 1981а: 294). Ипак, сходно Тишмином познавању европских језика, критичар претпоставља да је вероватније да је узоре налазио тамо где су их налазили и Крлежа и Десница – у традицији европске литературе, од Пруста до Мана, између осталих (ТИШМА 1981а: 294). Тишма је често и радо писао и говорио о књигама које су на њега утицале. Као једну од њих, помињао је и Хакслијев *Контрапункт*. У њему је, наводи, „нашао себе”. Бавећи се описом јеврејских судбина у *Употреби човека*, Светозар Кољевић помиње ту везу (КОЉЕВИЋ 2005: 9). Он тумачи представљање серија несрећа и неправди у породици Роберта Кронера као пример „ослободилачког апсурда”, видног и у Хакслијевом делу, а садржаног у начелу „ако је све бесмислено, онда је све и дозвољено”. Јеврејска тема је на сличан начин третирана и у *Књизи о Бламу*, напомиње Светозар Кољевић, ту је нешто једноставније приказан однос злочинца и жртве, а фабула се плете око питања „ко ће кога убити” (КОЉЕВИЋ 2005: 9).

Стиче се, међутим, утисак да Тишма у *Употреби човека* јеврејску тему узима само као полазиште, а затим проговара о судбини модерног човека и слици модерног времена уопште. А употребљавање човека је друго име за наше време, како примећује Гојко Божовић (БОЖОВИЋ 2005: 168). Идеју о употреби човека Тишма најочигледније спроводи у оквиру третмана теме љубави и њене неостварљивости. Некада је она утољавање глади, накнада за празнину, некад механичка делатност, некад анимализација, а некад освета или интерес. То су средства којима, наставља Божовић, Тишма креира слику човека модерног сензибилитета, који се и даље рве с анђелом, али је то сада анђеол историје, или његови сопствени ситни демони (БОЖОВИЋ 2005: 168). Борба са *анђелом историје* није представљена у склопу јединствене слике и кохерентне историјске визије, као што је случај у романима Селимовића (КОЉЕВИЋ 2001: 79). Она је намерно фрагментизована, као код Киша, дата у низу појединачних сличица, људских судбина предочених различитим средствима и у различитим формама казивања. Калеидоскопски сложене, оне граде хаотичну слику историје.

\*\*\*

Премоделовање и преосмишљавање традиционалне форме и композиције романа представља једну од важних особина већ у роману *Књига о Бламу*, а у *Употреби човека* писац даље развија тај поступак. Ни овде не поштује хронолошки след, деконструише форму романа, мења перспективу и временску позицију, као и различите форме приповедања (дневник, мемоарски текст, документаристичка наратија). Радоман Кордић примећује парадокс у вези са формом и композицијом *Употребе човека*. Он, наиме, сматра да Тишма избегавајући традиционална средства градње романа обликује традиционалну слику света (1988: 151). Чини се да крајњи ефекат писац покушава да изведе управо из судара поступка и приче или, условно говорећи, форме и садржаја. Срба Игњатовић о томе говори као о *надреалности стварности* (1981: 110), како назива Тишмин поступак коришћења фактографског материјала које резултира представом која делује „стварносније” од стварности. Слика света коју он жели да обликује није сасвим традиционална, она је у својој крајњој консеквенци, заправо

ужасна и много неподношљивија од уобичајене. Можда се извор таквог ефекта крије, између осталог, баш у композицији?

Прстенаста структура одликује *Употребу човека*, баш као и *Књигу о Бламу*, коју отвара и затвара приказ Главног трга. И на почетку и на крају текста стоји дневник. Као што у *Књизи о Бламу* уводни опис трга нуди мноштво детаља, тако и прве редове *Употребе човека* обележава детаљан опис дневника:

„Госпођичин дневник је омања дугуљаста свеска у тврдим корицама чија храпава црвена пресвлака подражава змијску кожу и у горњем десном углу носи златним словима утиснути натпис *Poesie*. Један је то од оних споменара што се поклањају девојчицама да би у њих прикупиле пригодне записе својих најближих; али у малом граду, какав је Нови Сад уочи Другог светског рата, ово је једина донекле укусна и привлачна, једина интимна врста бележнице до које се за новац може доћи.” (1981а: 5)

У уводни дескриптивни одељак инкорпорирано је и просторно и временско ситуирање радње, а на њу се директно наслањају и први елементи портрета Ане Дрентвеншек. Будући да је дневнички текст и био стварно полазиште писца за рад на роману, логично је да му буде обезбеђена структурно повлашћена позиција. Својство документарности, које присуство дневника обезбеђује читавом тексту, Тишма у једном интервјуу објашњава овако: „Сваки документ носи у себи неко меланхолично својство. То је траг неког чина којег више нема, често једини траг неког чина, па и неког живота” (1996а: 73).

Критичари су често наглашавали вишеструку функцију дневника. Најпре, он представља везивни елемент, чија је улога формирање прстенасте структуре, али и повезивање паралелних прича. Сам писац каже да му је дневник био потребан као фокус у којем би се стицале битне црте и интересовања јунака (1996а: 63). Прича из дневника је прича о људској несрећи, сталној глади и неиспуњености. С једне стране, она се може посматрати као сентиментална исповест, понегде дирљива у својој баналности у поређењу са страшним судбинама осталих јунака. С друге стране, прича из дневника суштински се уклапа у комплетну причу о употреби човека, и о бесмислу његовог трајања. Вера и Средоје, разговарајући о Госпођичином дневнику, закључују да се срећа и

несрећа не могу мерити чињеницама, него осећањем. Поједини критичари тумаче структуру романа као развијање поетичких начела дневника (ТИЏМА 1981а: 300). На композиционом плану то је начело фрагментарности, са намерно „испретураним” поретком приповедних сегмената. Бранко Поповић издваја својство дневничке организације приповедања помоћу којег сав романескни говор прераста у сведочанство и документ. Склони смо да те тврдње узмемо с резервом, будући да су фрагментарна организација приповедања, као и документарност, видни готово у једнакој мери и у *Књизи о Бламу*, где се дневник као мотив не појављује. Исповедни тон дневничких бележака гради један слој текста, обележен *ich*-формом. Приповедање у првом лицу обележава оне делове у којима је неопходно истакнути лични доживљај (приче из логора). Већим делом романа доминира објективна форма приповедања у трећем лицу, која се јавља како у наративним, тако и у дескриптивно-портретним поглављима. Приповедање о прошлим догађајима организовано је слично као и у *Књизи о Бламу*. Аналепсе се уклапају у одређену синхронијску раван приповедања и с њом, најчешће путем асоцијације, формирају један круг приповедања.

Занимљиво је Тишмино сведочење о избору форме за *Употребу човека*. Он наводи да ју је, пре почетка рада, замишљао у облику блокова, „вероватно због тежине исповести”. Тек кад је завршио, увидео је да су сва поглавља (осим једног) у форми једног пасуса, а да су дијалози „зацементирани” у ткиво тих пасуса (1996а: 29).

Контраст је фигура која одређује принцип Тишминог структурирања читавог текста, али и појединачних поглавља, односа међу ликовима, а може се пратити чак и на нивоу језика и стила. Честа је појава да се у оквиру једног поглавља одређени мотив започне и доврши, заокружи, па ти сегменти текста делују као целовите приповетке. Такво је поглавље које почиње повратком Vere Кронер у Нови Сад, након што су је транспортовали из ослобођеног логора. Од самог почетка развија се тема пропадљивости, да би се концентрисала у епизоди о пријатељици Мицики, која је умрла изненада, припремивши се за одлазак у старачки дом. Дошавши на њен гроб, Вера замишља како јој испод плоче пријатељица „лежи са својим смежураним лицем и фризираном косом, полако се

растачући” (1981a: 145). У финалу поглавља, тема се заокружује сећањем Вере на немачке војнике „који су на њој, одлазећи на фронт, грчили своју последњу животну жељу” (1981a: 146).

Позицију приповедача, типично за Тишму, карактерише одсуство емпатије. Нема ни меланхолије. Он је дистанциран и фокусиран, па слику репресивне стварности, у којој улогу имају и нацизам и комунизам, обликује као *спознају нужности*, како наглашава Гојко Божовић (БОЖОВИЋ 2005: 168). Можда је основно својство које *Употребу човека* издваја од осталих Тишминих романа, обликовање паралелних приповедних линија, које воде различити ликови. Гласови јунака повремено се стапају са гласом наратора (Вера Кронер). Вера преузима улогу фокализатора и приповедача у поглављу које приказује њен одлазак у логор (занимљиво је да у том поглављу заправо преовлађује прво лице множине, а не једнине, чиме је постигнут ефекат колективног доживљаја и патње). Поглавље карактеришу кратке реченице, низање догађаја и чињеница строгим хронолошким редом, неутралност и хладноћа тона којим се описују изузетно бруталне сцене и детаљи:

„Затим је нагло здерао хаљину са једне, па са друге и жустро их, једну по једну, чврсто везао за јарчеве, сваку руку, сваку ногу посебно. Затим му је један војник додао штап, дуг можда метар, али подебео. Стао је иза Лије и замахнувши свом снагом ударио је по нози испод колена. Она је крикнула, па ипак се чуло како кост крцка. Затим је ударио по другој нози. Онда по ногама изнад колена. Лија је још увек јаукала. Измакао се у страну и ударио је свом снагом у крста, да јој је тело и поред уза одскочило. Следећи ударац пао је посред леђа. Тада јој је глава већ висила, изгубила је свест. Али Хандке је и даље ударао, све више и више, док јој није на крају располутио главу.” (1981a: 185)

Приметно је анафорско понављање речи *затим*, *онда*, као у клишетизованом набрајању. Прецизно запажање детаља, и визуелних и аудитивних, као и стилска неутралност описа на први поглед стоје у супротности са умешаношћу нараторке у радњу. Заправо, оне речитије од било какве пренаглашености говоре о ужасу и слеђености, али и отупелости јунакиње која би могла бити следећа жртва.

Паралелни токови тек се повремено додирну и преплету, а њихова основна функција је сагледавање ефеката рата на појединачне судбине, као и умножавање тих ефеката у коначној слици. Као приповедачке копче (слично као у *Књизи о Блему*) користе се сусрети јунака, међу којима се издваја изненадни сусрет Вере Кронер и Средоја Лазукића. Ти сусрети мотивишу и појаву аналепсе и преклапања временских планова. На почетку романа описано је како Средоје након ослобођења проналази дневник и у њему Верин запис. У ретроспективном сегменту након сусрета Вере и Средоја, читалац сазнаје како је изгледао пут Средоја до Вере, а затим приповедање иде још један корак уназад, и описује како је Средоје преживео почетак окупације. Тиме се уводи кривица преживелог, као један од кључних елемената његовог портрета. Мотив дневника и сусрет Средоја и Вере тако постају две чворишне тачке у којима се сустичу одвојене наративне линије романа, што је заокружено и наглашено последњим поглављем романа: „При првој посети Вери, Средоје доноси на поклон Госпођичин дневник, и мала црвена књига од тада лежи час на њеној полици, час на столу, обома увек пред очима” (1981a: 252).

Владислава Рибникар у приказу *Употребе човека* говори о Тишминој привидној усмерености ка историјском материјалу, тачније ка тематици Другог светског рата (1977: 38-40). Та симулација реалистичког правца, по њеном мишљењу, мотивисана је његовом потребом да јунаке доведе у екстремно заострене животне и егзистенцијалне ситуације, у којима ће моћи да прикаже своје виђење људске природе и судбине. Као доказ те тврдње, она наводи каталоге. У њима се у исту раван доводе различите приче, ситуације и детаљи. Тако се укида значај простора и времена њиховог збивања и стиче се утисак симултаности, паралелизма и универзалности. Тишма о тим каталозима говори као о форми која му омогућује да податке о свим личностима скупи на једно место:

„У Аушвицу је постојала соба у којој су биле само ципеле, па само наочари – у књижевности је слично – може се скупити све у једну причу, може се направити велики заобилазни пут од почетка до краја или се могу направити кругови од једне личности до друге. Са својом техником хтео сам да дам утисак да



је живот збир људских живота, ствари, мисли итд..” (LEANDER FOG 2001: 43).

Стилски гледано, поглавља-каталози сачињена су од кратких језгровитих реченица, које су развијене у наративним поглављима. Њихов је ефекат у потпуности заснован на међусобном преламању и вишезначности, без потребе за истицањем неке посебне идеје (ИГЊАТОВИЋ 1981: 134). У тим реченицама преовлађују именице, које чешће означавају радњу него глаголи. То је вероватно условљено Тишмином намером да у каталошким поглављима укине принцип линеарне нарације, и збивања организује као енциклопедију или лексикон. Инвентарисање људских судбина и прича о њима уклапа се, такође, у основну тезу о употреби човека. Тишма пописује, тематски разврстано, елементе портрета и прича о својим јунацима. Прва реченица поглавља означава тему, па се тако издвајају каталози: *Обиталишта*, *Тела* (са склоностима ка одређеним болестима, као елементима портрета, што је поступак који писац примењује и у приповеткама), *Улични призори* (њиховом симболиком гради се атмосфера која кристализује тон читавог романа), *Смрти* (динамика радње овде је постигнута ређањем именица и именичких синтагми, а неутрални тон појачава ефекат натуралистички одабраних детаља), *Други одласци*. За тумачење функције и смисла каталошких поглавља занимљив је готово метанаративни коментар о лексиконима, као складиштима знања, повезан са опсесијом Милинка Божића:

„С временом је постао ловац на лексиконе, њихов скупљач, јер се испоставило да баш ова врста приручника у длаку одговара замисли коју је био у жељама створио, не верујући да може бити остварена: књига у којој нема ничег сувишног, као често у уџбеницима, јер угађају ђачкој тромости, већ само суштина, чињеница до чињенице, и где је та суштина сврстана тако да се може наћи без слеђења временског реда (као у историјама) или по врсти и величини (као у уџбеницима из природних наука), него слободно, према потреби” (1981а: 43).

Замисао о идеалној књизи огледа се у груписању чињеница тако да оне откривају саму суштину, без ичег сувишног. Не одговара ли то управо концепту каталошких поглавља? Такође, не смемо пренебрегнути чињеницу да је Тишма као асоцијацију на своја каталошка поглавља употребио управо себе из Аушвица. Те просторије морале су деловати на посматрача као супстрат трагедија и ужаса

који су се тамо догодили. Спискови у *Употреби човека* остављају сличан утисак.

\*\*\*

Грађење карактера спада у најнеобичније поступке у *Употреби човека*. Најпре, не може се рећи да постоји један, већ неколико централних јунака чије се приче развијају упоредо. Затим, традиционални елементи портрета (изглед, место становања, болести, смрт) разбијени су у каталожка поглавља и граде представу о карактерима на аналитички, готово енциклопедијски, научни начин. Као и иначе, Тишма много пажње поклања мотивацији јунака, с том разликом што се у *Употреби човека* истичу социолошка објашњења чак и психолошких промена код јунака. Говорећи о томе, Радоман Кордић наводи пример Сеп Ленарта, који је некада радио као калфа код богатог Јеврејина, да би касније постао есесовски убица (1988: 160). Два су момента пресудна у обликовању сваког лика – порекло и младост. Уводећи јунаке из породице Кронер, Тишма најпре даје преглед историјата фамилије. Бавећи се касније „нестрпљивом потребом за убијањем” код Герхарда Кронера, он је повезује са његовим угледањем на ујака Сеп, наоружаног убицу какав је и сам желео да постане. Приповедање прати јунаке кроз период њиховог сазревања и младости, која је оптерећена озбиљним и болним искуством. Тај рани сусрет са злом и патњом суштински обележава њихову природу и одређује њихове касније путеве. Тишма је већ у првим приповеткама развио способност да танане психолошке нијансе и промене код јунака прати и региструје кроз увеличавајуће стакло које у сваком покрету, гесту, гримаси, речи или наизглед безначајном поступку проналази сигнале. Бранко Поповић га пореди са Прустом, по аналитичности у опису поступака, и са Достојевским, по одржавању напетости радње сталним активирањем јунака (ТИШМА 1981а: 310).

Начело контраста спроведено је нарочито доследно у психолошком обликовању ликова. Издваја се колона субјеката (Вера, Милинко, Милинкова мајка, Олга Херцфелд, Роберт Кронер) и антисубјеката (Средоје, Герхард, Милинков отац, Сеп Ленарт) (КОРДИЋ 1988: 155). Чланови колоне подељени су по принципу контраста, а повезује их паралелизам. Сваки јунак у роману има

своју супротност: Вера – њена мајка Тереза; Средоје – Милинко; Валдехајм – Хандке. Такође, ликови браће и сестара постављени су у опозитан однос, слично као што је случај у *Књизи о Бламу* са Мирославом и Естером Блам. У *Употреби човека* такве су релације између Vere и Герхарда Кронера, односно Растка и Средоја Лазукића, а у том кључу могу се тумачити и односи између њихових родитеља. Чланови парова који оличавају активизам, Естера и Герхард, завршавају као жртве револуције, док Мирослав и Вера, пасивни делови структурних парова, преживљавају захваљујући мирењу са злом које их окружује. Треба поменути и *троугаони образац* (ТИШМА 1981а: 314), који се, по Поповићевом мишљењу, појављује у свим Тишминим романима и означава сложеније односе између ликова, док су једноставнији, „површински” односи бинарни. Односу између Vere и Средоја, који представља један од основних и најочљивијих у роману, може се придружити и трећи члан – Милинко Божић. У тренутку када Средоје проналази дневник, он не зна да је, осим Vere и њега, жив још неко *невидљиво обележен кругом постојања дневника*. Родитељи Кронер, постављени у опозитан однос, такође делују тространо, на пример, када се мајка Рези, удаљавајући се од мужа Роберта, почне потпуно посвећивати сину Герхарду.

Лик Госпођице намеће се као симболичка и композициона осовина романа. Њена издвојена позиција појачана је „неприсутвом” тј. проговарањем из дневничког текста. Живот Ане Дрентвеншек приказан је из двоструке перспективе (биографске и аутобиографске), а слику употпуњују и коментари јунака „са стране”. Њена судбина испричана је, у кратким цртама, већ на првим страницама романа – начело цикличног приповедања, примењено у *Употреби човека*, то омогућава. У опису Аниног паковања Тишма примењује једно од својих омиљених језичких средстава – полисемичне асоцијације. Госпођица спушта ствари у кофер „као у раку“, чиме се остварује директна антиципација њене судбине. Иако тужна и бесмислена, њена је судбина приказана као неумитна (избор футура као глаголског времена то потврђује) и не делује онолико потресно колико ће деловати каснији одломци из њеног дневника. У тим белешкама суптилни портрет Ане Дрентвеншек обликован је помоћу правилног смењивања истих мотива: љубав, болест, време, вајкање, Бог, ученици, пролазност. Стилска

обојеност тог формално издвојеног дела романа такође има важну улогу у грађењу лика Госпођице, који се својом меланхолијом надвија над читаву слику света у роману и боји је тоном промашености и бесмисла.

Средоје Лазукић подсећа на многе јунаке Тишмине приповедне прозе по свом интересовању за женско тело и пасивност њене воље. Након предавања, жена му постаје незанимљива, као што се десило са Домиником, док га код Марије привлачи изазов потраге и тајна (ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ 2007: 99). Њега ерос гони у малтене свим поступцима. Лик Средоја обликован је са доста ироније и горчине, а његово име Бранко Поповић тумачи као „просечњаковић”, средњи, просечан јунак нашег времена (ТИШМА 1981а: 315). У контрастном пару с Вером, Средоје представља пол којег привлачи особено и изузетно, док се Вера плаши упадљивости и подиже ограде према људима. Попут Мирослава Блама, Вера у плесу проналази склад с партнером и заборав сопствене издвојености:

„Међутим, када је са Вером Кронер први пут заплесао – сасвим случајно, нашавши се наспрам ње у тренутку учитељевог знака да после показане фигуре може почети увежбавање – десило се да су им се корак и покрети одмах ускладили с таквом потпуношћу да их више ниједно није осећало одвојено као своје. Изненађени, мало су се раздвојили и погледали у лице, али ни овај прекид пажње није им пореметио јединство покрета; чим су се поново приближили, наставили су да клизе заједно као да су омотани конопцима. Више нису могли да не буду свесни тог склада” (1981а: 48).

Када околности буду наложиле, Средоје ће постати убица. Управо његова просечност даје Тишми добру основу да покаже како се лако улази у „чаролију убијања”. Након што први пут буде у прилици да потезе обарач, када митраљезац којем је додавао муницију буде рањен у шаку, Средоје схвата да ће и сам постати мета ако не буде пуцао. Међутим, у ту одлуку гурнуће га и необична привлачност убијања коју је тада осетио: „Имао је, као тад, осећање крајње упечатљивости сваког покрета и звука, помешано са згражањем што је граница између смрти и живота тако танка и што се тако једноставно прекорачује” (1981а: 216). У неколико наредних реченица, Тишма оцртава пут који је Средоје прешао од

човека који окушава сласт убијања (и бива фасциниран могућношћу да у сваком тренутку престане да постоји) до партизана. Он најпре бива послат на радиотелеграфски курс и одатле прекомандован у војвођанску јединицу, одакле у Нови Сад стиже 1944, као ослободилац. Истакнут је мотив осећања припадништва, које је Средоја привукло партизанима. Дошавши у Нови Сад, Средоје схвата да је дневник Ане Дрентвеншек једини траг његовог некадашњег боравка у том граду. Тиме се баца иронично светло на његову илузију о сопственој важности, а он се, као ратник и убица, изједначава у својој безначајности са другим јунацима, жртвама и преживелима. О свима њима неће сведочити уџбеници историје, већ меланхолична исповест несрећне Госпођице.

Лик Вере Кронер спада у најсложеније у роману. Обликован је у каталожним поглављима, одсечцима о историји њене породице и описивањем развоја њеног односа са Средојем. Међутим, најупечатљивији приказ Вериног лика дат је у поглављу о њеном повратку из логора, сећањима на логор и животу после рата. Сцена у којој, одмах по доласку из логора, Вера наилази на бившу Герхардову љубавницу, истиче се једним занимљивим поређењем: „(...) кад јој се Вера представи, плесне рукама и устукне као да јој је на сто слетела велика, чупава птица” (1981a: 108). Поређење Верине појаве са великом, чупавом, застрашујућом птицом, говори о осећању издвојености које је Вера у том периоду још интензивније осећала. Она је једина од својих која се спасла, и мучи је осећање кривице преживелог, врло слично као Мирослава Блама. Мицика јој, тешећи је, говори да је добро што њени нису предуго патили: „И Вери се збиља чини, док је слуша, да то из ње говори нека виша, хладнија правда која пропусницу за даљи живот додељује само најснажнијима. Или најглупљима, најбестијалнијима?” (1981a: 116). Привид наставака живота после рата такође повезује Веру и Блама. Вера своју лажну слободу осећа као наставак логора:

„Да, и ово је логор, схвата, наставак логора, исти логор у који је одведена и заздана пре годину и по дана, није из њега побегла иако се рат завршио; бивши заповедници побегли у крв, у своју смрт, пружају за њом руке овамо до места њеног заробљавања. Није требало да се врати, досећа се, понављајући једном већ

затомљену мисао, није требало да се врати” (1981а: 119).

Њена размишљања оснажују једну од основних идеја романа – од пакла у себи не може се побећи. Где год да је, човек је на неподношљивом месту због својих унутрашњих демона.

Милинко Божић спада у јунаке који верују у хуману природу света. Он доживљава Верину породицу као оличење „отмености и смирења стечених знањем”, а пријатељство с Робертом Кронером почиње од разговора о књигама. Према таквим јунацима, чини се, Тишма је посебно „суров” – када упознају свет ван оквира свог универзума, њихова вера се драматично урушава. Милинко, гладан знања и жељан да упозна свет кроз књиге, иронијом судбине, остаје лишен те могућности. Преостају му само чула додира, укуса и мириса, којима, лежећи у болници, спознаје збивања око себе. Зло које јунаци упознају није спољашње. Реч је, као и увек код Тишме, о злу људске природе. Сваки јунак који чува извесну ведрину, чини то због онога што Гојко Божовић назива „отровом недовољне прегажености”, због свог недовољног искуства (БОЖОВИЋ 2005: 170). Такав је Роберт Кронер, други књигољубац, таква је Госпођица, такав је и донекле Милинко. Тишму интригирају ликови пасивних интелектуалаца, као и оних које у евентуалним активностима подстиче емотивно, а не мисаоно опредељење. Мицика, оличење витализма и оптимизма којим се Вера храни, умире изненада, и то за Веру представља још једну потврду бесмисла. Најзад, јунацима је потребно само да нађу чврсто тло, што је представљено варирањем метафоре „ступања бродоломника на копно”, али и то им непрестано измиче.

Судбине јунака *Употребе човека* сведоче о злу у људима и беспредметности одупирања. Ликови не пружају никакав отпор. Кронер на путу ка логору леже на свој капут, да га што пре докрајче. Тишма у интервјуима тумачи пасивност својих јунака: „Ако су моје личности имале трпну улогу, то је сигурно било зато што сам ја рат тако преживео” (1996а: 28). Зло с којим се јунаци сусрећу представља подлогу за њихово психолошко нијансирање, а њихов сопствени пад у зло, тај *хибрис малих људи* пресликава се у велики приказ епохалног и антрополошког пада, како закључује Гојко Божовић (БОЖОВИЋ 2005: 171).

\*\*\*

*Употребу човека* Тишма убраја у своје *петокњижје*, заједно са осталом прозом обележеном тематиком Другог светског рата и збивањима која су уследила након њега. Међутим, критичари често истичу да *Употреба човека* није ратни роман, и да рат није у центру приповедачке пажње. Милош Милошевић наводи да је рат само фон романа који је у основи друштвени, роман лика, али и породични, камерни роман (2005: 163-178). О томе је сам писац више пута говорио, описујући како је трагао за начином на који би могао написати ратни роман. Када је од намере одустао, појавила се замисао о роману који ће судбине људи приказивати контрастно, са ратом у позадини.

Мотив употребе човека понегде је тешко детектовати, међутим, он се појављује у многим Тишминим делима. Тело, нарочито тело жене, „употребљава” се у приповеткама (приповетке из *Насиља* које у збирци *Без крика* имају наслове „Саг” и „Личност”). У роману *Употреба човека* та тема се развија градацијом, од свакодневних ситуација, кроз ратне околности, да би кулминирала у сликама судбина три централна јунака – Вере, Средоја и Милинка. Близина смрти, чудовишност патње, опојност убијања и зло у људима на различите, често опречне начине, кристализују се у њиховим судбинама готово архетипски. Судбина сваког од тих јунака стравична је и поразна, али њена историјска аутентичност спречава да се израз претвори у гротеску фантастичних димензија и обезбеђује му утисак веродостојног описа (РИБНИКАР ПЕРИШИЋ 1977: 39).

И у *Употреби човека* наилазимо на прецизно просторно и временско ситуирање радње. Иако разломљена и измешана, радња је оквирно подељена на предратно, ратно и послератно време. Нови Сад је поново одабран као место дешавања радње, мада постоје и просторна одступања – део радње дешава се у Београду, Шумадији, Западној Србији, Словенији, Мађарској, Немачкој. Неки новосадски градски пејзажи, поготово они моделовани по принципу опозиције *некад – сад*, подсећају на оне из *Књиге о Бламу*. После сазнања о Мицикиној смрти, Вера се враћа кући и посматра свој град, који је сада подсећа на гробље:

„Враћа се кући, и док јој се приближава, док је сагледа са угла евангелистичке цркве, увек једнаку, утонулу темељима у земљу, с ранама од кише

и ветра на давно некреченим зидовима и поцрнелом крову, са прозорима стана некадашње њене породице претвореног у канцеларије и радњом њеног оца преиначеном у магацин сочива и пасуља, њој се чини као да улази у још једно гробље“ (1981а: 145).

Тишми је често било постављано питање о избору Новог Сада као места дешавања романа, и његово објашњење било је увек исто – то је за њега град свих градова, град образац, модел, симбол. Оно што зна о Новом Саду он узима као сировину, и помоћу тога обликује симболичку слику града који се мења и оличава промену читавог једног света.

Јеврејска тема, заједно са темом расног стида и изопштености, преноси се из *Књиге о Блему* и у *Употребу човека*. Историјат породице Кронер подсећа на генезу породице Блам. Оба су дата у старозаветном кључу смењивања рађања и злочина. Централни јунаци, посебно Вера Кронер, пате због своје издвојености. У Тишминим дневничким белешкама може се пратити развој назначене теме као његове стварне опсесије, из које је проистекла и потреба за писањем. За развијање јеврејске теме посебно је значајан однос између Роберта Кронера и Сеп Ленарта, његовог шурака. Један у другом виде утваре, привиђења и оличења омрзнуте стране – гледајући Сеп, Роберт замишља:

„Као да је на врата улазио сам извршилац најстрашнијих предвиђања, отелотворења ужаса, нељудскости, крвожеђа. Његово избријано лице се сијало на електричној светлости, свака влас његове косе стршила је уредно поткресана око уске лобање с полеглим ушима, капа је стајала дубоко навучена међу обрве, сребриле су се еполете, црнеле чизме, чврсто пријањала блуза” (1981а: 63).

С друге стране, Сеп овако види Роберта:

„Седео је онде, под лампом, са својим јеврејским лицем дугачка, повијена носа, тамне, суве пути, тих, али прибран, са тугом у црним очима, спреман да легне на нож, да се окрене метку. Као да је већ мртав” (1981а: 63).

Размишљајући о злочинима које је Сеп извршио, распитујући се детаљно о њима, Роберт постаје све огорченији на себе и своје порекло, које је од њега направило *неборца*. Осећа да му недостаје део личности, а своју неспособност за убијање доживљава као телесну ману, коју имају читава поколења његовог



народа. То у њему буди гнев према сопственом пореклу, па у себи проговара речима Сепе Ленарта: „Смрдљива, страшљива гамад која не заслужује друго него убијање, јер не уме да убија” (1981а: 67). Тишма, дакле, упоредо са јеврејском темом, уводи мотив пасивности и изостанка отпора, присутан већ у *Књизи о Бламу*. Појављује се и преживела жртва, њена права и однос друштва према њој. Та тема развијена је у мучној епизоди која описује на које начине се Вера сналазила по повратку из логора, тражећи ручак или позајмицу од познаника. Агонију прекида појава Мицике, али сила горке ироније неће заобићи ни њу. Мицика умире изненада, а Вера се подсећа да смрт и пропадање морају захватити све око ње. Осећај кривице преживелог, позната из *Књиге о Бламу*, прати Веру, али и Средоја, који је једини од својих преживео. Код њега, као и код Вере (и код Мирослава Блама) грижа савести произлази највише из утиска да својом безначајношћу нису заслужили поклоњени живот.

Као што у *Књизи о Бламу* палата Меркур добија улогу полазишта и централног мотива, чак симбола, тако у *Употреби човека* Тишма сличну улогу додељује дневнику. Објашњавајући разлоге због којих те дневничке белешке узима као основу за роман, писац у једном интервјуу наводи: „Притискала ме је управо његова неважност. Та неважност сведочи како се и најискренији и најдубљи осећаји редуцирају само на фразе уколико не посредујемо на уметнички начин” (1996а: 125). Госпођица непосредно пред своју смрт завештава Вери да спали дневник. Вера то ипак не чини – ту се формира симболика дневника као трага о људском животу. Запис постаје доказ да је неко заиста постојао, што је појачано суштинском безбојношћу и испразношћу судбине Ане Дрентвеншек. Писани траг о њеном животу не даје му трагичну величину јер Тишма никад нема такву визију људског трајања. Он само потврђује бесмислени ток њеног живота, али га на неки начин чува и својим садржајем утиче на оне који се са њим касније сусретну. Дневник, игром случаја, није само сведочанство Аниног постојања, већ у њему Средоје наилази на траг своје егзистенције у Новом Саду, као и на Верин запис.

Радоман Кордић значај дневника пореди са функцијом писма у *Украденом писму* Е. А. Поа (1988: 167). Служећи се Лакановом анализом *Украденог писма*,

он тумачи да је дневник у *Употреби човека* био намењен примаоцу – Вери (једино њој је откривено његово постојање). Дневник је од почетка *радикални субјект* – симбол који се премешта, и који нико не може дотаћи, а да не буде ухваћен у његову мрежу. За Госпођицу дневник је запис о немогућности задовољења. Као такав означитељ, он кружи и међу својим читаоцима (Вера, Средоје). Мотив немогућности достизања задовољења такође спада у константе Тишмине прозе. Једино у романима *За црном девојком* и *Вере и завере* јунаци достижу задовољење у једном тренутку, али немогућност одржања тог осећаја доводи их до суочења са егзистенцијалним поразом, баш као и јунаке који до задовољења никад не дођу. Принцип задовољења код Тишме постаје основа и исходиште свих игара историје, убијања и патње. Дневник, такође, функционише и као нека врста контрапункта логорској мартирији Вере Кронер (ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ 2007: 100). У оба сегмента текста нижу се паралелне, мада контрастно постављене, теме душевне отупелости, помирености са судбином, сексуалне експлоатације и усамљености. Тишма у свом *Дневнику* тумачи да је Госпођичина чежња за љубављу обезвређена сексуалним насиљем над Вером у логору (2001: 92).

Љубав и насиље, и то најчешће повезани, представљају главно тематско поље у Тишминој прози. Тако је и у *Употреби човека*. Љубав свих јунака је, по правилу, неостварива. Средоје Лазукић остаје стицајем ратних околности без своје породице, док после рата он сам напушта нову породицу. Вера Кронер се плаши љубави, асоцира је на тортуру кроз коју је прошла. Тишма говори о томе да је „љубав једина снага која укида употребу човека” (1996а: 125). Па ипак, до такве љубави, која се предаје, жртвује и претапа у другог готово да ниједан јунак не долази. Писац у истом интервјуу наводи пример Госпођице која тако воли Клајнхена. Ту је и лик Терезе Кронер, посвећене сину Герхарду. Иронија је у томе да ни једна ни друга не могу да остваре своју љубав. Паралелно са темом љубави, поново у Тишмином маниру, развија се тема проституције. Роберт Кронер постаје посетилац куће Олге Херцфелд:

„Ради задовољења, Роберт Кронер одлази у кућу с девојкама Олге Херцфелд. Она се налази недалеко од његове куће, у првој прометној улици на

коју излази уличица позади евангелистичке цркве. Кућа се види чим се на ту улицу (Карађорђеву) крочи, темељна, овисока, са засеком на самом углу где су била врата, сада зазидана, некадашње златарске радње покојног Филипа Херцфелда, мужа Олге Херцфелд. Онамо ка углу, иза чијег се засенченог зида одржавају љубавни састанци, палацне Кронеров поглед у свако доба дана, и кад не мисли да сврати” (1981a: 30).

Опис куће Олге Херцфелд по неким детаљима (издвојеност, опис околине) подсећа на опис Ибикине куће. Нешто касније уследиће објашњење Олгиног јеврејског порекла, којим се тумачи њена пословна способност и сналажљивост. Тишма на самом почетку мотивише Робертове посете том месту. Будући да се његова жена Рези окренула потпуно од њега и посветила сину, он тражи *задовољење*. Преплетеност мотива задовољења и љубави пратимо и даље, будући да се на опис Херцфелдкине куће директно наслања ретроспективни пасаж који, асоцијативно, уводи аналепсу. У њој Роберт проналази Рези управо у једном таквом борделу и заљубљује се у њу.

Занимљива је и појава мотива лексикона као *складишта знања*. Милинко је њима опседнут и машта о идеалној књизи у којој би била садржана суштина без ичег сувишног. Његов контрастни пар, Средоје, потпуно је незаинтересован за оно што лексикони нуде. Знање које Милинко има чини га сигурним у себе, а то је и иронично наглашено: „Осећао се господарем времена и преко њега господарем знања, а како је веровао да знање отвара врата свакој тежњи за бољитком, осећао се и господарем своје судбине” (1981a: 42). Догађаји који ће уследити демантоваће ту његову сигурност на најбруталнији начин.

Рецимо на крају да је *Употреба човека* често тумачена као роман у којем Тишма, користећи трансформисана реалистичка средства, поражавала доктринарни реализам, деконструираше и чак пародира романескне конвенције и, при томе, гради слику света која је ужасавајуће стварна. Сам писац означава тај роман као своју „негативну антропологију“, као књигу коју никад неће превазићи и у којој је рекао све што је имао о убијању и злу у људима. Та поражавачућа истина, по његовом мишљењу, једина је могућа јер је живот у крајњој консеквенци увек

побед, осим ако од почетка до краја није обмана и лаж. Зло као главни јунак  
Тешмине прозе и овде, дакле, заузима централно место, и то зло у свим појавним  
облицима, од ужаса логора, до оног које покреће обичног човека у свакодневном  
животу и одлукама.

## О НАРАШТАЈУ ОБЕЛЕЖЕНОМ НЕСНАЛАЖЕЊЕМ (*БЕГУНЦИ*)

Четврти Тишмин роман, под насловом *Бегунци* (1981) настао је на темељу приповетке „Мртви угао”. Тишма у уводној белешци романа *Бегунци* објашњава да је тај роман од почетка замишљен у романескној форми и обиму, али будући да се дуго „опирао његовој вољи”, издвојио је четири поглавља којима је био задовољан и објавио их под насловом *Мртви угао*<sup>9</sup>. Тишма у *Дневнику* помиње да је пет година радио на том „земљи приљубљеном” роману, у којем је дао „есенцу себе” (2001: 467-470). Од првобитне замисли до остварења, Тишма тврди, прошло је више деценија одмеравања и покушаја. Дневнички записи сведоче и о мукама које је писац имао са трећом главом *Бегунаца*. Њој се стално враћао и преправљао је. У *Сечај се вечкрат на Вали* Тишма бележи:

„Запостављеност, беспризивна, претакала ми се из осећања и у рад, постајући његов средишњи мотив: у то време сам почео роман о групи младића који су решени да беже преко границе (...) Изгледало је да живим и пишем исто: своју немоћ, и да једно једе друго, до моје пропасти и као човека и као писца” (2000а: 154).

Мучна животна епизода, током које је Тишма неуспешно покушавао да добије пасош и коначно утоли своју глад за светом, појавила се трансформисана у роману *Бегунци*. Док га је у претходним романима, па и приповеткама, опседала радња, овде се концентрисао на панорамски приказ једног миљеа и представљање неколико друштвених слојева у распадању. У креирању те представе трудио се, како каже, да „ископа из себе зло” (2000а: 477), не бежећи при томе од ироније, али ни од меланхолије.

Каран, главни јунак романа, кога познајемо из *Мртвог угла*, овде постаје амблем, представника читавог једног нараштаја обележеног несналажењем. Уводну идентификацију јунака обележава сумња у идентитет – приповедач није сигуран да ли је његово име Ј. Каран или, можда, К. Јаран или Р. Јакан. Тиме се, с

<sup>9</sup> У збирци *Искушења љубави* (1995) појављује се део *Бегунаца*, и то као приповетка *Искушења љубави*.

једне стране, јунак напречац обезличава, а с друге стране, истиче се могућност да би он могао бити било ко. Након Карановог биографског крокија, следи сцена из канцеларије, у којој Тишма активира вишезначне детаље, обраћа пажњу на говор тела, јунаков однос са колегама, реакцију на критику и на тај начин, у свега неколико прецизних потеза, осликава његов уводни портрет.

„Он дакле прогута увреду и устаје, обилази угао стола, па с очима упртим у под, црн и лепљив од уља, прелази она три или четири корака која га деле од архивара. Ставља списе на сто, пребаци руке за леђа и, пошто му се љутина у кретању разредила, подиже поново поглед на старога колегу, с подсмешљивим занимањем” (1981б: 8).

Он је човек без својстава, неодлучан и пасиван. По неким детаљима, Каран подсећа на Блама – при сусрету са женом, он осећа у себи покрет који би према њој требало да изведе, али га ипак не изводи, као ни Блам, који се устручава да према Јањи направи покрет који у себи осећа. Сличан је и у послу – од њега могу да очекују једино равнодушност. У сцени на станици, Каран је свестан малверзација које прави надзорник Рапајић, али нема смелости да му се супротстави. Тишмин специфичан избор наративног модела нуди нам паралелан увид у то како јунак делује „споља” – незаинтересовано, равнодушно и пасивно, али нам пружа могућност и да сазнамо његова унутрашња превирања. А ту је Каран потпуно другачији. Иако неодлучан према женама, њега изнутра разара покуда. Слично као у *Књизи о Бламу*, сазнајемо то из имагинативних сцена и из његових маштања о женама које су му недоступне. Важни елементи Карановог портрета откривају се и у његовом односу према родитељима и баки, што је чест поступак у Тишминој карактеризацији, а вероватно има оправдање и у неким елементима пишчеве биографије.

„Непризнат?

То можда није права дијагноза његове тегобе, јер се најлошије осећа баш ту, где добија сва признања. Где су очи у њега упрте с побожним очекивањем, с непомутљивом вером: скреће пред њима тврдо поглед. Зна – чује и види – да га сматрају узорним сином, осећа да их својом појавом задивљује и да су задовољни

његовим „правим” способностима; али не може себе присилити да та неоправдана уважавања прими захвално, или бар с хумором, него га она, на против, својом неумереношћу онемогућују да их делимично и заслужи, чиме опет утичу да се у њему још теже обезвреди мали свет у коме су поникла” (1981б: 99).

Приповедачким коментаром прецизно је, са новог становишта, анализиран тип којем припада Каран. Према надређенима он је снисходљив и чак и кад је огорчен, труди се да то прикрије. Сав нагомилани јед он излива у оквирима малог света своје породице. Признање, за којим иначе жуди, иритира га када потиче од ближњих и само појачава гађење које према њима осећа. У тој слици издваја се портрет баке, која га својом благом ведрином и смиреношћу крепи и представља практично једини лик у роману са којим Каран може бити природан и свој.

Каран је приказан и из перспективе других јунака. У Маретовом монологу сазнајемо да је он сигуран сапутник, промишљен, хладан и рационалан, што се у потпуности коси са представом коју читалац већ има о том јунаку:

„Каран се неће занети иако прича да је склон странпутицама, и баш зато што то прича. Нису то странпутице, већ за њега лично најповољнија решења. (...) Јер он је чист, хладан разум. Он ако у нешто ипак уђе, онда знај да је то стоструко размислио и да се на њега можеш до краја ослонити” (1981б: 176).

Контраст је наглашен Карановим доживљеним говором, из ког сазнајемо да је и он свестан тога да тако само делује споља, а да је сасвим другачији унутра:

„Када би знао колико се пута он гризао што га не може следити, не због неверице, због разума, већ из голог страха и неспособности да се поистовети с било чим сем са самим собом. Колико је пута себе презирао, ниподаштавао, колико пута се накањивао да му се придружи, не из уверења, већ из пуке сујете да и сам нешто учини! А његова колебања, његов у основи прост кукавичлук приказивао се том лаковернику као глас разума!” (1981б: 176).

Две супротстављене Каранове слике представљају одличан пример иронијског поступка који у *Бегунцима* Тишма доследно спроводи, градећи и упоредо разграђујући лик Карана, истинског антијунака.

Гледајући укупну слику коју даје роман *Бегунци*, имамо утисак да је, иако се види пиščев напор да комплетан аналитички поступак и сваки иронични ефекат усмери ка разоткривању „система ништавности” (НОВАКОВИЋ 1985: 309), текст успелији у сегментима него као целина. Роман садржи велики број сцена које, саме по себи, стоје на нивоу најбољих Тишминих приповедака (уводна сцена у канцеларији, приказ на станици, у биоскопу, у Рио бару). Постоји, такође, неколико имагинативних приказа, као што је она у којој замишља себе како се окреће и излази из стана Араницког, праћен позивима да остане:

„Али истовремено док то види, као споља, начисто је да прати само једну машту, машту више, каква је била и она на платну биоскопа, гледана пре сат-два, с којом се исто овако поистовећивао, знајући ипак да је неће никада остварити” (1981б: 179).

Замишљајући себе дрског и храброг, Каран схвата да грчевито стеже наслоне фотеле у којој и даље седи, не намеравајући да се покрене. Активизам је сведен на ниво имагинације, слично као код Блама – што је пасивност и кукавичлук већи, то су маштања смелија. Из претходних романа Тишма преузима и композиционо начело контраста, али га спроводи спорадично, углавном како би нагласио супротност између онога какав Каран у бити јесте и како другима изгледа. Међутим, приликом спајања епизода у роман, Тишма као да је негде изгубио тежиште. Оно би требало да буде садржано у Карановом лику, и роман је и замишљен као студија карактера. Међутим, како примећује Васа Павковић, недостаје му *онтолошка тежина*, извесно утемељење које је толико снажно у претходна два романа (ПАВКОВИЋ 1996: 30). Ако имамо на уму то да је у *Књизи о Бламу* и *Употреби човека* Тишма прибегао редефинисању класичне романескне форме и поступака, а у *Бегунцима* следио релативно правилну линеарну композицију, могли бисмо доћи до закључка да једноставност поступка не одговара Тишмином начину обликовања света романа. Постоји, додуше, и друго објашњење. *Књига о Бламу*, иако студија карактера, има фабуларну нит која, лебдећи између реалности и имагинације, успева да утемељи замисао романа. Код *Бегунаца* фабула нема ту снагу и роман остаје низ епизода које на сјајан начин



обликују лик Карана, али не дају убедљиву укупну слику.

Еротски мотиви у *Бегунцима* упечатљиви су и воде наративну линију која нам пружа увид у скривену, похотну страну уздржаног Карана. Важну улогу у томе има Ирина. Од првог тренутка, опис говора њеног тела заузима значајно место и доминира Карановим утиском. Статус шефове љубавнице обезбеђује јој извесну недодирљивост и тајанственост. Писмо које Ирина даје Карану да га пошаље њеној сестри постаје мистичан предмет око којег се плете мрежа јунакових еротских фантазија, а Ирнин портрет уобличен је њеним гласом из писма (слично као лик Госпођице у дневничким белешкама из *Употребе човека*). Шуштање свилених чарапа представља један од лајтмотива њеног портрета. То је и иначе врло моћан еротски мотив код Тишме, а осим те функције, има и улогу да нагласи издвојеност Ирине од полусвета у којем Каран задовољава своје ниске страсти. Представник тог другог пола јесте проститутка Даринка. Њен лик Тишма обликује по моделу који успоставља још у раним приповеткама (*Насиља*), а срећемо га све до прозе *Које волимо*. Такође, на сличан начин описује се и порив који доводи муштерију до ње, што овде делује као приказ још једног аспекта Карановог лика:

„Оно што узбуђује ту на прагу капије у тренутку када се њено крило откине из седла браве, и стењући крене на свој кружни пут, јесте једна идеја: долазак жени која га прима онаквог какав је, управо какав се приказује, не постављајући му услове, сем оног чисто механичког – плаћања – прима га слободног, необавезног да учествује у њеном животу или да јој открива свој, осигураног у мушким правима њеним непристрасним пристанком” (1981б: 53).

Упркос најави смирења у Даринкином наручју, њен портрет одаје Караново гађење и ситост – слично као у односу према члановима породице који га, као и она, прихватају онаквог какав јесте.

Компликован бирократски систем доминира значењским слојем романа *Бегунци*. У разговору са надзорником Рапајићем на станици помиње се како се све „избирократизовало”. Каран се договара са Вељом и Маретом о томе да набаве пасоше и пребегну у иностранство, а с тим у вези и посећују Араницког. Тај

заплет асоцира на велику Тишмину приватну муку – познато је да, из политичких разлога, писац дуго није могао да добије пасош и да му је путовање у иностранство било онемогућено. Каран, међутим, ни ту не показује превелику иницијативу и жељу – ништа га довољно не обузима и не покреће, тачније, страх је много снажнији од евентуалне одлуке.

Биоскоп Карану пружа могућност самозаборава и уљуљкује га у фантазију. То је његов најневинији порок, или бар онај који побуђује најмању грижу савести код њега. Сећајући се периода када је, бежећи са часова, заволео биоскоп, Тишма у форми доживљеног говора анализира:

„Биоскоп је пружао оно што му је недостајало у школи, и на улици, и код куће: одлагање, прекид панике, утапање у неко друго збивање, које није његово, а ипак је довољно снажно да се он у њему оживотвори, али не за друге, већ само за себе, у скривености замрачене дворане” (1981б: 140).

То је његова светла тачка, као што су енциклопедије у *Употреби човека*, или књиге у *Верама и заверама*. Тишма оставља та острвца ведрине у својим песимистички обојеним романима, и по правилу везује их за уметност.

Написани после *Књиге о Бламу* и *Употребе човека*, *Бегунци* дају нову перспективу представе о злу. Оно више није везано за епоху, идеологију, злочин или освету, оно је једноставно, људско и свакодневно, али ништа мање страшно. Не ублажава тај ужас ни иронија којом је читав роман обојен, ни свест о томе да Каран личи на сваког од нас. Тишма то сазнање чини неподношљивим.

## ПОСЛЕДЊИ ДАН НА СМРТ ОСУЂЕНОГ (*ШИРОКА ВРАТА*)

Роман *Широка врата* написан је, према Тишминој тврдњи, пре романа *За црном девојком*. Отуд у оба романа необична употреба првог лица – оно обезбеђује писцу лакши и сигурнији оквир, тврди аутор. Објављивање тог романа, међутим, није ишло глатко. Иван В. Лалић одбија објављивање *Широких врата* због лошег језика, и то је ударац који Тишми не да да се врати рукопису читавих двадесет година. У дневничким белешкама он овако коментарише свој став према језику: „Тај језик (...) не осећам довољно присно, не полазим из њега при раду, већ само настојим да га примењујем (...)” (2001: 313). Касније, када се вратио рукопису, и сам се чудио својој алкавости.

Део објашњења за кризе са *Широким вратима* Тишма проналази и у својој почетној замисли. Није хтео да пише роман о рату, већ да прикаже своју издвојеност за време рата: „Ја пишем не само из самог узбуђења, већ из саме нужде за потврђивањем. Пишући, ја желим да извичем себе, бол своје забачености, свој мешански комплекс, свој неборачки комплекс, свој пасошки комплекс” (2001: 302). Такође у вези са *Широким вратима*, Тишма се пита да ли уопште треба да пише кад му то служи да „своје зло, своју подлост изнесе на видело”. Писање за њега има улогу катарзе, коју може да оствари само „наметањем своје болести људима”. Епилог приче о писању *Широких врата* пратимо у белешкама насталим тридесетак година касније, пред објављивање 1989. године (Иван В. Лалић је био у уређивачком тиму). Тишма је коначно задовољан: „Радња се креће право као стрела, једино можда уз понеку опширност коју бих с данашњим искуством можда избегао. Имају свој смисао, с лажи идеолошког расуђивања у свом средишту, која бива осуђена заједно с носиоцем, јунаком приче. Да је он још и значајнији човек! Али ја значајнијег нисам умео кројити, кројећи као увек само по својим мерама” (2001: 937). принуђен је и да промени завршницу романа. Схвата да недостаје анализа политичких кретања, и да је све сведено на „појединачни случај каријеризма и блудничког посртања”, али се правда речима: „Тако сам једино могао” (2001: 304).

По композицији, *Широка врата* разликују се од осталих Тишминих романа. Он бира једну, кризну епизоду као драматуршко-композиционо чвориште, из којег се рачвају све наративне линије и у ком се сустиче сав психолошки набој главног јунака. За приповедачки оквир изабрана су два одсудна тренутка – смртна пресуда и откривање злочина. Тако гранична ситуација у којој се јунак нашао постаје полазиште излагања и одређује наративну перспективу романа. Тишма у *Дневнику* пише да му Бошко Петровић замера да не постоји развој радње, већ је коначна ситуација дата на самом почетку, а оно што следи само је поетизација и развијање мотива. Писац објашњава да му је приоритет био јунак и његова расположења. Поступно откривање страха да ће се његова прошлост и склоности разоткрити прераста у вртлог хаотичних или депресивних слика. Радњу отвара сцена у затвору, која нас, *in medias res*, суочава с јунаком осуђеним на смрт. У ретроспективном осврту неколико дана уназад, јунак се сећа најпре имагинарног доласка надлежних по њега, а затим приповеда како се заиста и одиграло. Супротност између те две сцене уверава још јасније и њега, а и читаоце, да је такав расплет био неизбежан. Посматрајући из садашње перспективе прошле догађаје, јунак их овако види:

„Сада се ти догађаји премећу без реда, с муком се отржу из ковитлаца који ме баца на струњачу, и док стигну до поимања, постају замршени, неповезани, мрско заморни.

Међутим, ја се следим, сваки пут изнова, у тренуцима кад се мисао разбистри, следим од сазнања шта ме чека, и од сазнања да су ме до тога довели управо ти догађаји, у којима, чини ми се сад, нисам истински ни учествовао. Но који су ипак једино што ми још остаје” (1989б: 8).

Приповедање о свим тим збивањима протагониста-наратор види као начин да „среди” збрку и да у наративном поретку можда и сам назре неки смисао и објашњење. Таква оквирна ситуација изазива код читаоца мноштво литерарних асоцијација, од подсећања на Игоов *Последњи дан на смрт осуђеног*, преко везе са Набоковљевим *Позивом на погубљење*, до Кафкине атмосфере испаштања и казне без сасвим јасног разлога и захваљујући силама ван контроле јунака.

У *Широким вратима* приметна је Тишмина тенденција да се ограничи не само на једну дијегетичку раван, већ и на један простор и време. Будући да је роман настао пре сложенијих дела, као што су *Књига о Бламу* и *Употреба човека*, то се може објаснити или пишчевом потребом да поједностави струкуру, или, пак, специфичном природом радње романа, која захтева да се фабула креће *право као стрела*. Смер тог кретања углавном је уназад. Почев од уводне сцене у затвору, радња се у неколико махова одвија ретроспективно. Честа је антиципација догађаја, некад као наговештај, а некад као отворена најава. Када описује тренутак у којем му се чинило да је његов живот коначно кренуо правим путем, приповедач одмах додаје да ће наставак у том смеру покварити догађај који се одиграо неколико дана касније. Говорећи о сусрету с Ђурицом, напомиње да је очекивао његов долазак и да је знао да ће морати да га убије. Увођењем пролепси, приповедач себи укида једну од основних могућности – грађење напетости. Треба имати на уму то да су *Широка врата* роман чији је епилог дат на првим страницама. У њему, дакле, није остављено много простора за приповедну тензију. Објашњење је понудио сам Тишма, у више наврата – није му била битна фабула и њено развијање, била му је важна анализа стања и последица које ти догађаји остављају на људску психу.

Тишма на неколико места у роману *Широка врата* примењује један необичан поступак. У тренутку када Ђурица тражи од јунака да му помогне да људи из власти поново стекну поверење у њега, он схвата да се клупко прећуткивања и лажи сувише замрсило и да мора некако да изађе из свега тога. Осећање јунакове тескобе и потребе за слободом пресликано је у буквални приказ – он и заиста, физички, бежи од Ђурице и долази до раскрснице, која симболички најављује избор пред њим. Недуго потом, након што оде код Косте и, уместо да заштити, изда Ђурицу, јунака почне да мучи грижа савести. Интроспективни увид симболизован је приказом његовог гледања у огледало. Описујући како Коста и јунак једу, Тишма прибегава полисемичној компарацији која је повезана са карактеризацијом на више нивоа: „(...) као два весела курјака који над заједничким пленом могу да се одрекну себичности” (1989б: 118). Приказивање јунакових стања до те мере постаје приоритет у наративу, да је неопходно њихово

пресликавање са унутрашњег на спољашњи план у виду симболичких призора.

Критичари су писали поводом *Широких врата* о специфичној структури, која комбинује саопштавање и тумачење, некад чак и у истој реченици (ВУКАНОВИЋ 1999: 457-458). Реч је, међутим, о поступку који Тишма примењује још у раним приповеткама, поготово оним из збирке *Насиље*. Њихова је тематика често блиска тематици *Широких врата*. Аналитичност и поступност у откривању мотивације и специфичних стања јунака у роману постаје доминантно обележје читаве композиције. Постоје, с друге стране, и коментари који имају готово метанаративну функцију и могу се тумачити као мали аутопоетички екскурси. Јунак пише аутобиографију како би њоме стекао право приступа у Комунистичку партију. Наводи, при томе, све оно што сматра битним, а изоставља епизоде о „мутним узгредним доживљајима” објашњавајући то овако:

„Линија мог живота, диктирана оним делом мене који је њиме сада управљао, ишла је право, показујући само суштину, оно прочишћено и с гледишта партије позитивно што сам успео да сачувам и пронесем до тог ноћног сата, за тај сто над којим сам се исповедао” (1989б: 138).

Коментар успоставља идеју о писању као исповедању. Тишма се бавио том идејом, поготово у мемоарским и дневничким списима, али је ишао у супротном смеру од јунака *Широких врата*. Пишући о себи, али и о другима, па и о својим јунацима, увек је покушавао да понуди што отворенију верзију, без скривених детаља, по било коју цену. Овде видимо идеју о писању као кристализацији искуства при којој остаје само суштина. Она тиме постаје истина, док све мутно треба одбацити као неважно. Проналазимо, међутим, и места на којима јунак прибегава самопосматрању и са дистанце критикује себе:

„Дошао сам сам себи кукаван, шуњало које покушава да се скрије у мишју рупу, у часу када се већина људи без размишљања жртвује. Осетио сам у тренутку потребу да се јавим првој команди као добровољац, не зато што сам променио схватања, већ да бих се осветио Лалицком. У машти сам већ гледао себе овенчаног ратничком славом, пред којом он постиђено спушта очи. Била је то скоро одлука, али без смелости; и ја сам, не одричући је се, решио да је одгодим”

(1989б: 23-24).

Јунак *Широких врата* делује као неодлучан и пасиван човек, сличан Бламу и Карану – то је сигнализирано и имагинативним призором, у којем он себе види као прослављеног ратника. Нешто га, ипак, одваја од класичног Тишминог типа сувишног човека. Реч је о изразитијој иронији с којом он себе посматра, као и о суровијој прецизности с којом се упушта у анализу сопствених поступака, желећи да их раскринка до краја. Део те анализе представља и његова свест о сопственим покушајима да себе другима (а некад и себи самом) прикаже у другачијем светлу.

Занимљива је епизода у којој јунак упознаје официра код Крчије. У њој сазнајемо причу о судбини једног човека, извучену из ратне историје. Мноштво таквих судбина видели смо у *Књизи о Бламу и Употреби човека*. Овде се чак појављује и сродан мотив – официр је *једини преживели*, сви чланови породице страдају због његовог бекства. За јунака то је прва ратна судбина коју „сазнаје изблиза”. Поново тумачећи своје стање, он овако описује доживљај који је имао слушајући официра:

„Слушао сам ову историју сав зажарен, изједначујући се већ после првих речи са њеним јунаком, замишљајући с језом себе изложеног овим обртима. (...) тема се, међутим, исувише поклапала са мојом сопственом могућном судбином, коју сам припремао одлучујући се да добровољно ступим у војску. Сада сам тек видео какав је то вртлог страха у који се умало нисам бацио; у исти мах ово се сазнање спојило, насилно, скоро болно, са једним ранијим, које сам, у заокупљености собом, скоро заборавио” (1989б: 29).

Иронично је приказано јунаково отрешњење и сазнање да војска није само прилика за стицање славе, већ „вртлог страха”. Такође, јунак је свестан своје „заокупљености собом”, која га често удаљава од оног што се око њега збива. Прича о једином преживелом асоцира га на прошли догађај ког се јунак нерадо сећа. Реч је о периоду у којем се виђао са Станиславом, девојком свог друга Ђурице. Осећај кривице и грижа савести антиципирају још снажнији комплекс. Јунак, наиме, напушта Тагорину револуционарну дружину, након чега сви чланови те групе гину, и он постаје *једини преживели*. Као у случају Мирослава

Блама, а такође и Вере Кронер, опстанак је донекле условљен стицајем околности. Постоји, међутим, и извесна улога јунака у таквом расплету, тачније утицај његове неодлучности, конформизма, или можда кукавичлука. То је подлога његове нелагоде и осећаја кривице. Поново не презајући од самоанализе, јунак се сећа да кривица није била доминантно осећање:

„Стварније од сете било је олакшање при поређењу њихове и моје сопствене судбине; језа замишљања како бих и ја, да сам се држао с њима, постао жртва рата, потонула у безимени амбис и ишчезла из присуства људи, као што су они ишчезли из мога” (1989б: 37).

Након што је хладно раскринкао своју сету као снисходљиву и преобразио је у олакшање што је још жив, јунак схвата да су у том тренутку, четири године касније, људи попут Тагоре и друштва проглашени победницима. Он је, при томе, свестан да за већину тих победника рат није био величанствен позив, већ морање. Како год било, исход је исти – и револуционари и ратници из нужде улазили су у обрачун сматрајући га јединим начином за постизање циљева, дакле припадали су истом свету, који је победио.

Болест која полако, али незауостављиво црпе снагу, појављује се релативно често у Тишминој прози. У роману *Широка врата* јунак избегава завршну фазу рата захваљујући болести. Опоравља се читајући књиге. Уживање у књигама као контратежа ужасима рата преноси се из *Употребе човека*.

„Склоњен на салашу код далеке родбине, под истинитим изговором опоравка, после запаљења плућа, лешкарио сам по цео дан у платненој наслоњачи коју ми је мати од куће из града послала; читао књиге, сањарио над њима, а тек успут, испод ока и с пола уха пратио догађаје који су до мене допирали пригушени удаљеношћу и извитопереним сељачким препричавањем” (1989б: 9).

У роману се успоставља веза између болести (сифилиса) и морала. Јунаков однос са Димовим, суседом у болници, који се бори с кривицом поводом своје болести, истиче у први план изостанак таквог осећања код протагонисте. Он, додуше, осећа стид у вези са сифилисом, и избегава да га помиње, али саму



болест не доживљава трагично, напротив каже: „ (...) пловио сам на таласима своје болести скоро задовољан” (1989б: 93). Оздрављајући, он гледа с дивљењем на „невероватну способност тога истог тела да се из прљавштине, из смрада, из болести, из понижења, извуче као риба, и ољуштивши са себе све што је претрпело, закорачи као нетакнуто у нове додире” (1989б: 96). Тај коментар отвара увид у став јунака о томе да се из сваке прљавштине и греха човек може опоравити, очистити и извући.

Књиге, тачније речници и лексикони појављују се у роману још једном, у вези са јунаковим запослењем у пропагандном одсеку. Он добија посао преводиоца за мађарски и наставши се пред први билтеном који треба да преведе, схвата да нема речник. Иванковић му доноси књигу, и јунак се предаје, „с некаквим ловачким жаром”, проналажењу речи које треба да испуне празнине у започетом тексту. У опису процеса превођења назиру се Тишмини аутобиографски детаљи, а у том смислу занимљив је и одломак који приказује како се јунак осећа кад билтен изађе из штампе – он жарко жели да „опипа и разгледа то дело свога труда и досетљивости”.

Осећај кривице јунака због издаје можда у највећој мери утиче на обликовање главног лика. Након учињеног издајства, он се преиспитује и схвата да се тиме ослободио Ђурице, али да је за то платио превисоку цену. Схвата колико је и његов успон, који му је деловао безбедан, заправо повезан са низом случајности и туђих ћуди, „(...) колико је он само једно лакомислено главињање на рубу амбиса, које сваког тренутка може да ме свали у блато неспоразума, поруге, незаслуженог испитивања” (1989б: 178). Са осећајем кривице јунак се бори одлазећи код проститутке, након чега га опхрва још веће растројство и слабост, удружени са страхом од тога да ће бити прозрет.

Завршница романа отвара мноштво значајних питања у вези са злом, детерминисаношћу, кривицом и могућношћу избора. Одговоре на та питања Тишма је негде понудио у аналитичким коментарима протагонисте-наратора, негде су они садржани у расплету радње, али већину њих писац оставља отвореним и недовршеним. Наставши се у ситуацији за коју зна унапред да ће

морати да се заврши убиством, јунак се осећа као да је у клопци, „опет замочен у љигаво ткиво греха које никад више нећу моћи спрати” (1989б: 206). Он делује помирен са исходом, без икакве помисли да би могао да изведе расплет на другачији начин. Ипак, мучи га кривица и осећај невољног пада у грех:

„Било је несносно помислити да ће се то десити, сад када сам са себе стресао све прошле одговорности и када су оне, пред блиским враћањем мира, у ствари већ постале беспредметне; та закаснела казна била је увредљиво неразумна и зато незаслужена; све је у мени урлало да ја нисам крив, да не смем подлећи закотрљаном камену који ме је опет пронашао, да морам остати хладнокрван и зао, још док ово претурим преко главе, до коначног ослобођења” (1989б: 206).

Јунак доживљава осећај кривице као казну. У том тренутку, он има утисак да се ослободио свих претходних осећаја кривице (треба се овде сетити оздрављења од сифилиса као могућности тела да се регенерише и избрише са себе сву прљавштину и грех). Плаши се новог „закотрљаног камена” и од себе тражи да остане *хладнокрван и зао*. Ослобођење се јавља сваки пут као нека врста оправдања за одлуку о паду у грех. И овде јунак види то ослобођење као разлог због којег треба да скупи снагу и да не подлегне грижи савести. Јунакова одлучност да убије наглашена је све до саме сцене убиства. Он јури Ђурицу, а затим чује како је одјекнуо хитац. Следеће што пред собом види јесте „крупно, меко и непомично”. Јунаков мисаони процес, дат у форми тока свести, концентрише се у две идеје: „Оне се непрестано смењују између сазнања да се десила грешка, да „ја нисам тај”, и другог, о неизбежности оног што се десило” (1989б: 212). Кружна композиција, захваљујући којој је крај повезан с почетком, и овде омогућава горку иронију – онај који је био спреман да убије биће неправедно кажњен. Роман *Широка врата* отвара тако још један профил злочинца и додаје га галерији Тишминих жртава које су помало зликовци, и зликоваца који су помало жртве.

## ПУТ БЕЗ ПОВРАТКА: ОД ЖРТВЕ ДО НАСИЛНИКА (*КАПО*)

Роман *Капо* представља последњи и, вероватно, најгорчи део Тишминог *петокњижја*. Тематика људског зла и рушилачке стране човечје природе у том роману помно је анализирана, што је резултирало опорим осећањем живота, приметним на појединим местима у атмосфери романа. Безданност и бруталност у описима насиља извиру из историјских околности приче о холокаусту, али добијају много шире одјеке у песимистичкој повести о томе како се лако од жртве постаје мучитељ и како је страх највећи покретач злочина.

Тишма у *Дневнику* сведочи о томе да је идеја за роман потекла „из сплета мојих маштања са строгим, ужасном документарном материјом концлогора” (2001: 767). Документаризам је, додуше, у роману *Капо* донекле утишан, уколико га у тој равни поредимо са *Употребом човека*. Сцене логорских мучења, детаљи изгледа различитих логора у којима је главни јунак боравио, имају документарну снагу и прича дају призив ужасне стварности. Директан подстицај за креирање лика Вилка Ламиана била је, тврди писац, документаристичка књига о једном загребачком Јеврејину који је за време рата био капо у фабрици у оквиру Аушвица и користио свој положај да успостави односе са млађим дечама (1996а: 170). Тишма је дуго трагао за јунаком који ће у себи моћи да обухвати идеју коју је желео да постигне романом *Капо*, и када је у документима пронашао податке о том Загрепчанину, све му се, како наводи, сложило и разбистрило.

*Капо* је, можда више него иједно друго Тишино дело, изазивао асоцијације критике на друге романе, па и филмове. Богдан Мрвош у свом приказу помиње сродност са Пекићевим романом *Како упокојити вампира*, налазећи сличност у буђењу демона ратне прошлости и мирења са прошлим гресима (1996а: 136-138). Васа Павковић пореди роман *Капо* са *Бесудбинством* Имреа Кертеса (2003: 44), што је паралела којом се баве и други тумачи, не само због тематско-мотивских сродности, већ и због сродног погледа на свет и на проблематику холокауста у делима та два писца, повезана и преводилачким везама. У једном интервјуу помиње се асоцијација на филм *Ноћни портир*

Лилијане Кавани<sup>10</sup>. Занимљива је критика у којој је очигледно колико је *Kano* понекад био површно читан (INGENDAAY 1997: 23). У њој аутор коментарише дистанцу приповедача према описаним зверствима, тумачећи да се тиме сугерише мањак људске емпатије за страдања ближњег, да би најзад закључио: „Читањем романа *Kano* нико неће постати бољи, а они евентуално погођени вероватно га неће даље поклањати другима” (INGENDAAY 1997: 23). Тишма је, дакле, пишући роман *Kano*, ступио на клизаво тло. Тема није била нова за њега, напротив, то је централни тематски корпус његовог стваралаштва. али је позиција јунака, из које се о тој теми говори, неуобичајена и пред читаоца поставља мноштво питања.

\*\*\*

Почетак наратије уводи нас у средиште радње и представља читаоцу основну тему романа, слично као у *Широким вратима*. Реч је, међутим, о ефектној варци. Реченица: *Пронашао је Хелену Лифка!* има функцију замајца интриге, али и у први план истиче оно што ће бити предмет радње све до краја, а никада се неће остварити. Одмах након те констатације, јунак доводи у сумњу свој суд, питајући се није ли то само ланац привида који се сложио како би га преварио. Приповедање креће из трећег лица, и прати јунака у потрази. Током целог романа, а нарочито на почетку, протеже се детективска нит – Вилко Ламиан покушава да одгонетне где су штампане новине које је оставила особа коју је препознао као Хелену Лифка. Ретроспективним прелазом у прошло време одају се ограничене информације, и поступно се склапа слика о томе ко је Вилко Ламиан био и чиме се бавио. У првој аналепси сазнајемо само да је умакао при евакуацији Аушвица и да је тиме почео *овај његов други живот*. Преклапање временских токова и њихово асоцијативно повезивање подсећају на структуру *Књиге о Бламу*. Неке епизоде могуће је читати потпуно одвојено, захваљујући аутохтоном садржају и вишој симболици, као што је био случај и у *Књизи о Бламу* и у *Употреби човека*. Ретроспективни захват сеже до периода јунаковог детињства и одрастања, у којима се тражи мотивација за његове касније одлуке. То је композициони образац који Тишма примењује од свог првог романа *За црном*

---

<sup>10</sup> Интервју „Александар Тишма”, Лука Мичета, [www.alexandria-press.com](http://www.alexandria-press.com)

*девојком* – глобална метафора повратка у прошлост користи се као механизам којим се тумаче последице у будућности и сазнаје истина о предодређености. У приповедачком сегменту о Ламиановом детињству полако се заокружује основни парадокс његове личности – он је Јеврејин који је постао капо. Асоцијативно повезивање различитих сегмената приповедања везано је за бол, патњу, мучење, злочин, кривицу. Увек када се у приповедању појави прилика за асоцијацију на прошле догађаје, копча се успоставља. Песма уличног свирача подсећа га на принудно певање гладних логораша. Јунак се присећа свог хапшења приликом којег га је мучио његов школски друг Габелић. Подсећање на период када је сам био жртва, води асоцијативно до следећег поглавља у којем се приповеда о мукама Хелене Лифка:

„Баците га у тунел, да тамо сатруне!”, на што су се многе руке испружиле да наредбу изврше, вукући га за пешеве и рамена као лутана, лица наквашена сузама које су му линуле од бола и од увреде.

Па ипак, када су линуле сузе из очију Хелене Лифка, он у њима није препознао своје, јеврејске сузе. Јер тада више нисам био Јеврејин, него капо, нисам више припадао соју понижених већ само себи, свом телу које је тежило да се разгали, разобручи, да би преживело.” (1998: 83-84)

Сузе као спона између два приповедачка одсечка симболички истурају патњу јунака у први план и наговештавају процес током којег жртва израста у злочинца. Занимљива је јунакова самоанализа, коју обележава прелазак у прво лице приповедања. Одмах након тог коментара, наратија ће се поново вратити у треће лице, како би наставила да се бави логорским збивањима. Таквим формалним решењем Тишма оспољава и сигнализира дубоку психолошку промену која се Ламиану десила када је перспективу жртве заменио визуром мучитеља. Поступком измене приповедног лица бави се детаљно Горан Коруновић у тексту „Сећање на Други светски рат у роману *Капо* Александра Тишме”:

„Такав поступак се спорадично појављује у Тишмином роману, али његова важност није сразмерна тој сведеној мери учесталости – такав упадљиви рез

након углавном стабилне хетеродијегетичке приповедне позиције, динамизоване тренутним фокализацијама, симптоматичне је вредности и сведочи о искорацима у наративном току далекосежнијих импликација од препознавања доживљеног говора. На делу је својеврсно подвајање нараторове свести, што отвара низ нових питања, између осталог и на плану проблематике сећања на Други светски рат.

Најпре, може се јавити недоумица да ли је заправо реч о два различита приповедна језгра, што би имплицирало да оглашавање у првом лицу представља конструктивни чин продукован из хетеродијегетичке позиције – у том случају бисмо могли да говоримо о одсуству нијансирања при наглom препуштању приповедне позиције лику, о донекле невештој дезинтеграцији у бити монофоне наративне инстанце која провизорним препуштањем перспективе актеру заправо не одступа од надређујућег приповедног начела, од изношења приче са нивоа који подразумева изразито повлашћени увид у свест и сећања ликова. Друга опција се, пак, може учинити интригантнијом – раван из које се износи прича о бившем чувару концентрационог логора, заправо је врло блиска самој актерској позицији, те оглашавања у првом лицу нису ексцесни моменти, детаљи исклизнућа из монолитно-хетеродијегетичког наративног концепта, већ стварно полазиште приповедања и ретроспекцијâ.” (КОРУНОВИЋ 2012: 109-110)

Друго објашњење има далекосежније и смисленије импликације, будући да нуди идеју о семантизацији самог поступка, проистеклог из Ламиановог стања свести, сталног осећаја прогоњености. Из те перспективе, хетеродијегетичка наративна позиција била би само привид који има функцију да прикрије стварну свест која приповеда и повремено искрсава попут *омашке бегунца*.

У једном моменту наратија прелази чак и у необично друго лице. Реч је о сцени у кафани, где Ламиан примећује новог госта. Кроз цело поглавље смењује се друго и треће лице приповедања. Друго лице појављује се у деловима у којима Ламиан у себи оптужује новог госта, прозревши да је он преживели логораш, који покушава да настави живот:

„А сад се ту пренемажеш. У име чега се пренемажеш? У име тога што си жив? У име тог чуда невиђеног, тог прекорачаја снаге или среће који те је извукао

из смрти пошто си у њу већ био умочен до преко главе? Доказујеш да си изгњурао, постао поново човек у оделу, човек с новцем у џепу, којим звецкаш и можеш да га потрошиш на било шта, па и на пиво и кафу и кафанску топлоту.” (1998: 221)

Ламианову унутрашњу перспективу, дату помоћу другог лица, смењује наратија у трећем лицу, која детаљно описује, из свезнајуће перспективе, сцену у кафани.

Сегменти приповедања који описују потрагу за Хеленом комбинују се са аналептичним пасажима. У њима, у неколико етапа, сазнајемо како је текао процес Ламиановог преображаја у капоа. Кључни моменти управо су обележени сценама мучења, које су дате у Тишмином маниру – неутралним, хладним тоном, уз прецизно навођење натуралистичких детаља. Овако изгледа опис Габелићевог кажњавања Маричића, усташе који се полакомио на златнике Цигана, украо их и задржао за себе:

„(...) па му је пришао, извукао из појаса нож, одсекао њиме Маричићу нос, оба ува, затим му наредио да зине, па кад овај није послушао, ножем му разрезао уста и забио у њих сечицу, те се Маричић скљокао низ дрво од ког су га двојица усташа одвезала и одвукла преко пољане, да га докрајче.” (1998: 216)

Страх да се такво мучење не догоди и њему, следи објашњење, покренуо је јунака да са Риглером направи договор, понуди му злато и тако убрзо постане радионички капо. Слична је и сцена у којој је описано мучење које је гледао кроз рупу на тавану ланчаре у Јасеновцу. У важном коментару затим, Ламиан се сећа логорског живота у којем су кратке станке, периоди у којима се снага није крунила, подсећале на мале рајеве, и пореди такав живот са садашњим, који је цео једна пауза, ометена повремено изласком из себе због неке потребе: „Поремећај ипак неизбежан, јер би без њега станка била коначна, равна смрти. Што би значило да је живот, ипак – поремећај” (1998: 237). Динамично смењивање временских планова, поготово од средине до краја романа, када се оно устали на релацији логорска *прошлост* – *садашњи живот*, пружа нам увид у то колико је та прошлост уистину блиска и присутна у његовој свакодневици.

Имагинативни призори још једно су обележје романа *Капо*, и готово су једнако фреквентне као оне у *Књизи о Бламу*. У првом таквом призору, Ламиан замишља да је жртва потере коју је за њим покренула Хелена Лифка. Слично као код Мирослава Блама, имагинативне сцене често покреће извесна параноја јунака, манија гоњења:

„Чинило му се, док је топло летње поподне зрело, да је већ окружен потером, коју је сакупила Хелена Лифка, ту негде у граду, по којем се кретала ко зна откад а да он то није ни слутио, хушкајући против њега људе по надлештвима којима се обратила са својом оптужбом, милиционере, детективе Удбе, чланове Удружења бораца, Народног фронта, комитета Партије, и можда суседе које је такође стигла да обиђе, за часова у које надлештва не раде, откривајући им ко је у ствари тај Вилко Ламиан кога познају као ћутљивог и повученог станара своје улице, као ревног чиновника катастра, као самотног пролазника и излетника по бреговима око града недељом и празником, каква је то у ствари звер, немањ, мучитељ, хитлеровски капо, непријатељ над непријатељима, издајник над издајницима, досад скривен у својој јами, у брлогу, под маског питомог грађанина који се ни у шта не меша.” (1998: 17-18)

У само једном кратком имагинативном призору дате су основне црте Ламиановог портрета, као и информације о томе ко је он некад био, ко је данас, и како се осећа поводом тога. Замишљени дијалог са Риглером открива и Ламианов опсесивни страх од откривања његовог идентитета од стране оних који су га некад познавали. Постоји и други тип имагинативних призора. Реч је о сценама у којима се јунак враћа у прошлост и живо замишља неки тренутак. Често су оне обележене необичним поступком наглог преласка из приповедања у трећем лицу у *ich*-форму:

„Дрхтао је, премда је стан био топао, парно грејање у њему је радило, што је Ламиан чак и осећао, али осећао као својство са којим он нема везе, које је од његовог тела одељено границом, опном кроз коју то грејање, та топлота не продире. Покушао је да се придигне на дрхтаве ноге, да се одвоји од фотеле и усправи се; ништа није помогло. Стојим на ветру и влази зимског поднева,



шлеског поднева без сунца, без дашка југа, на мени је мокра одећа, мокре прње, она се леди и крути од хладноће, а тамо се цери Зомер са празном кофом у руци, превија се од смеха (...)” (1998: 121)

Коришћење презента у сценама сећања сугерише снажан утицај који то искуство и даље има на приповедача. Повратак у реалност, и у садашњи тренутак, биће маркиран поновним преласком у 3. лице приповедања. Имагинативни приказ изазван је овде асоцијацијом, коју провоцира Ламианово физичко стање. Оно често у роману служи као нека врста везе и подсећања на болове и нелагоду које су други трпели његовом кривицом. Трећи тип имагинативних приказа везан је за будућност. Размишљајући о самоубиству, јунак замишља како ће га пронаћи суседи када их опомене смрад распадања који ће се ширити из његовог стана. И у тим мислима, за њега највећи проблем представља како ће други разумети његову одлуку. Како потрага за Хеленом одмиче, тако се и Ламианово стање погоршава – то је обележено ширењем имагинативних приказа првог типа, у којима јунак замишља како га прогоне, препознају и проналазе, са речима: „Ви сте Фурфа?”

Јунак даље детаљно замишља како би процес његовог хапшења изгледао, како би он реаговао, како би га третирали... С друге стране, он размишља и о томе како би изгледао сусрет са Хеленом Лифка. У том случају, он, напротив, жуди да буде препознат и замишља како би јој се представио. Хеленина реакција вероватно је најупечатљивији део те имагинативне сцене – Ламиан фантазира о томе како би је само подсећање на њега вероватно излудело и убило. Природа имагинативних приказа, баш као и у *Књизи о Бламу*, има улогу да означи развој психолошких стања код главног јунака. Након описаног замишљеног приказа у којем га Хелена препознаје, дата је још једна имагинативна сцена која сасвим одудара од осталих. Реч је о Ламиановој фантазији у којој он и Хелена наступају заједно, као *дуо ЛЛ*. Размишљање о њиховој планетарној популарности, о концертима широм света, где год има бивших хефтлинга, њихове овације и, најзад коментари: „Али Аушвиц је ипак Аушвиц, у свему је предњачио”, обликују ту имагинативну сцену као циничну карикатуру, која говори о степену јунакове избезумљености и хистерије. Следећи ток свести, приповедање ће се истој теми

вратити још једном, касније, и тиме поново сигнализирати слично стање код јунака.

Говорећи о неким претходним Тишминим романима, а нарочито у вези са *Широким вратима* и *Употребом човека*, помињали смо поређења која на микроплану реченице, па и синтагме, отварају шире поље асоцијација и симбола и говоре о јунаковим стањима и карактеру. *Капо* је приповедан доминантно у трећем лицу, али је већим делом то заправо Ламианов доживљени говор. Зато су поређења често одраз његове свести и опсесивних асоцијација увек у истом смеру – ка ужасима логора. Када у ходнику чује одломке разговора, он то овако описује: „Као кад у прегради бараке дигнеш главу усред ноћи и запљусну те стењање, јецаји” (1998: 20). Гледајући девојке које седе у кафани, он посматра чаше између њих „као кратка копља, али без жица са струјом између” (1998: 194). Након обилног obroка, приповедач примећује да је и даље гладан, и да му је празнина у утроби и даље огромна „као рана од кољачког реза” (1998: 212). С друге стране, бруталне сцене некад су описане помоћу поређења који натуралистичке детаље приказују као свакодневне, чиме се утисак ужаса само појачава – „бомбардовање, у ком су комади оруђа и откинута удови и главе војника летели кроз дим и прашину као опушци с лимене пепеларе хитнуте о зид” (1998: 72).

Како се радња приближава крају, а Ламианова тескоба расте, тако се у композицији појављују све учесталије имагинативне сцене, асоцијације и вишезначна поређења. Сваки детаљ његове свакодневице постаје прилика за мучно сећање, преиспитивање или панику од евентуалног прогањања. Оставши последњи гост у кафани, јунак посматра салвете бачене по празним столовима. Асоцирају га на разбацане кровове логорских барака, прекривене снегом. Два келнера види као два лајхентрегера, који су случајно остали живи, јер је наредба за повлачење издата сувише касно, па нису стигли да и њих, као сведоке, убију. Полутама у холу према излазу, асоцира га на пригушено светло места на којима се крио од снопа рефлектора са осматрачнице. Јунак иде од места до места, па излази на улицу, и свако кога види делује му као потенцијална опасност, свугде се

осећа изложен и као да ће упасти у клопку. Најзад, стигавши на одредиште – собу у којој је Хелена Лифка боравила код своје сестре од тетке, он тај простор доживљава као део раја:

„Али је све у њему вапило да овде остане. Напољу је био ужас, пустош, ледени вихор који потреса до сржи костију, једино је овде био безбедан, скривен, па ма и привремено, до следећег тренутка, као у алатници у Аушвицу с прозорима заклоњеним даскама и крпама, док је слушао водопадни шум логорских ропца и молитава, плешући да заплаши затвореницу Хелену Лифка.” (1998: 352)

Последња слика стварности која код Ламиана изазива асоцијацију на логор открива основни механизам помоћу којег су и све остале слике генерисане у његовој свести. Њега стварност плаши, све му у њој прети, и то је исти осећај који су у логору имале његове жртве. Стварност је његов логор. Тишма у дневничким белешкама објашњава како је слушао похвале Живојина Бошкова за роман *Kano*, мислећи како ће се разочарати кад стигне до краја. Сматрао је да је видљиво да није знао шта ће са расплетом – почињући да пише, предвидео је тај немоћни завршетак. Самим тим што је Хелена већ мртва када Ламиан стигне до ње, не постоји могућност активног краја. Писац признаје да је од таквог расплета одустао јер је имао осећај да нема довољно снаге, маште да опише финално суочење мучитеља и жртве. Овако, злочинцу је одузета прилика за још једно недело, па макар оно било и искупљење за њега. Тек накнадно, он ће се сетити да је требало да напише да се Хелена убила, а не умрла, да би то био прави крај (2001: 971).

\*\*\*

*Kano* има два централна лика. Први је, разуме се, Вилко Ламиан, а друга је Хелена Лифка, лик који својим неприсуством покреће првог јунака и обликује његову свест. Већ први Хеленин портрет обликован је као слика химере, некога за кога приповедач (чија се перспектива поклапа са Ламиановом) није сигуран да ли је уопште она, или нека варка. Детаљан опис покрета и нијанси у понашању које

одају карактер личи на успеле Тишмине портрете из приповедака („На краткој возњи”), где на малом простору треба креирати убедљив лик:

„Назирао је страх у њеном покрету, не само руке, која је остала подигнута, већ и оних незграпних ногу, које су искорачивале према доле без смелости, као спутане, као да су их изнад сљубљених колена, око бутина, омотавали конопци. Видео је како јој се капут – сив и он, нешто светлији него рукавице – набира тамо изнад бутина – капут једноставан, скројен мушки, на два реда дугмади, с уским приљубљеним оковратником – и чинило му се да је и то набирање трудно, круто, као да збиља прекрива неку невидљиву ужад.” (1998: 6)

И овде видимо како функционишу вишезначна поређења – сваки детаљ портрета, од покрета до делова одеће симболично говори о Хелени као жртви, уплашеној и стегнутој, окованој страшним сећањем. Треба имати на уму и то да је фокализатор овде Ламиан, те је велики део тог портрета можда подстакнут његовим осећајем кривице према Хелени и његовој идеји о томе у каквом је она стању. Опседнутост Хеленом искрсава сваки пут када се Ламиан осети слабим. Риглерово лице успева да потисне, али њено не. Он је саучесник, а она је жртва, и у томе је разлика. Сцене у којима се Ламиан сећа њене голотиње и беспомоћности подсећају на логорске призоре са Вером Кронер из *Употребе човека*. Можда су то и најсуровије представе у Тишминој прози – голотиња нема еротске назнаке, она постаје симбол одузимања достојанства и хуманости. Ламиан се сећа да су гледали тела логорашица знајући да ће ускоро бити мртве. У ретроспективним одломцима приметно је Ламианово осећање блискости са Хеленом, које је издваја од осталих логорашица, као и пасивност с којом подноси мучење, држећи све време неко одстојање: „А заправо ју је издвајала, у његовом осећању, пријатност сродништва, за које тад још није знао, и које га је, пошто је за њега сазнао, толико ужаснуло да ју је заувек одгурнуо од себе.” (1998: 97) Горан Коруновић овако објашњава сложени однос Ламиана према Хелени:

„Другим речима, сећање на Хелену није тек сећање на телесно задовољство, већ и на мучни удео трауматичних околности и насилног порива, све то у оквиру вишеструко амбивалентне тежње да се скопчаност са

националним/верским наслеђем лиши обавезујуће снаге, не би ли се са забором (националног) идентитета саме жртве заправо истиснула из свести мисао да компромисно, садистичко, конверзитско окретање капоа против затвореника Јевреја није и потирање стабилне компоненте у сопственом идентитету. Тек нада у заборав Другог, нада у смислотворну немоћ туђег идентитета, ослобађа могућност разнородних интерпретација сопствене прошлости и лишава субјект одговорности према сопственом националном/верском идентитету, односно наслеђу.” (КОРУНОВИЋ 2012: 116)

Тема амбивалентног осећања које Ламиан гаји према Хелени напрестано ће се развијати у роману, и представљаће неку врсту парадигме за Ламианов однос према сопственом јеврејском пореклу. У уводној аналепси, која описује његово детињство и одрастање, појавиће се мотив издвојености, „нарочитости које се увек клонио и стидео”. Расни стид, осећај туђинства и неприпадања повезују тог јунака са Мирославом Бламом и Вером Кронер. Такође, неки критичари (попут Роберта Ходела) повезују ту тему са Тишмином личном потребом за проналажењем колективног легитимног идентитета, за *легализацијом*, о којој говори у Дневнику (ХОДЕЛ 2005: 41). Ламиан је Јеврејин којег су родитељи из предострожности крстили као католика. То му омогућава двоструку перспективу – он јеврејски народ посматра са стране, али и са собом међу њима и закључује да одударају и да подстичу на *мисао да их ваља удаљити*. Ту је могуће направити паралелу са Робертом Кронером. Свест о издвојености сународника, њиховој пасивности и претераној трпељивости изазива у Кронера гнев према сопственом племену и помисао да их треба истребити. Слична контрадикција опседа и Ламиана, с тим што ће у његовом случају судбина омогућити да из позиције жртве пређе у улогу мучитеља и бес због сопствене патње истражи на другима, сличним себи. Двострукост обележава све слојеве његовог идентитета – он је мучитељ, али и жртва; у логору је похотљив, на слободи сексуално равнодушан; гради о себи јавну слику службеника, а крије мрачну прошлост (МИРКОВИЋ 1996: 42). Чини се да нигде као у том делу (осим, можда у *Школи безбожничтва*) Тишма не анализира анатомију људског зла тако прецизно.

Хелена Лифка, међутим, остаје као опомена на његову сопствену рањивост. Његови болови подсећају га на њу. Ламиан се помирио са својим јеврејством тек након што је нестало „мноштва коју је различитост чинило непријатном”. Након што су у логорима нестали толики Јевреји, он више није осећао своје туђинство као оптерећење. Осетио је потребу за неким сличним себи, одбојности је нестало. Зато је тражио преживеле:

„И тако му је само она остала, некадашња хефтлинга, коју је једном одгурнуо јер је сазнао да је Јеврејка, а коју је сад морао да пронађе баш зато што то јесте, јер баш зато што то јесте може да га избави из магле обмана.” (1998: 136)

Контрадикција између привлачности и грозе коју Ламиан осећа према Хелени представља покретачку снагу фабуле *Капоа* и гради атмосферу несигурности и неизвесности у целом роману. Владимир Гвозден примећује да Хелена остаје његов „бели хотел”, уточиште за којим вапи, што је посебно јасно видљиво у последњој сцени, када уђе у њену собу (ГВОЗДЕН 2005: 74). Ту схватамо да је Лифка заправо онај Други, који чува „смислотворно језгро његове егзистенције” (КОРУНОВИЋ 2012: 117). Простор њеног обитавања, сада испражњен од њеног присуства, свеједно носи окрепљујуће, утешно својство и капо у њему проналази изгубљени осећај сигурности, који парадоксално проистиче из осећаја надмоћи и присиле.

Осим преко релације са Хеленом, Ламианов лик се гради и сликањем односа са другим ликовима. Посебно је важна веза са Станком, којој он предлаже брак. Разлози њеног одбијања откривају две важне црте његовог карактера. Делује јој као да он и није човек, него машина: „Ти и ниси створен за брак ни за било какав заједнички живот. Ниси, заправо, створен ни за шта. Као да и ниси човек, него справа, машина, шта ја знам” (1998: 135). Када је он упита због чега је онда провела толике године с њим, она му одговара да мисли да је због тога што је друкчији од свих, што је Јеврејин. Ламиана запрепашћује чињеница да је први пут неко његово јеврејство „унапредио у врлину”. Пореди га са машином, Станка упућује на једно његово својство које он често примећује управо код Хелене – у најтежим тренуцима она делује попут аутомата, без осећања и реакције.

Описујући Ламиана, што у роману, што у каснијим интервјуима, Тишма инсистира на околностима које су га обликовале – он није хармонична личност, али рат га баца у монструозно зло, а гранична ситуација чини да се осећа угроженим и да реагује као животиња, да би опстао (LEANDER FOG 2001: 45). Страх и инстинкт, животињски принципи, утицали су на то да Ламиан преживи и да присвоји нову улогу. Док је био жртва, интензивно препуштен насиљу, бранио се аутоматизмом. Њему је прибегавао и касније у животу, када год би био изложен ризичним односима с људима. Међутим, Ламиан није био човек-машина. То доказује зверски нагон који га је избавио и учинио капоом.

\*\*\*

Бавећи се претходним Тишминим романима често смо наилазили на тематска укрштања и везе. Оне не изостају ни у роману *Капо*. Ламиана опседа опасност од откривања идентитета, као и размишљања о злочину, злу, греху. Пратећи њихово појављивање и развој у оквиру романа, пратимо Ламианово схватање сопственог морала. Приповедач, служећи се доживљеним говором, коментарише проблем искупљења из перспективе бившег капоа:

„Дакле, и његов би грех био само људски, његово спасење од казне за грех такође. Дешава се то. Ваљда се дешава? Ко зна колико их је који су, починивши зло, наставили да живе међу људима и успели да се домогну смрти каква и осталим људима припада! Гомила њих, који сад мирно почивају, изједначивши се са земљом, са природом, из које расте сочна чиста трава и вуче прљавштину која је у њој иструнула, јер постоји један ступањ распадања када се прљавштина и чистоћа изједначују, када и једно и друго постају хемијски елементи, лишени особине порекла.” (1998: 40-41)

На почетку коментара наилазимо на Ламианову несигурност у сопствену теорију, што додаје хуману димензију профилу злочинца и знак је људске слабости, коју Тишма не пропушта да маркира у опису сваког свог негативног јунака. Он даље размишља о онима који су, згрешивши као и он, избегли казну и достојанствено завршили живот. Ту се Ламиан приближава Дуличу по размишљању о томе да ли је могуће учинити зло и избећи казну. Најзад, стижемо

до завршног дела коментара, у којем је реч о *прљавитини*. Јунак *Широким врата* умирује се идејом о томе да природа нуди могућност регенерисања и очишћења од свега, па и најгоре прљавштине, водећи се сећањем на своје излечење од сифилиса. Капо размишља слично – у смрти ће се злочинци и праведни изједначити. Све говори у прилог једној тези – страх који тера зликовца да чини зло, касније га прогони у виду страха од испаштања, осећања које је много снажније (и људскије) од осећаја кривице.

Са другим јунацима Тишминог *петокњижја* Ламиана повезује и издвојеност, неприпадања. Писац се темом злочина бави на сличан начин као у *Употреби човека* и *Књизи о Бламу*. У својој параноји, бивши капо Фурфа покушава да се сети свих оних који би могли да га одају. То сећање заправо је списак насиља, каталог који, по учесталости именица и придева, на рачун глагола, личи на поглавље о насилним смртима из *Употребе човека*, или опис Јеврејске улице из *Књиге о Бламу*. Имена девојака из кажњеничког командоа посебно су карактеристична, будући да је свака имала надимак: „кошута”, „кнедла”, „усната”, чиме је подвучена њихова обезличеност. Још један списак насиља појавиће се нешто касније, поново у вези са Ламиановим опсесивним подсећањем на имена жртава и начине на који су страдали. У једном коментару о злу и злочинима, Ламиан износи теорију о томе да су погрешили у томе што су градили логоре, заграђивали, мучили – у свему томе настала је нека „пукотина”, због које су на крају изгубили. Требало је, тврди он, „само клати”. Коментар се завршава апокалиптичном визијом земље натопљене крвљу, и идејом о очишћењу света од нечисте јеврејске расе, коју је покварила воља за поседништвом.

Двострукост перспективе коју смо поменули у вези са приповедним поступком и у идејном слоју има своје импликације. Наиме, како примећује Горан Коруновић, пред крај романа осећа се јачање критичко-хуманистичког односа према проблематици Другог светског рата, логора и насиља. Тај слој је, међутим, константно подриван капоовом конвертитском природом и субверзивном улогом у приказивању искуства холокауста „без релативизација и непознаница” (КОРУНОВИЋ 2012: 120). Тако приказ историјских чињеница бива ојачан свешћу



о мотивацијским механизмима злочина и крхкости човекове природе.

Храна представља једно од најнеобичнијих и најбитнијих тематских чворишта у роману. Формира се у потресној сцени, у којој Фурфа даје Хелени Лифка и „кошуту” залогаје укусне хране, наплаћујући сваки једним пољупцем. Храна ће прогонити Ламиана и у садашњости. Кад оде у кафану, и после јела осећаће да му је утроба као распорена, а ножеви на столовима подсећаће га на логорска клања. Његово махнито кретање по Загребу покреће, најпре, страх од тога да ће га неко препознати, а затим и потрага за добром храном, коју никако не успева да нађе. Онако како друге Тишмине јунаке покреће потреба за сексуалним задовољством, Ламиана покреће глад. То је иста она глад која је његове жртве покретала да му се предају, чиме се успоставља веза између мотива глади и хране са мотивима сексуалног задовољења.

Посматрајући роман *Kano* у целости, приметимо да је реч о синтези поступака и тема које је писац понудио у претходним романима. На позадини великих историјских збивања осликава се ужас индивидуалних судбина. Јунаци, суочени с екстремним околностима, показују зверску страну своје личности, и изазвани страхом, постају мучитељи уместо жртава. После извесног времена, они ће до самоуништења преиспитивати своју прошлост, и у ковитлацу магновења и смењивању имагинативних сцена и реалних сећања, пролазити кроз пакао своје савести. На исходишту, чека их иста тужна истина о вучјој природи која је у човеку примарна и неискорењива.

\*\*\*

*Kano* има два централна лика. Први је, разуме се, Вилко Ламиан, а друга је Хелена Лифка, лик који својим неприсуством покреће првог јунака и обликује његову свест. Већ први Хеленин портрет обликован је као слика химере, некога за кога приповедач (чија се перспектива поклапа са Ламиановом) није сигуран да ли је уопште она, или нека варка. Детаљан опис покрета и нијанси у понашању које одају карактер личи на успеле Тишмине портрете из приповедака („На краткој вожњи”), где на малом простору треба креирати убедљив лик:

„Назирао је страх у њеном покрету, не само руке, која је остала подигнута, већ и оних незграпних ногу, које су искорачивале према доле без смелости, као спутане, као да су их изнад сљубљених колена, око бутина, омотавали конопци. Видео је како јој се капут – сив и он, нешто светлији него рукавице – набира тамо изнад бутина – капут једноставан, скројен мушки, на два реда дугмади, с уским приљубљеним оковратником – и чинило му се да је и то набирање трудно, круто, као да збиља прекрива неку невидљиву ужад.” (1998: 6)

И овде видимо како функционишу вишезначна поређења – сваки детаљ портрета, од покрета до делова одеће симболично говори о Хелени као жртви, уплашеној и стегнутој, окованој страшним сећањем. Треба имати на уму и то да је фокализатор овде Ламиан, те је велики део тог портрета можда подстакнут његовим осећајем кривице према Хелени и његовој идеји о томе у каквом је она стању. Опседнутост Хеленом искрсава сваки пут када се Ламиан осети слабим. Риглерово лице успева да потисне, али њено не. Он је саучесник, а она је жртва, и у томе је разлика. Сцене у којима се Ламиан сећа њене голотиње и беспомоћности подсећају на логорске призоре са Вером Кронер из *Употребе човека*. Можда су то и најсуровије представе у Тишминој прози – голотиња нема еротске назнаке, она постаје симбол одузимања достојанства и хуманости. Ламиан се сећа да су гледали тела логорашица знајући да ће ускоро бити мртве. У ретроспективним одломцима приметно је Ламианово осећање блискости са Хеленом, које је издваја од осталих логорашица, као и пасивност с којом подноси мучење, држећи све време неко одстојање: „А заправо ју је издвајала, у његовом осећању, пријатност сродништва, за које тад још није знао, и које га је, пошто је за њега сазнао, толико ужаснуло да ју је заувек одгурнуо од себе.” (1998: 97) Горан Коруновић овако објашњава сложени однос Ламиана према Хелени:

„Другим речима, сећање на Хелену није тек сећање на телесно задовољство, већ и на мучни удео трауматичних околности и насилног порива, све то у оквиру вишеструко амбивалентне тежње да се скопчаност са националним/верским наслеђем лиши обавезујуће снаге, не би ли се са забором (националног) идентитета саме жртве заправо истиснула из свести мисао да

компромисно, садистичко, конвертитско окретање капоа против затвореника Јевреја није и потирање стабилне компоненте у сопственом идентитету. Тек нада у заборав Другог, нада у смислотворну немоћ туђег идентитета, ослобађа могућност разнородних интерпретација сопствене прошлости и лишава субјект одговорности према сопственом националном/верском идентитету, односно наслеђу.” (КОРУНОВИЋ 2012: 116)

Тема амбивалентног осећања које Ламиан гаји према Хелени напрестано ће се развијати у роману, и представљаће неку врсту парадигме за Ламианов однос према сопственом јеврејском пореклу. У уводној аналепси, која описује његово детињство и одрастање, појавиће се мотив издвојености, „нарочитости које се увек клонио и стидео”. Расни стид, осећај туђинства и неприпадања повезују тог јунака са Мирославом Бламом и Вером Кронер. Такође, неки критичари (попут Роберта Ходела) повезују ту тему са Тишмином личном потребом за проналажењем колективног легитимног идентитета, за *легализацијом*, о којој говори у Дневнику (ХОДЕЛ 2005: 41). Ламиан је Јеврејин којег су родитељи из предострожности крстили као католика. То му омогућава двоструку перспективу – он јеврејски народ посматра са стране, али и са собом међу њима и закључује да одударају и да подстичу на *мисао да их ваља удаљити*. Ту је могуће направити паралелу са Робертом Кронером. Свест о издвојености сународника, њиховој пасивности и претераној трпељивости изазива у Кронера гнев према сопственом племену и помисао да их треба истребити. Слична контрадикција опседа и Ламиана, с тим што ће у његовом случају судбина омогућити да из позиције жртве пређе у улогу мучитеља и бес због сопствене патње искали на другима, сличним себи. Двострукост обележава све слојеве његовог идентитета – он је мучитељ, али и жртва; у логору је похотљив, на слободи сексуално равнодушан; гради о себи јавну слику службеника, а крије мрачну прошлост (МИРКОВИЋ 1996: 42). Чини се да нигде као у том делу (осим, можда у *Школи безбожничтва*) Тишма не анализира анатомију људског зла тако прецизно и брутално.

Хелена Лифка, међутим, остаје као опомена на његову сопствену

рањивост. Његови болови подсећају га на њу. Ламиан се помирио са својим јеврејством тек након што је нестало „мноштва коју је различитост чинило непријатном”. Након што су у логорима нестали толики Јевреји, он више није осећао своје туђинство као оптерећење. Осетио је потребу за неким сличним себи, одбојности је нестало. Зато је тражио преживеле:

„И тако му је само она остала, некадашња хефтлинга, коју је једном одгурнуо јер је сазнао да је Јеврејка, а коју је сад морао да пронађе баш зато што то јесте, јер баш зато што то јесте може да га избави из магле обмана.” (1998: 136)

Контрадикција између привлачности и грозе коју Ламиан осећа према Хелени представља покретачку снагу фабуле *Капоа* и гради атмосферу несигурности и неизвесности у целом роману. Владимир Гвозден примећује да Хелена остаје његов „бели хотел”, уточиште за којим вапи, што је посебно јасно видљиво у последњој сцени, када уђе у њену собу (ГВОЗДЕН 2005: 74). Ту схватамо да је Лифка заправо онај Други, који чува „смислотворно језгро његове егзистенције” (КОРУНОВИЋ 2012: 117). Простор њеног обитавања, сада испражњен од њеног присуства, свеједно носи окрепљујуће, утешно својство и капо у њему проналази изгубљени осећај сигурности, који парадоксално проистиче из осећаја надмоћи и присиле.

Осим преко релације са Хеленом, Ламианов лик се гради и сликањем односа са другим ликовима. Посебно је важна веза са Станком, којој он предлаже брак. Разлози њеног одбијања садрже две важне црте његовог карактера. Делује јој као да он и није човек, него машина: „Ти и ниси створен за брак ни за било какав заједнички живот. Ниси, заправо, створен ни за шта. Као да и ниси човек, него справа, машина, шта ја знам” (1998: 135). Када је он упита због чега је онда провела толике године с њим, она му одговара да мисли да је због тога што је друкчији од свих, што је Јеврејин. Ламиана запрепашћује чињеница да је први пут неко његово јеврејство „унапредио у врлину”. Пореди га са машином, Станка упућује на једно његово својство које он често примећује управо код Хелене – у најтежим тренуцима она делује попут аутомата, без осећања и реакције. Тако је и он себе истренирао, да би био што мање рањив, и то га је, најзад, претворило у

машину за мучење. Описујући га, што у роману, што у каснијим интервјуима, Тишма инсистира на околностима које су га направиле таквим – он није хармонична личност, али рат га баца у монструозно зло, а гранична ситуација чини да се осећа угроженим и да реагује као животиња, да би опстао (LEANDER FOG 2001: 45).

\*\*\*

Бавећи се претходним Тишминим романима често смо наилазили на тематска укрштања. Она не изостају ни у роману *Капо*. Ламиана опседа опасност од откривања идентитета, као и размишљања о злоћину, злу, греху. Пратећи њихово појављивање и развој у оквиру романа, пратимо Ламианово схватање сопственог морала. Приповедач, служећи се доживљеним говором, коментарише проблем искупљења из перспективе бившег капоа:

„Дакле, и његов би грех био само људски, његово спасење од казне за грех такође. Дешава се то. Ваљда се дешава? Ко зна колико их је који су, починивши зло, наставили да живе међу људима и успели да се домогну смрти каква и осталим људима припада! Гомила њих, који сад мирно почивају, изједначивши се са земљом, са природом, из које расте сочна чиста трава и вуче прљавштину која је у њој иструнула, јер постоји један ступањ распадања када се прљавштина и чистоћа изједанчују, када и једно и друго постају хемијски елементи, лишени особине порекла.” (1998: 40-41)

На почетку коментара наилазимо на Ламианову несигурност у сопствену теорију, што додаје хуману димензију профилу злочинца и знак је људске слабости, коју Тишма не пропушта да маркира у опису сваког свог негативног јунака. Он даље размишља о онима који су, згрешивши као и он, избегли казну и достојанствено завршили живот. Ту се Ламиан приближава Дуличу по размишљању о томе да ли је могуће учинити зло и избећи казну. Најзад, стижемо до завршног дела коментара, у којем је реч о *прљавштини*. Јунак *Широких врата* умирује се идејом о томе да природа нуди могућност регенерисања и очишћења од свега, па и најгоре прљавштине, водећи се сећањем на своје излечење од сифилиса. Капо размишља слично – у смрти ће се злочинци и праведни

изједначити. Све говори у прилог једној тези – страх који тера зликовца да чини зло, касније га прогони у виду страха од испаштања, осећања које је много снажније (и људскије) од осећаја кривице.

Са другим јунацима Тишминог *петокњижја* Ламиана повезује и издвојеност, неприпадање. Писац се темом злочина бави на сличан начин као у *Употреби човека* и *Књизи о Бламу*. У својој параноји, бивши капо Фурфа покушава да се сети свих оних који би могли да га одају. То сећање заправо је списак насиља, каталог који, по учесталости именица и придева, на рачун глагола, личи на поглавље о насилним смртима из *Употребе човека*, или опис Јеврејске улице из *Књиге о Бламу*. Имена девојака из кажњеничког командоа посебно су карактеристична, будући да је свака имала надимак: „кошута”, „кнедла”, „усната”, чиме је подвучена њихова обезличеност. Још један списак насиља појавиће се нешто касније, поново у вези са Ламиановим опсесивним подсећањем на имена жртава и начине на који су страдали. У једном коментару о злу и злочинима, Ламиан износи теорију о томе да су погрешили у томе што су градили логоре, заграђивали, мучили – у свему томе настала је нека „пукотина”, због које су на крају изгубили. Требало је, тврди он, „само клати”. Коментар се завршава апокалиптичном визијом земље натопљене крвљу, и идејом о очишћењу света од нечисте јеврејске расе, коју је покварила воља за поседништвом.

Двострукост перспективе коју смо поменули у вези са приповедним поступком и у идејном слоју има своје импликације. Наиме, како примећује Горан Коруновић, пред крај романа осећа се јачање критичко-хуманистичког односа према проблематици Другог светског рата, логора и насиља. Тај слој је, међутим, константно подриван капоовом конвертитском природом и субверзивном улогом у приказивању искуства холокауста „без релативизација и непознаница” (КОРУНОВИЋ 2012: 120). Тако приказ историјских чињеница бива ојачан свешћу о мотивацијским механизмима злочина и крхкости човекове природе.

Храна представља једно од најнеобичнијих и најбитнијих тематских чворишта у роману. Формира се у потресној сцени, у којој Фурфа даје Хелени Лифка и „кошуту” залогаје укусне хране, наплаћујући сваки једним пољупцем.

Храна ће прогонити Ламиана и у садашњости. Кад оде у кафану, и после јела осећаће да му је утроба као распорена, а ножеви на столовима подсећаће га на логорска клања. Његово махнито кретање по Загребу покреће, најпре, страх од тога да ће га неко препознати, а затим и потрага за добром храном, коју никако не успева да нађе. Онако како друге Тишмине јунаке покреће потреба за сексуалним задовољством, Ламиана покреће глад. То је иста она глад која је његове жртве покретала да му се предају, чиме се успоставља веза између мотива глади и хране са мотивима сексуалног задовољења.

Посматрајући роман *Капо* у целости, приметимо да је реч о некој врсти синтезе поступака и тема које је писац понудио у претходним романима. На позадини великих историјских збивања осликава се ужас индивидуалних судбина. Јунаци, суочени с екстремним околностима, показују зверску страну своје личности, и изазвани страхом, постају мучитељи уместо жртава. После извесног времена, они ће до самоуништења преиспитивати своју прошлост, и у ковитлацу магновења и смењивању имагинативних сцена и реалних сећања, пролазити кроз пакао своје савести. На исходишту, чека их иста тужна истина о вучјој природи која је у човеку примарна и неискорењива.

## ЗЛОЧИН ИЗ НУЖДЕ И ЗЛОЧИН ИЗ КОРИСТИ (*ВЕРЕ И ЗАВЕРЕ*)

Белешке из *Дневника* Александра Тишме говоре о томе да је писац роману *Вере и завере* приступао као делу које је дошло након низа књига којима је желео да се докаже. Након што је то успео са *Употребом човека*, *Вере и завере* је писао у неку руку растерећен, једино са потребом да потврди успех претходног романа. То је можда и његов највећи квалитет – реч је о роману који варира познате теме Тишмине прозе, у којем се појављују сродни ликови и приповедачки поступци, али који, можда боље него иједно његово дело, прича занимљиву, узбудљиву повест. Критичари су проналазили у *Верама и заверама* елементе крими-романа, описивали су га као трилер, као љубавни, па у неким деловима и као еротски роман. Појављују се и тумачења која га везују за интелектуални роман, или филозофски есеј (УГРИНОВ 1984: 94), психолошки и друштвени роман (ТАМАШ 1990: 54), али и она која га означавају као „ремек-дело жанра грађанског романа” (ПАВКОВИЋ 2003: 44). Роман *Вере и завере* драматизован је и изведен у режији Душана Петровића, на сцени Српског народног позоришта 1998. године.

Асоцијација на *Употребу човека* неизбежна је не толико због сенки рата, колико због специфичности композиције и приповедних модела. Такође, имамо сличну ситуацију која мотивише збивања – јунаци, раштркани после рата на разне стране, поново се, стицајем околности, окупљају у Новом Саду и тај сусрет постаје замајац радње, која је много динамичнија и напетија од оне у *Употреби човека*. Тишма у *Дневнику* помиње трилогију, коју би чиниле *Књига о Бламу*, *Употреба човека* и *Вере и завере*. Размишљао је о томе да назове ту трилогију *јеврејска*, или *помешано корење* (2001: 673). Касније ће им придружити и роман *Капо* и *Школу безбожничтва* и та ће дела назвати својим *петокњижјем*. Он у њима проналази тематске сродности. Међутим, њихова вероватно најснажнија спона јесте однос према питањима злочина и насиља, тумачење природе зла у човеку и атмосфера ништавила и декаденције, безнађа, баналне и бесмислене свакодневице.



\*\*\*

Напуштање темпоралне линераности и каузалне романескне композиције уобичајени су Тишмини поступци. Ни *Вере и завере* не одступају од тог манира. Преплетеност и преклапање временских планова, асоцијативно везивање приповедних одсечака и укрштање вишезначних епизода појављују се и у том Тишмином роману. Међутим, за разлику од романа *Употреба човека*, *Широка врата*, *Књига о Бламу* или *Капо*, у *Верама и заверама* откривање прошлих догађаја није једини извор приповедне тензије. Развој „средишње” линије текста, која описује „садашња” збивања креира основну напетост романа и производи динамику наратије коју остали Тишмини романи немају.

Уводна сцена има функцију да ослика крокије чланова породице зубара Рудића и да утврди неке од мотивских линија које ће се протезати кроз читав роман. Карактеристичан је опис ручка, пун детаља, вишезначних описа јела и утисака различитих чула. Све је то у служби дочаравања напете, искричаве атмосфере између Сергијевих родитеља, али и његовог односа према њима, посебно мајци, чију љубав и бригу доживљава као терет тешког јела. Богат избор придева стоји такође обликује такву атмосферу: „гибљиво”, „глибаво”, „тешко”, „загушљиво”, „опоро”, „мирисно”, „сочно”... На почетку уведен лајтмотив оптерећујуће родитељске љубави остаће до краја везан за родитељски дом. Експликативна ретроспекција која следи изнеће причу о стану Рудића, који није више државни, него је враћен Јакобу Лебенсхајму. Проблем станарског права управља судбинама јунака на сличан начин као у приповеци „Стан” или у *Књизи о Бламу*.

Након што су представљени главни актери романа – породица Рудић, Еуген Патак, породица Степанов и, најзад, брачни пар Шултејс, приповедање почиње да скреће у ретроспективне рукавце чија је функција детаљно описивање прошлости ликова. После историје Инге Шултејс и њеног односа са супругом Балтазаром, приповедање се враћа у садашњост, где ће се наставити нит приче о продаји стана. Користећи технику тока свести, приповедач представља став Сергијевих родитеља о томе, а затим се перспектива управља према Сергију. У унутрашњем

монологу јунак открива грижу савести због тога што непрестано мисли на Инге, уместо да реши питање продаје. Иначе, модел унутрашњег монолога писац користи релативно ретко у *Верама и заверама*, ограничавајући се на ситуације у којима је за разумевање радње неопходан интроспективни приступ (таква је сцена у којој, након вести о Ингиној трудноћи, Сергије размишља како ће то утицати на њихову везу, да би онда прешао на размишљање о Балтазару и неопходности његовог убиства). Помоћу асоцијативне копче, радња ће се вратити у прошлост, из које ће изронити прича о односу Рудићевих родитеља.

Аналепсе у приповедању имају најчешће улогу објашњења историје неких ликова и њихових односа, као и увођења важних тема, мотива и симбола. Међутим, постоје ретроспективни одломци који имају тежину антиципације будућих догађаја. Сличан поступак Тишма је применио и у *Широким вратима*. Одломак у којем сазнајемо да је Сергије руководству пријавио Еугена када му је овај признао свој страх у затвору, након чега је Еуген био искључен, представља неку врсту најаве каснијег расплета односа између та два јунака.

Ручак код Степанових описан је тако што приповедање тече паралелно, у два тока. Док се за столом одвија формална комуникација, испод стола одиграва се тајни разговор – Сергије шаље Еугену сигнале Морзеоу азбуке стискајући му ногу. На тај начин, он му поручује да му уговори састанак са Инге. Степанови су, иначе, носиоци напоредног тока романа. Прича о њима искрсава повремено, као контрастни слој – код њих је живот улегао *као набрекла нога у сламом обложеном дрвену клонпу*, како примећује Инге, док се Балтазар ужасава њихове неорганизованости. Такви, они представљају контрастежу бурном животу Сергија и Инге. Сцене са Еугеном уобличене су на начин драмске структуре. Призор у којем он препричава свој разговор са Инге сачињен је од динамичних, кратких реплика, праћених донекле пренаглашеним гестовима, као у пантомимском позоришту. Асоцијацију на позоришне сцене изазива и важна епизода о убиству у Варшави:

„Док је овај хватао пиштољ – био је то стварно пиштољ, Сергије га је преко плоче сточића видео како се издиже, црн, обујмљен бледом шаком Гардиновачкога

– он је из џепа извукао свој и, оклевајући само за тренутак, повукао ороз. Грунуо је пуцањ; Гардиновачки је као опржен тргао руку на чијем се крају лабаво клатио пиштољ сличан уловљеном раку, ухватио се за груди обема рукама, при чему му је пиштољ испао из шаке, мало се окренуо према Сергију, с изразом чуђења на лицу, затим се занео, посрнуо, па је пао на колена и пружио се по поду треснувши о њега шилковима ципела. Сергије је с неверицом пратио то збивање које је сам изазвао; он је готово очекивао да ће Гардиновачки наједном скочити на своје гипке криве ноге и развући бркове у церекав смех као толико пута, али је истовремено био, пун страве, начисто да се то никада неће догодити.” (1983: 133)

Прецизан и успорен опис убиства Гардиновачког, уз неутралну приповедачку перспективу, креирају утисак филмске *slow-motion* сцене. Сергије поступа несвесно, а затим „збивање које је сам изазвао” посматра као да је реч о узбудљивој драмској сцени. Тај централни ретроспективни одломак романа наставља се приповедањем о Сергијевом повратку у домовину, браку с Љиљаном и рођењу кћери Стојанке. Болест детета повезана је са злочиним родитеља на начин сличан оном на који је то изведено у *Школи безбожничтва*. Повест о тужној Сергијевој љубавној и породичној причи завршава се у садашњости – познанством са Инге. Тиме је приповедачка нит доведена до тренутка у којем је прекинута.

Уследиће две убедљиве, заокружене епизоде, које би могле да се читају као целовите приповетке. Прва је она о Сергијевом одласку на излет бродом са ћерком и бившом супругом. Напета атмосфера, Љиљанина заједљивост и зловоља и сплашњавање Сергијевог ентузијазма осликане су у маниру Тишминих најбољих приповедака, у презенту, уз избор правих детаља и нијанси у понашању ликова. Одмах након те епизоде, по принципу контраста, постављена је идилична епизода о бекству Сергија и Инге у Тител. Занимљиво је Тишмино сведочанство из *Дневника* о томе да је тителска епизода била накнадно преправљена, будући да је била неаутентична, пуна фраза и, по пишевом мишљењу, није показивала снагу истинске љубави и блискости између Сергија и Инге. Он то тумачи чињеницом да је у њој најпре пресликавао своју личну аферу из Неума, у којој није било ничег

сем физичке привлачности (2001: 737).

Завршница романа, обележена Еугеновим самоубиством, такође је приповедана уз драмску, представљачку дистанцу. То, међутим, не умањује напетост неизвесног расплета и изненађујућег, страшног краја, који, иако припреман током целог романа, поражава и застрашује.

\*\*\*

У типолошким одређењима *Вера и завера* преовлађују она која тај роман везују за традицију друштвеног или грађанског романа. За разлику од *Књиге о Блему*, где је присуство главног јунака имало детерминативну функцију за читаву структуру романа, *Сергије Рудић у Верама и заверама* представља оруђе дијегезе и њој је, заправо, подређен. Сва збивања су, дакако, психолошки и социјално мотивисана и стога је занимљиво пратити путање те мотивације, као и реперкусије односа главног јунака са осталим ликовима. Ипак, чини се да сам роман није замишљен тако да ослика његов лик, већ да пре свега исприча причу.

Најпре упознајемо ликове Сергијевих родитеља. У њиховом успелом портретисању назире се подсмех грађанском сталежу, „јаловој грађанштини” (УГРИНОВ 1984: 95). Такође, активиран је важан мотив патолошке љубоморе која трује њихов брак. Приповедач помно анализира и објашњава, уз присуство психологизма који ће обележити сваку карактеризацију у роману, измену односа између госпође и господина Рудића и порекло њене љубоморе. Опис стоматолошке интервенције у његовој ординацији богат је алузијама:

„(...) оне му, као какве пезе, уводе пацијенткиње, младе, обле, у том склопу потребе и посла до покорности снисходљиве, које он при прегледу и лечењу посађује у дубоку столицу и помоћу спретних завртања истеже и спушта пода се у скоро лежећи положај, па се онда нагиње над њих, тако рећи полеже, разјапљује им румена уста и заглављује у њих своја огледалца и сврдла и клешта и прсте, разгледа и посуврађује њихову унутрашњост себи на располагање, на пипање, на штипање, што год хоће, нагони их да као овце блеје „Ааааа”, струже по њима и чупа и гњечи их, бранећи им да се отимају притиском свог већ млохавог старачког

трбуха и стезањем својих истањених, квргавих колена око и између њихових набубрелих бутина, о које се кришом и пожудно таре” (1983: 5-6).

У реченицама које следе постаје јасно да је тај опис дат из перспективе Рудићеве жене и да осликава пакао љубоморе кроз који она пролази сваки пут када он оде на посао. Мучан утисак који та сцена оставља припрема атмосферу за ништа мање напоран призор породичног ручка, приликом којег се терет Рудићкине љубави сваљује на сина.

Еуген Патак је лик кога приповедач потом уводи. Поређење њега и Сергија са Дон Кихотом и Санчом Пансом одмах везује литерарне асоцијације уз Еугенов лик. Оне се настављају све до последње сцене, у којој Патак, пре него што ће се убити, изговара цитат из *Sage o Нибелунзима*: „Хоћеш преко Дунава у хунску земљу код Кримхилде? Али Зигфрид није мртав, ено ти га, а овај скелеција не превози ни за гривну од чистог злата!” Разлика у односу на Сервантесов пар, наставља приповедач паралелу, јесте у томе што овде Кихот (Сергије) следи оно што Панса (Патак) измишља. Поређењем Сергија и Еугена од детињства креира се контрастни пар, а разлике међу њима мотивисане су другачијим пореклом и социјалним околностима у којима су расли. Патак утеху у свом сиромашном и несрећном детињству тражи у књигама које проналази у кућама својих саплеменика Јевреја. Готово свака сцена у којој се та два лика појављују заједно структурирана је на основу контраста – док је Еуген обузет читањем књига и новина, Сергије му тражи практичну помоћ – адвоката. Павле Угринов одређује *Вере и завере* као роман о алтер-егу (1984: 95). Док Сергијев лик представља вољу, снагу, акцију, материју, Еуген је пол који означава смиреност, непокретност, контемплацију, дух. Павле Угринов сматра да Александар Тишма гради нихилистичку поенту, разрешивши роман Еугеновом смрћу, уништењем духовног, и победом баналног, примитивног, свакодневног. Радоман Кордић бави се подробно Тишминим психологизмом и тумачи увођење алтер-ега у лику Еугена Патака као неке врсте оправдања или моралног покрића које је Сергију потребно због циљева и поступака оног другог дела његове раслојене личности (1988: 173).

Принцип контраста уочавамо и у односу брачног пара Степанов према

троуглу Сергије – Инге – Балтазар. Природност, спонтаност и животворност њихове љубави стоји као здрав и позитиван пол чудним љубавним односима које срећемо у роману. Ипак, код Тишме су релације међу ликовима ретко сасвим црно-беле, па тако и Степанови својом утабаном свакодневицом стоје насупрот узвишеној и лудој љубави коју доживљавају Сергије и Инге.

Лик Инге Шултејс срећемо најпре као оличење фаталне жене, која Сергија фасцинира већ приликом првог сусрета. Широка ретроспективни пасаж који следи, посвећен је Ингиној животној повести. Пожељна кћи богаташа, навикла на живот у луксузу, брзо је открила забаве одраслих и почела у њима да ужива, имајући ипак утисак да је тиме себи закинула део самосталности. Била је верена за Франца Шултејса, Балтазаровог брата, који је отишао у рат. Следи опис ратних година, које је Инге провела скривајући се са породицом Шултејс, у условима сасвим супротним оним у којима је одрасла. Пописи злочина и насиља која су се дешавала свуда око ње дати су, карактеристично за Тишму, налик на каталог или статистику. Посебну пажњу приповедач поклања развоју њеног односа са Балтазаром, у који је ушла захваљујући његовој пожуди и сопственој отупелости и мирењу с околностима. По тих неколико елемената (пожељност, страшно предавање, насупрот трпљењу насиља), Инге се донекле приближава лику Вере Кронер. Реч је о женским ликовима чије тело није само објект жудње већ је, како тумачи Кордић, „осећање тела изједначено са осећањем идентитета” (1988: 173). Код Инге је необично то што се прича са Сергијем развија као у класичном љубавном роману, иако нам је јасно да у њеном лику постоји нешто друго, нешто изван уобичајених узуса женских ликова код Тишме. Она је, сматра даље Кордић, оличење дијалектике смрти, „посуда радикалног уживања чије последице Сергије мора да искуси”. Уживање, то је код Тишме честа идеја, тражи жртву идентитета – оно је уживање Другог. У *Верама и заверама* идеја о уживању које води у смрт идентитета драматизована је причом о Сергијевом жртвовању Еугена. Неко је морао да умре, закључује и Сергије у унутрашњем монологу који води ка одлуци о убиству.

За јунаке романа *Вере и завере* карактеристично је идентитетско

раслојавање – Младен Шукало примећује га у ликовима Еугена, Инге, а нарочито Сергија Рудића (ШУКАЛО 2005: 61). Два пола његове личности, обележена појавом алтер-ега, нису једини показатељ раслојености коју је Тишма желео да постигне код тог јунака. Коментаришући свој поступак у *Дневнику*, писац наводи да је Рудића обликовао по себи у осећајној и мисаоној сфери, а у делатној му је приписао поступке активисте. Тај други део Сергијеве личности јесте конструкција, и Тишма то осећа као грешку. На сличан начин је конструисао лик Лазукића у *Употреби човека*, доделивши му способност да ратује и да убије. Писац даље коментарише и да су његови најуспелији ликови они које је обликовао у распону своје личности – Блам, Каран, новинар из романа *За црном девојком* (2001: 746) . Код Сергија Рудића, наставља Тишма, изостављена је димензија идеалисте – у ретроспективном одломку представљена је његова залуђеност једном социјалном модом, коју је напустио након смрти прве девојке. Објашњење тог поступка писац види у сопственој немогућности да се идентификује са било каквим идеалним мишљењем (2001: 737).

Ако, међутим, размишљамо о Еугену као Сергијевом алтер-егу, могли бисмо њега да видимо као „додатак” који главном јунаку обезбеђује идеалистичку компоненту. Од смрти прве девојке, револуционарке Маре, па све до сусрета с Инге, Сергије је, истиче приповедач, био углавном посвећен решавању односа с мушкарцима и „ширим, општим збивањима”. Међутим, женски ликови посредно учествују у формирању Сергијевог лика. Кордић се, у оквиру тумачења *Вера и завера*, бави тумачењем функције едиповског романа. По тој теорији, многи Сергијеви поступци и одлуке могу се тумачити као својеврсна освета родитељима. Иако је треба схватити условно, таква идеја има оправдање у чињеници да је сцена породичног ручка код Рудићевих смештена на структурно повлашћену позицију на почетку романа и да су у њој зачети многи пресудни мотиви и релације за развој Сергијевог лика. Важан је и лик његове бивше жене Љиљане. Она се у сличном психолошком кључу пројекције свети Сергију преко ћерке Стојанке, чија физичка сакатост симболише емотивни инвалидитет. Тишма вешто користи епизоду излета бродом да покаже како су мајка и кћи срасле и сродиле се у бризи, страху и мрзовољи и направиле фронт према Сергију, који је

изгубио вољу за иницијативом:

„Успињу се на терасу, он скупи празне столице за један незастрт сто, зове келнера, који, једини у послу под притиском оволиких гостију, дуго пропушта крај уха његове опомене; али се испоставља да Љиљана и мала ништа неће, односно скоро неће, јер су у ствари жедне, а немају поверења у понуђена пића. Зашто, кад су у крчми пристале на исто овакво, немогуће је установити; на крају се ипак одлучују за кока-колу, која за суседним столовима боји многе полупразне боце, само што поновљено захтевају да буде нехлађена. У њеном ишчекивању, опипавању, опрезном коштању и препирању је ли одиста безопасно млака пролази преостало време, за Сергија напето и мучно” (1983: 191).

Убиство Гардиновачког представља један од кључних елемената у креирању лика Сергија Рудића. Осим антиципативне улоге, оно има функцију да покаже до које мере Сергије реагује с једне стране инстинктивно и без много реалних разлога (Кордић то убиство пореди са Мерсоовим убиством Арапина). С друге стране он, донекле промишљено унапред рачуна на свој друштвени статус, иако му формално не придаје значај (1988: 173). Такође, Кордић истиче важност улоге Сергијевог ресантимана, дуго скриване, чак и несвесне мржње, унутарње напетости која трује тог јунака из неколико извора и налази вентил у нагону за убиством. Сергијев ток свести, који га доводи до одлуке о убиству Балтазара, открива многе детаље о томе како се обликује његов рационални пут ка таквом опредељењу. Он прави разлику у односу на убиство Гардиновачког – у оном случају пуцао је у човека који га је напао, ни у кога одређеног. Оправдање за свој поступак проналази у Балтазаровој прошлости – и он је отео Инге Францу, па сходно томе заслужује да и њему сад буде нешто отето. Сергије себе види у улози „извршиоца правде”. Након одлуке да убиство, по наруџбини, учини његова друга половина, Сергије наговара Еугена користећи се историјским околностима као покрићем – подсећа га на то да је трпео мучења од Шваба, а Балтазар је један од њих. Сергијева безобзирност иде и корак даље – он подстиче збуњеног Еугена да се сети да му дугује зато што га нису стрељали као издајника. Сад тражи да му врати услугу. У том делу романа Сергије делује као хладнокрвни убица и



негативан јунак. Међутим, све што претходи заправо онемогућава такав суд. Пре него што смо се суочили са његовом одлуком, упознали смо све оно што га тишти у прошлости, у две породице у којима је принуђен да живи, у психолошкој и социолошкој сфери. Такође, мотив убиства постаје, преко убиства Гардиновачког, део његове личности, нешто за шта је нагонски способан и спреман, и нешто из чега може да се релативно лако извуче. Све су то околности које га чине оним јунаком који ће у смрт гурнути свог најбољег пријатеља, намеравајући да избегне непријатности сопственог љубавног живота. Ипак, као и код других, сличних јунака, које је Тишма обликовао „по својој мери”, ми га не доживљавамо као звер, већ као слабог и несрећног човека.

\*\*\*

Тишма је у својим дневничким белешкама уздржан или критичан према роману *Вере и завере*. Тек са извесне временске дистанце закључује да се преварио у процени и да је реч о значајном роману који расправља о неколико фундаменталних питања попут злочина из нужде и из интереса, наслеђа, трајања сред насиља, менталитета, побуда, лажи и истине у општим и најличнијим стремљењима (2001: 824). Злочин је овде другачије разглобљен него у другим Тишминим делима, нарочито онима која припадају *петокњижју*. Ратно насиље се појављује у једном делу романа и има детерминаторну улогу у креирању ликова и њихових судбина. Сцена у којој, након убиства девојке Маре, муче Сергија, написана је попут сличних сцена из *Употребе човека*:

„Сергије је буљио у тај леш цвокоћући зубима колико од зиме толико и од запрепашћења, он није престајао да у њега буљи ни док су га самог тукли, дерали са њега одећу, ципеле, опет тукли, псовали га и тражили да призна, а кад су га у зору, измрцвареног, са осталима, кундацима потерали у зграду и гурнули у самицу, још увек је пред очима, разрогаченим у таму, имао Марин леш, плеснут о земљу, искренуте главе и разбацаних удова као прегршт случајно састављених крпа на мотки срушеног страшила” (1983: 117-118).

Међутим, механизам настанка зла у човеку у ратним околностима није у *Верама и заверама* третиран као што иначе бива у Тишминим прозама. У том

роману занимало га је зло које се роди у сасвим супротним, ушушканим, мирнодопским временима, усред баналне свакодневице, или бар нечега што тако изгледа. Интересовала га је психосоцијална основа насиља које тако настаје, као и разлика између злочина из нужде и злочина из користи. Интроспективни пасаж који антиципира Рудићеву одлуку о убиству Балтазара разоткрива нову динамику злочина заснованог на лукавствима разума. На себи својствен, шокантан начин, писац анализира механизам којим се мешањем истине и лажи креира померена логика, софизам способан да оправда сваки, па и најмонструознији злочин.

С друге стране, добар део романа *Вере и завере* посвећен је мотиву љубави, и то идеалне, узвишене љубави оличене у савршеном складу двоје људи. У Тишмином делу тај се мотив јавља у роману *За црном девојком*, али и у приповеткама као што су „Хиљаду и друга ноћ”, „Jalousie”, „Тврђава”. Тителска епизода представља врхунац љубавне приче Сергија и Инге. У њој приповедач инсистира управо на мотиву „љубавничког споразумевања”:

„Сталан је то ромор међу њима, којим надокнађују многе године лишене љубавничког споразумевања. Када исцрпу поводе тренутка, они, као да се плаше да ће изгубити нити сагласја, начињу без прелаза разговор око неког ранијег запажања које су пропустили да једно другом искажу или које добија друкчији вид под утицајем новијег, најновијег” (1983: 224).

Непрекинут разговор међу љубавницима сигнал је склада и блискости, баш као и у приповеткама које смо поменули. Осим еротског слоја тителске епизоде, треба приметити и понављање свакодневне рутине, малих ритуала које су установили (сличан мотив појављује се у *Тврђави*). Иако је реч о излету од само неколико дана, то даје илузију срећног и трајног заједничког живота. Критичари често тумаче тај слој романа као назнаку наде, позитиван пол мрачне повести о људском злу и несугласицама. Међутим, чини се да начин на који је се љубав Сергија и Инге развијала, као и последице које је изазвала, говоре супротно. Тишма ту идеју формира још у роману *За црном девојком* – једно од суштинских одређења идеалне љубави јесте њена пролазност. Она траје тренутак, и тај тренутак као рефлектор осветљава јад и беду остатка наших живота. Међутим,

постоји у *Верама и заверама* прича о још једној љубави – реч је о брачном пару Степанов. Њихова младалачка љубав описана је као снажна и луда, али зрелост им не доноси досаду и јед, већ пун и радостан, мада хаотичан живот. Тишма избегава да тај пар идеализује и направи од њих своју верзију Кити и Љевина. Постоје назнаке такве асоцијације, али писац успева да свој горки хумани скептицизам примени и у опису односа у кући Степанових, штитећи то поље ведрине у роману реалистичким третманом.

Храна, поготово заједнички оброци, заузима важно место у роману, што је наговештено већ уводном сценом ручка. Важни односи биће описани управо у оквиру призора заједничког обедовања. Таква је и епизода у којој је током ручка код Степанових, Сергије под столом наговарао Еугена да му уговори састанак са Инге. Као што тешка испарења дуго и мучно куваних јела сугеришу тежину родитељске љубави према Сергију, тако симболику притајене еротике носи и слика „ломљења меса” у дому Степанових.

Треба обратити пажњу и на мотив воде, који има врло сложену функцију у роману. Тишмина лична везаност за воду, поготово за реку, одсликава се у многим његовим делима, али у *Верама и заверама* тај мотив бива посебно наглашен. Сергијев однос са бившом женом и ћерком описан је кроз епизоду о излету бродом по Дунаву. Његова прича са Инге кулминира у епизоди смештеној у Тителу, на обали Тисе, која за њих представља рајско уточиште. Степанови одлазе са гостима у летњиковац на обали дунавског рукавца. Када одлучи да убије Балтазара, Сергије ће, разматрајући све опције, закључити да је убиство у води најбоља варијанта:

„Најбоље на воду, у коју би га затим могао бацити, с каменом око врата, да никад не буде нађен, тим пре што би могао тврдити да се сам удавио, непливач какав јесте. Одлучује се недвосмислено за воду, јер је то једини Балтазару несавладиви елемент за који зна, једини његов тако рећи природни непријатељ, у ком се може сакрити потез извршиоца” (1983: 261).

Мотив воде заокружен је на крају романа, када у њој страда Еуген, убивши се на начин сличан оном који је Сергије наменио Балтазару. Симболика последње

сцене у којој се Инге баца око врата Балтазару, који је „једини сув”, можда говори у прилог идеји о различитим менталитетима које јунаци *Вера и завера* представљају. Радоман Кордић говори о утицају балканског и западног духа на јунаке романа. Балтазар се одупире балканском духу који га опседа, док му се Инге предаје, као бујици. Та стихија на крају обухвати све јунаке *Вера и завера*, оставивши једино Балтазара сувим.

Књиге су мотив који се у различитим формама, али увек са сличном функцијом, појављује у многим Тишминим романима. Обично су везане за једног јунака и обликују слој стидљиве наде и притајене ведрине. У *Верама и заверама*, мотив књига везује се првенствено за Еугена Патака, мада не треба заборавити да је и Сергије описан као „преправљач преведених пустоловних романа”. Можда је и у том ироничном одређењу скривен један елемент контраста између та два лика. Као и у *Употреби човека*, за одломке о књигама везују се коментари у којима се расправља о питањима поетике. Таква је сцена у којој Сергије са колегама Шотром и Пуљезовићем разговара о томе како се може направити модел забавног романа и шта треба да садржи схема једног таквог „литерарног производа”. Патак открива књиге врло рано, а његов специфичан избор лектире представља важан чинилац психолошког обликовања тог лика. Након Сергијеве издаје, и искључења, Еуген се, по повратку у Нови Сад, теши књигама. Оне га умирују и након страшне Сергијеве посете током које га наговара да убије уместо њега. Отварајући их насумице, он чита цитате на различитим језицима, и из те занимљиве какофоније израња његов очајнички вапај, обликован у форми тока свести:

„Ипак увек у ишчекивању овог другог, штива, не другог догађаја, као да су догађаји само станка, празан простор који ће довести поново до штива. А чему? Да би се штивом тај исти празан простор потиснуо у заборав, до следећег догађаја, па преко њега до новог штива. Све у свему да би се прелебдео, пресањарио празан простор, празни простори. Пошто друкчијих и нема. (...) Зато ти вештачки жлебови, речи, које су свака по једна бушотина до коренова, до прошлости, до навика, обичаја, до присности. Оне са својим у почетку чудним склоповима слова, слогова, из којих је он, нежив међу њима, тек постепено

наслућивао и у себе увлачио, навикавајуће се, гласовни њихов пренос, да би убрзо постале, кад се тако упознају и ороде једна с другом, сочне, звучне, значне и преко својих значења докучених по реченицама” (1983: 270).

Доневши, напoкoн, oдлуку o сaмoубиству, Еугeн сaмбoличнo шутнe пoслeдњу књигу прe нeгo штo зaтвoри врaтa. Њeгoвa вeзaнoст зa Сeргијa билa јe зaснoвaнa нa дивљeњу прeмa њeгoвoј oдлучнoсти и нaгoну. Oн сaм криo сe изa књигa стрaхујући oд билo кaквe oдлукe, oд ствaрнoг живoтa. Кoнaчнa oдлукa нaтeрaћe гa дa „вирнe изa књигa”. Њeгoвa смрт прeдстaвљa гoркy зaвршницy причe o стрaстимa, aли и oтвaрa низ питaњa o пaсивнoм идeaлизму и aктивнoм мaтeријaлизму у кoнтeкстy прoблeмa мoрaлa, злoчинa и кaзнe.

## ВРТЛОГ НЕОБЈАШЊИВОГ НАСИЉА (*ЖЕНАРНИК*)

„Соња Тишма је извадила једну обичну, белу картонску фасциклу, па ми је издалека, не дајући ми је у руке, показала прву страницу рукописа на којем је писало ‘Женарник’. Рекла је како би волела да ја прочитам тај роман, те да јој отворено кажем какво је то дело и вреди ли га објавити. Уз тај рукопис, рекла је, Тишма није оставио никаква упутства како са њим треба поступити. Она је, додуше, тај роман прочитала, али јој се није нарочито свидео, па га чак није ни читала од речи до речи.” (2010: 662)

Овако Иван Негришорац у својој „Белешци о генези романа *Женарник* Александра Тишме” описује тренутак када је дошао до примерка рукописа тог необичног романа. Пратећи Тишмине дневничке записе могуће је доћи до података о томе како је текао дуг процес настанка *Женарника*. У белешци од 31.1.1973. писац нотира да је започео да пише роман на основу претходних скица. Пре тога, „пола године – годину дана”, скицирао је прву главу. У том тренутку, он је такође имао замисао да ће *Женарник* бити прва његова књига „саздана у целости од фантазије” (2001: 568). У *Дневнику* је могуће открити и пишево жаљење што не може да осавремени причу. То објашњава теоријом да се женама не може господарити само личним насиљем, без подршке система (2001: 598). Пишући *Женарник* истовремено са *Верама и заверама*, Тишма примећује да је почео да „драматизује своју литературу”. Судећи по изводима из *Дневника*, закључујемо да је *Женарник* настајао веома дуго, од јануара 1973. до 1990. или 1991. године<sup>11</sup>. У белешци од 8.11.1991. Тишма даје необично бруталну оцену тог романа: „Моја књига ‘Женарник’ је порнографска бљувотина” (2001: 1022).

Негришорац тумачи Тишмин коментар друштвено-политичком ситуацијом у том тренутку и чињеницом да усред најстрашнијих ратних дејстава око Вуковара писац нема избора него да се згади над својим романом. На другом месту читамо како је Милица (вероватно Милица Николић) оценила *Женарник* као омладински роман који би било боље да уништи (2001: 1123). Негришорац коментарише и тај запис истичући то да писац није уништио роман и поред

<sup>11</sup> Према дневничким белешкама, постоји још један роман с којим се Тишма дуго мучио и није успео да га заврши. Реч је о роману *Наследник*.

недвосмисленог савета критичарке чије је мишљење високо ценио. Најзад, ми данас имамо прилику да читамо *Женарник* захваљујући околности да писац својој супрузи није дао конкретна упутства (као што је то, врло прецизно, учинио са неким другим рукописима) о томе шта са тим романом да уради. За нас је довољно то што рукопис до краја живота ипак није уништио, што може значити да, иако несигуран у вредност романа, није био склон да га сасвим одбаци.

Да нисмо имали могућност да упознамо *Женарник*, остали бисмо ускраћени за један потпуно апартан сегмент Тишминог стваралаштва. Док се у свим својим делима, а у романима нарочито, писац углавном бавио људском природом бирајући јунаке по мери сопствене личности, и огледајући њихове слабости у конкретним, често екстремним друштвено-историјским околностима, у *Женарнику* се сусрећемо са нешто другачијим импликацијама романескног чина. Реч је о интересовању за Другога. Истражујући алтеритет, Тишма урања у свет универзалне људске заједнице и у њој препознаје суштину људске природе, опседнуту телесношћу, сексуалношћу, али и садизмом и вољом за моћи (ДРАГАНИЋ НОНИН 2010: 76). Време и место збивања *Женарника* представљају један од најинтригантнијих чинилаца структуре романа. Тишма у својим интервјуима изјављује: „Увек сам се, као писац, туђио имагинарних простора и времена, привлачило ме конкретно, чак чулно конкретно” (1996а: 73), и то заиста важи за његов комплетан опус. С изузетком *Женарника*.

Из *Дневника* сазнајемо да је писац чак и заиста сањао једне ноћи да су се збивања романа преселила у време „прошлог рата” и да су „мангупи у униформама преузели улогу пустињских бандита”. Буђење му доноси свест о томе да су сањани ликови и догађаји изван стварности и да личе на њене гротеске, те су стога неупотребљиви. Интересантно би било упоредити идеје које су различити критичари имали поводом хронотопске неизвесности *Женарника*. Негришорац се осврће на Тишмин изразити дар опажања. Описује га као писца истинске емпиријске вокације упућеног на њему савремен свет и процењује да је одлазак у друго време и простор, а поготово у простор фантазије, од њега изискивао једну врсту стваралачке енергије којом није располагао у изобиљу. Васа

Павковић генерално означава историјско време Тишмине фикције као рани средњи век, судећи по оруђу и хладном оружју, замишљеној социјалној и политичкој организацији, титулама, храни... Нејасно одређен простор асоцира га повремено на просторе Арабијског полуострва, а негде на забачене балканске крајеве, што је повезано и са необичном топономастиком измишљеног света. Истиче, међутим, то да се писац труди да уверљиво мотивише и означи свој фантастички свет, те он делује као узбудљива и убедљива фантазмагорија о сексуалности и злочинству, власти и страху. Тој убедљивости, сматра Павковић, управо доприноси укидање историјских и контекстуалних детаља (2010: 165). Негришорац у предговору *Женарнику* претпоставља да је реч о некој врсти робовласничког друштвеног уређења, које Тишми дозвољава да се поиграва односима између робова и робовласника и омогућава потпуну зависност и предавање, (зло)употребу човека (ТИՏМА 2010: 5). Такву би релацију било немогуће извести у савременом свету, осим у екстремним околностима, какве је Тишма у неким својим романима и приповеткама креирао, користећи простор логора или затвора. Светлана Милашиновић препознаје неке елементе Тишминог типичног „ратног амбијента”, будући да разбојнички логор у планини Даргил, где се одвија већи део радње романа, неодољиво, и нимало случајно, подсећа на фашистичке логоре (2010: 220). У самом тексту романа могло би се наћи оправдање за сваку од тих претпоставки, и сасвим је сигурно да је Тишма, прецизан и детаљан у описима, сваку од тих смерница намерно оставио отвореном, тежећи универзализацији контекста која би му омогућила лакше огољавање људске природе и односа.

Роман је написан у приповедном првом лицу, за Тишму релативно неубичајеном. Исповедан тон којим наратор прича омогућује нам да, упоредо с њим, откривамо ужасну истину о царству Господара на планини Даргил. Протагонист-наратор једини је преживели заробљеник и он, захваљујући рани која је од њега начинила кастрата, али и због физичке сличности са Господаром, добија прилику да упозна свет који је тиранин обликовао да испуни своје мрачне фантазије. Већи део романа посвећен је опису градње женарника:



„Њему се журило да доврши оно што је називао женарником, и ми смо одсада већину времена проводили у здели издубеној у камену иза пећина. Та здела је под ударцима пијука и чекића постајала све шира и све равнија, добијајући облик полукружног дворишта чији је лучни оруб био остављен да стрши високо, као зид пружен на три стране. Четврту, равну страну чиниле су оне камене преграде на које су кулучари, под насртајима и повицима Шашкаревих гонилаца, стављали дрвене вратнице и од прага наниже по два камена степеника.” (2010: 127).

Детаљни описи замишљених просторија антиципирају ужасне призоре и креирају поступно идеју о месту које ће служити уживању једног човека и злоупотреби жена које се већ од неологизма у наслову пореде са животињама. Пред крај, фабула се убрзава у описима мучења, да би у расплету дошло да страдања Господара приликом пада Солзеје. Структура заплета правилна је и линеарна, што нимало не личи на Тишму. Та чињеница, уз примену првог приповедног лица, вероватно је узрокована његовом потребом да, како објашњава Васа Павковић, „очврсне своју фикцију” и обезбеди јој мотивационо упориште ван конвенција реалистичке прозе, којима је лако баратао. Композиција *Женарника*, после свих Тишминих сложених романескних творевина, делује уистину прилично поједностављено, али њена фантастичка основа омогућава природну подлогу за формулативност бајке, или у овом случају, дистопије.

Тишмин језик је уобичајено прецизан, све више хладан и груб, што су описане околности страшније. Описи сексуалног искоришћавања, бирања и мучења жена често подсећају на одломке из *Употребе човека*. Чак су жртве добијале и надимке попут оних које су, заједно са Вером Кронер, страдале у логору. Свака од њих има своју позицију и улогу, баш као у нацистичким логорима-харемима. Васа Павковић такав поступак повезује и са десадовским моделом *еротичке економије* (Ролан Барт).

Ликови *Женарника* представљају чудан спој Тишиног искуства у реалистичкој карактеризацији и психосоцијалној мотивацији и фантастичког модела грађења јунака. Он и овде прибегава прављењу контрастних парова, од

којих је најупадљивији пар Господар – Поткушењак. Господарев садизам према женама (и деци) у предсмртном признању повезан је са фрустрацијама из детињства, али веома важну улогу има и његова оптерећеност својом телесном ругобом, ожиљком на лицу. Он ту ружноћу надокнађује незаситим потврђивањем своје мушкости, док Поткушењак, који има очувану лепоту лица, бива ускраћен управо за мушкост. Њихово парњаштво и међусобно допуњавање потврђује чак и Господар: „Зато сам овде ја, који имам што ти немаш. Ти и ја бићемо једно, и тако ћемо имати све!” (2010: 23) Како радња одмиче, Поткушењаков став о Господаревом понашању мења се и учвршћује у неодобравању, а његово везивање за Ријфу томе свакако доприноси. Међутим, иако прижељкује да женарник нестане, он нема намеру да се на крвав начин обрачуна са Господаром. То остварују побуњеници, на челу са Шашкарком. Негришорац у свом предговору овако коментарише Тишмин поступак карактеризације у *Женарнику*:

„(...) Уз то су и поступци на плану карактеризације ликова овде у приличној мери заказали, па је нарративни обрт на крају романа остао доста бледуњав. Уз то се на овом неуралгичном месту (реч је о расплету романа, прим. Ј.А.) додатно исказала сва проблематичност уклањања психолошке мотивације, тј. ауторовог опредељења да се стварају плошне структуре ликова: у таквом склопу није лако конституисати довољно прихватљиво објашњење откуда се код Господаревих најближих сарадника, до тада беспоговорно оданих, сада најједном јавља потреба да почну да раде против не само Господара, него и сопствене разбојничке дружине. Да је таква психичка подвојеност код њих била раније приказана, односно да је писац брижљивије психолошки портретисао своје ликове, та би промена лакше могла бити схваћена. Овако, остала је поприлична нејасноћа и необјашњива противуречност у приказу овог нимало једноставног обрта.” (TIŠMA 2010: 28)

Васа Павковић полемише са Негришорчевим предговором, поготово кад је реч о карактеризацији:

Супротно тврдњама из предговора, ови епизодисти су одговарајуће индивидуализовани, наравно у оквиру замисли целе фикције и смисла Женарника,

као анализе зла у човеку и у цивилизацији. Господар на једном месту каже: 'Најбољи је међу њима Скир... ужива да убија, и то је све, а за убијање му пружам довољно прилике', и наставља: 'Халув је похлепан на новац, он ме поткрада, иако му је душа већ у носу и нема на шта да потроши златнике које завлачи у једно скровиште иза болнице...' Господар познаје и Шашкара, своју десну руку: 'А за Шашкара нисам сасвим сигуран. Служи ми јер ме се плаши и јер му с времена на време дам понеку жену да је гази и уништава, иначе би можда покушао да ме смакне. Али ја ћу га претећи, уверавам те.' Ових речи се треба сетити у расплету Женарника којим предговорник није задовољан, јер верује да није довољно мотивисан, па такав свој превид сматра лошом карактеристиком романа, што *in ultima linea* пребацује на доста негативну оцену целог дела. Наиме, Иван Негришорац замера Тишми да Женарнику недостају 'егзистенцијална пуноћа и психичка ширина ликова', што само показује да не разуме природу жанра и пишчевог наума. Погрешно је замерати роману на недостатку нечега што му је непотребно и што би имало смисла у битно другачијем жанру. (2010: 165-166)

Изгледа да је разлог због ког расплет на први поглед делује недовољно мотивисан управо у различитој књижевној природи Господара и Поткушењака. Господар је једнодимензионалан лик. Он оличава принцип зла попут негативних јунака у бајкама и фантазијама. Мотивација, додата на крају, заокружује његов лик, али би он вероватно релативно добро функционисао и без ње. С друге стране, Поткушењаков лик је много сложенији. Имајући привилегију фокализатора, он нам пружа увид у комплексна гибања својих осећања, сећања, реакција и нагона, што све заједно гради лик готово попут оних на које смо навикли у Тишминој реалистичкој прози. Када дође до фабуларно релевантног судара између та два јунака, дакле у самом расплету, њихово непотпуно парњаштво постаће изразито. Поткушењаков поступак, иако неочекиван, може израсти природно из његовог сложеног карактера, док поступци разбојника, грађених попут Господаревих клонова, делују на први поглед неутемељено.

Потреба за уништавањем, наношењем бола, зло у човеку то су централне теме *Женарника*. Оне су видне у многим варијантама и контекстима у другим романима и приповеткама Александра Тишме. У *Женарнику*, међутим, природа

зла је битно другачија:

„Међутим, овде, ја сам први пут видео да се људи предају јарости уништавања коју су сами у себи изазвали, без узрока и повода, слободне воље, из просте потребе да чине зло. И зато, док сам у оним давним случајевима појединачних престапа, ослањајући се на здрав разум свој и себи сличних, настојао да смирујем и спречавам, овде сам, услед необјашњивости насиља, био и сам њиме у неку руку опчињен, увучен у његов вртлог, скоро постао његов судеоник.” (2010: 70)

Исповест Поткушењака овде има двоструку улогу. Она истиче у први план необичну природу зла с којим се суочава у Господаревом царству. Реч је о онтолошком, изворном злу, изниклом из суштине људске природе. Злу које не налази оправдање, ни упориште у социјалним, психолошким, историјским околностима. С друге стране, интроспективни коментар наратора-јунака има функцију да покаже како живот у таквим околностима утиче на човека, који је првобитно био морално стабилан. Опчињујуће својство зла Поткушењак објашњава управо његовом необјашњивошћу, која га чини уистину застрашујућим.

У роману се појављује унакажени ратник, који наставља живот скривен од очију света. То је, судећи по неким записима, представљало за Тишму иницијални подстицај. Почетну идеју укрестио се идејом за другу причу, о одметнику-нимфоману и спојио их. Телесна осакаћеност главних ликова постала је за писца инструмент њиховог психолошког портретисања. Испоставило се да је то средство приближило причу атмосфери романтичарске фантазмагорије, у којој се телесна сакатост користи као сигнал душевне недовршености (сетимо се Сергијеве кћери Стојанке из *Вера и завера!*).

Разврат је важан аспект тематско-мотивске структуре *Женарника*. Писац се двоумио у вези са фабуларном потентношћу тог мотива, што се може видети из једног његовог записа датираног 26. новембра 1975:

„Разврат ипак не задовољава. После њега остаје непријатан укус узалудно утрошеног времена, баш као после читања лаких књига. Скоро да је онда боље трошити време заиста узалуд, без циља, то јест, и без разврата: тада тог укуса, тог

самосажалјивог кајања нема” (2001:130).

Тишма је, тумачи Негришорац у својој *Белешци*, осећао снажну унутарњу противречност самог разврата, која се састоји у истовременој снази његове подстицајности, али и неспособности очувања и трајања такве стваралачке енергије. Тај проблем је, по његовом мишљењу, био и основни узрок свих криза у које је писање романа током две деценије западало. Чињеница је да се Тишма поигравао тематиком разврата од најранијих својих приповедака, и то прилично храбро. Међутим, у *Женарнику* као да је отворио нова врата, до тада забрањена. Еротско уживање у мучењу и потчињавању других, углавном жена, начето у неким романима (пре свега у *Употреби човека*) овде је добило свој пун израз. Описујући садистичке оргије, Тишма као да је тражио сваки табу који је потребно разоткрити, не заустављајући се ни код насиља према деци. Читаоцу је у таквим романа потребна нека врста упоришта, сигурне зоне, и писац ју је у *Женарнику* понудио у лику Поткушењака, човека којем је одузета сексуалност, а поверење у хуманост озбиљно пољуљано.

Жанровско одређење *Женарника* представља посебну тему и предмет спорења међу критичарима. Јасно је већ да Тишмини најбољи романи настају стапањем више жанрова, и да он генерално није био писац обавезан жанровским конвенцијама. За роман *Женарник*, пак, чини се важно да постоји нека врста жанровског одређења, па чак и читалачког предумишљаја, управо како би се правилно разумели неки списатељски поступци и избори. Иван Негришорац заснива своје тумачење романа на везивању за жанр антрополошког романа. Он објашњава да је реч о можда најизразитијем роману десадовског типа у српској књижевности, што би значило да намерно рачуна с плошношћу и једнодимензионалношћу приказаног света, еда би креирао слику света архајских друштава, у којем је човек живео на начин прекршаја (ТИЏМА 2010: 33). Васа Павковић се донекле слаже с одређењем *Женарника* као антрополошког романа, али сматра да би се тако могли одредити и *Књига о Бламу* или *Капо*. По његовом мишљењу, *Женарник* пре одговара жанру еротског алегоријског романа. Помиње при том примере дела која су на сличан начин организована и носе сличан смисао – *Татарска пустиња* Дина Буцатија, Лингеров роман *На мермерним литицама*,

најзад Куцијев роман *Ишчекујући варваре* (2010: 169). Ерос и танатос су у њима, као и у *Женарнику*, огољени и сведени на исконске нагоне. Прича, односи међу ликовима, композиција и фабула, све је подређено једном циљу – откривању суштинске, страшне истине о злу у човеку.

## ДРАМЕ

### ДОЗВОЉЕНЕ И ЗАБРАЊЕНЕ ИГРЕ (*ДОЗВОЉЕНЕ ИГРЕ*)

Александар Тишма оставио је у *Дневнику* делимичне записе о настанку драма уврштених у књигу *Дозвољене игре*. За „Цену лажи”, прву драму, сазнајемо да је настала 1954. године као „драма-ерупција”, како писац наводи. То је била једна од првих антистаљинистичких драма у време најжешће борбе против стаљинизма. Код нас је играна само у Нишу. Ту премијеру писац доживљава као свој не само позоришни, већ и литерарни деби, као прво јавно појављивање. Тишма описује одлазак на ту премијеру у запису „Нишка епизода” из збирке *Око своје осе*. У њему сазнајемо да је то тог извођења дошло захваљујући пишчевом познанству са Велимиром Живојиновићем Масуком, који је у то време био на позицији директора тамошње драме.

Драма „Цена лажи” доспела је и на један међународни фестивал, али Тишма није стигао на ту премијеру јер му УДБА није дала пасош. Иронија је у томе да је писац окарактерисан као ИБ-овац, што је разлог због којег му је путна исправа ускраћена. У дневничком запису поменут је разговор са полицијским начелником, али Тишма тврди да се није сетио да му помене да је његов комад, *Цена лажи*, с којим и треба да учествује на фестивалу, управљен управо против ИБ-а. „Јелена Гавански”, драма из 1957, представља комад писан, како аутор тврди, „овлашно и површно”. Та је драма првобитно објављена у два наставка у *Летопису Матице српске* (фебруар и март 1959). Примљена је на извођење у Српском народном позоришту, али то се није десило, па је први пут изведена у оквиру чувене телевизијске адаптације из 1983. године, са Петром Краљем у једној од главних улога. Тишма је написао и драму „Дете”. Она је објављена 1975<sup>12</sup>, али никад није изведена. Књигу *Дозвољене игре* чине још три телевизијске и радио-драме, емитоване током 1975. године: „Од 5 до 7”, „Укрштено вече или Не, није само љубав” и „Дозвољена игра”. Прве две приказане су на Телевизији Београд, а трећа је емитована на Радио-Сарајеву. Тишма у *Дневнику* помиње и

<sup>12</sup> Објављена је у часопису *Домети*.

сценарија „Шверцери” и „Жене за новац” (који је настао на основу прозе *Које волимо*), коментаришући да их је написао лако, без грча, задовољно. У једном интервјуу *Студенту* писац ће поменути да му више значи сам чин стварања, и да не воли да чита штампане своје текстове због тога што их „већ зна”. С драмским текстовима је слично, с тим што му гледање постављене драме још теже пада, будући да је у њихово извођење уплетен и рад других људи.

Тему „Цене лажи” Тишма преузима из новинског извештаја о једном од политичких процеса у земљама тадашњег Источног блока. Стварни догађај збио се у Чехословачкој, док је у драми место збивања неодређено. Писац бележи у *Сечај се вечкрат на Вали* како му се трагична судбина министровог сина чинила као „готова драма из саме сржи тадашњег политизованог времена”. Драмску радњу отвара младићево самоубиство, да би се у даљем току откривали мотиви тог чина. У обрту се открива да је трагични јунак под притиском стрица пристао да изда оца, оптуженог за политичку издају, што краткој политичкој драмској игри даје универзалну, трагичну димензију. Понудивши крај на самом почетку, као у неким својим приповеткама или, касније, у роману *Широка врата*, Тишма сав драмски набој и тензију поверава ретроспективној дијегези, што у прози није неуобичајено, али у драмском тексту представља велики ризик. Три сценске реминисценције, означене променом светла на позорници, уоквирује сцена у канцеларији начелника Обавештајне службе Боргела. Кружна композиција остварена је понављањем почетне и завршне сцене – Боргел телефонира. Радња је у даљем току изведена правилном сменом дијегетичких и миметичких средстава. По томе, „Цена лажи” делује као прелазна форма између приповетке и драме, будући да су неке од најинтензивнијих драмских секвенци заправо препричане. То је обележено и на формалном нивоу – упадљива је пишчева интервенција у обликовању дидаскалија. Оне, технички, и нису праве дидаскалије, већ делови реченица чији је почетак, тачније, субјекат, име јунака који реплику изговара:

„Иван (који је већ размишљао о том проблему): Јесте. Та противречност ни мени није јасна“ (2011: 35).

Дидаскалије нису само формално другачије. Оне сведоче о Тишминој потреби да задржи увид у унутрашњи свет својих јунака, будући да се, као што је



очигледно у примеру, дидаскалија не односи на гест, покрет или израз лица јунака, на неку оспољену карактеристику, већ даје додатну информацију о ономе шта јунак мисли. Писац ће тај поступак задржати и у наредним драмама, али ће само у „Цени лажи” бити доследно спроведен до краја.

Драма „Јелена Гавански” има једноставнију композицију. Радња се одвија линеарно, једноплански и њен развој је заснован на драмском принципу градације. Тишма у *Дневнику* коментарише да је реч о драми „на ивици кича, бомбе, ефекта” (2001: 361). Њену тему одређује као „жилу личног осећања”, тумачећи да је реч о „осуди кукавичлука пред љубављу”. Тај дневнички запис, из јануара 1959, заправо је његова реакција на критику Јована Ћирилова, који у једном тексту из тог периода помиње низ слабих драма о пропалим богаташима. Препознајући „Јелену Гавански” у том одређењу, Тишма не пориче њен слабији квалитет, али као вредност истиче ноту снажног личног осећања. Пропаст богате породице није једина тема драме. Она представља полазиште и мотивационо чвориште драмске радње. Главна јунакиња не може да се опорави од породичног пада, затвара се у себе и постаје мрзоволна. Њен живот са братом Аришком и његовом женом Лином узбуркава долазак Јеленине старе љубави, сада чувеног доктора Стојана Бранкова. Он је и даље заљубљен у њу, а она га, обузета самосажалењем и малодушјем одбија, док се на њега устремљује Лина. Мотив немогућности оживљавања прошлих љубави Тишма у драми „Јелена Гавански” не третира као у каснијим романима, утопијски. У њој је изгубљена љубав само још један у низу пораза. Јелена нема снаге да се с могућношћу новог губитка суочи и то је обесхрабрује. Паралелни пар, Аришко и Лина, обликован је уз извесна прибегавања општим местима. Ипак, мрежа односа која се ствара између четири лика омогућава грађење стабилне драмске структуре у камерним оквирима.

Тема мушко-женских односа и могућност поигравања заплетом који она дозвољава, подстакли су Тишму да радњу своје три кратке радио, односно телевизијске драме, заснује на истом принципу. У драми „Од 5 до 7” појављују се поново два пара. Смештање радње у време летовања омогућује искакање из рутине и мотивише заплет. Боро се заљубљује у библиотекарку, почиње да „гута”

књиге како би створио прилику да је што чешће види. Даљи ток радње открива очајање Борине жене и болест мужа са којим живи библиотекарка. Атмосфером танане психолошке драмске игре доминира осећање промашености и незадовољства, што као лајтмотив обележава Тишмину прозу настајалу у истом периоду. Сличан ефекат остварује се помоћу релативно једноставног драмског заплета, уз вешто сликање ликова и маркирање њихових односа. „Укрштено вече” засновано је на сличној схеми. Појављују се поново два несрећна љубавна пара, с тим што у тој драми Тишма прибегава прозирном, чак баналном трику. Два мужа одлазе код две туђе жене, при чему је љубавница сваког од њих жена оног другог. Писац пренаглашава одушевљење мужева туђим домом и женом, чиме се евентуална узбудљивост заплета заснованог на замени поједностављује и разводњава. У „Дозвољеној игри” човек са женом игра игру замишљених улога и заплета. У игри, они су на *ти*, док у стварности персирају. Магија игре нестаје након љубавног чина – жена није у стању да остане у оквирима претварања и избацује мушкарца. У успелој поенти, он на улици среће девојку с којом наставља игру. Заплет је, с једне стране, ослоњен на остале Тишмине драме и неке приповетке у којима се мушко-женски односи користе као подлога за игру. Међутим, посебан квалитет „Дозвољеној игри” даје дискретан призвук пиранделовске игре замењених улога и идентитета.

Комад „Дете” једино је дело Тишминог драмског опуса у којем се бави својом главном прекупацијом – ратом и страдањем Јевреја. Необична композиција драме-минијатуре састављена је од два структурно идентична дела. У првом сазнајемо причу о детету које је мајка поверила на чување једној породици. Након што је потрошен новац који је жена оставила, они предају дете немачкој полицији. У другом делу, који се дешава неколико година касније, полиција нове власти распитује се за дете и сазнаје да се оно јавило с места где су га одвели. Будући да је дете у том тренутку имало свега четири године, постаје јасно да је разгледницу написао одрастао човек који је желео да их убеди да је девојчици у логору добро. Снага документа, у овом случају дописнице, у драми „Дете” појављује се на сличан начин као у *Употреби човека*, дајући том предмету централно место у симболичкој структури текста. Треба, међутим,

приметити да тај документ не утиче ни на кога од ликова, па се тема људске равнодушности према патњи, без обзира на страну на којој се неко налази, издваја као централна у драми. Дете ће се појавити само једном, и то на самом почетку комада. Оно не проговара, али је његова патња основни чинилац атмосфере читавог дела. Описи су брехтовски сведени („један стан”), а ликовима су укинута имена („Човек”, „Жена”, „Дете”), па комад заиста понегде делује као епски театар – поента је растерећена свих конвенција и убитачно израћа из огољене радње.

Јован Попов у предговору књиге *Дозвољене игре* дели Тишмине драме у три групе. „Цена лажи” и „Јелена Гавански” представљају *драме учења*, које су по структури ближе наративној форми (ТИЅМА 2011: 24). У другу групу спадају телевизијске и радио-драме. Њих Попов назива *мелодрамском трилогијом*, чије делове одликује краћа, једноставнија и чвршћа структура. Драма „Дете” обједињује карактеристике претходне две фазе, с обзиром на то да се бави и мелодрамском, али и историјско-антрополошко-филозофском проблематиком. Слична тематска опредељења налазимо и у Тишминим приповеткама, настајалим у истим годинама када и драме, будући да је реч о пишчевим опсесивним мотивима. У драмама, он се том проблематиком бави помоћу донекле сведених средстава, што негде резултира поједностављеним и баналним решењима, док негде у драмском језику проналази прави инструмент за креирање мучне атмосфере безнађа.

## ДОКУМЕНТАРНА И МЕМОАРСКА ПРОЗА

### ДРУГДЕ, О СЕБИ (*ДРУГДЕ*)

Из свих Тишминих дневничких, мемоарских бележака, па и из писама, интервјуа и записа савременика, види се његова велика страст и потреба за кретањем. Било да шета по Новом Саду, вози бицикл по Србији, путује возом по Европи или прекоокеанским бродом ка Америци, увек га подстиче иста опсесија посматрања, анализирања, поређења. У *Дневнику* је могуће пратити на који начин су његова путовања била организована и извођена и то су праве мале приповетке, са уздубљивим заплетима. Период у којем му је издавање пасоша било ускраћено, а током којег је, као младић, осећао вероватно најснажнију потребу за путовањем, описан је као веома мучан. Касније ће, као страствени путник, предложити *Политици* да објави његов серијал путописа из дванаест земаља, али то није реализовано. Одлазак у иностранство обележиће и Тишмину старост – боравак у Француској даје му прилику да другу средину упозна не више као путник, већ као житељ, додуше у сталној сенци добровољног изгнанства.

Записи са путовања Александра Тишме, настајали од краја педесетих до почетка седамдесетих, сабрани су у путописној збирци *Другде*. Прво издање штампао је 1969, а друго издање 1996. године. Оно је проширено путописима „Призори Индије” и „America Revisited”, насталим касније. Ласло Блашковић у новинском тексту „Тишмина прашка кућа” (2008: КД2) помиње легенду по којој је наслов *Другде* Тишми сугерисао песник и лектор Гојко Јањушевић. Писац је предлог одмах прихватио и тако своја „опора и тврда путничка запажања насловио том, рекло би се, неадекватном, ултрапесничком, нетишминском одредницом”. Заиста, наслов путописне збирке помало одудара од Тишминих осталих наслова, али, с друге стране, може се повезати са пишчевом склоношћу ка загонетним, крњим насловима (*Које волимо, За црном девојком, Око своје осе*). Такође, у речи *другде* концентрисана је управо пишчева потреба да буде на неком другом месту. Често је помињао

специфично стање и осећај који му је боравак ван свог дома доносио. У једном од путописа, Тишма недвосмислено каже: „Корист од путовања (је) у јаснијем сагледавању себе” (1996б: 52). О специфичној могућности ослобођења за којим трага на путовањима, пише и ово:

„Тамо ‘другде’, где нисам био везан својим уобичајеним животним датостима, имао сам могућност да се предајем животу као елементу, животу као таквом, а тај живот (...) поново ме је доводио самом себи, само, можда, на једном освешћенијем, пројашњенијем нивоу” (1996а: 57).

У једном интервјуу, писац је приметио да о неком месту може више да каже туђин него домаћи, што је такође било полазиште његовог путописања. Ласло Блашковић ту потребу објашњава жудњом за мноштвом, безобличјем, за светом и животом без имена и лица, потребом да се изађе из своје коже, свог порекла и завичаја, да се постане неко други, или, пак, *нико*. Међутим, све што Тишма сазна, види, примети у шареном свету који обилази, на крају опет завршава у карактеристичној скепси и меланхолији, у потврди сопствене предрасуде. Он, како Блашковић закључује, „остаје неизненађен”.

„Меридијани Средње Европе” вероватно је Тишмин најпознатији путописни текст, превасходно због реакције коју је изазвао. Инспириран је пишчевом посетом Аушвицу 1960. године, приликом првог путовања на које је кренуо након што је добио пасош. У запису је, између осталих, развио теме конфликта међу нацијама у оквиру социјализма, пољског национализма и лажне словенске здружености, што је изазвало оштру полемику. Текст против „Меридијана”, објављен у *Борби*, потписан је именом Д. Богавца, а како Тишма у *Дневнику* открива, заправо га је написао Мирослав Антић (2001: 1013). Тишма бележи да су ти напади били провоцирани осетљивошћу на његове слутње крвавог распада система заснованог на комунистичком лицемерју, али примећује још нешто:

„Био је то први случај да сам нечим објављеним изазвао пажњу, а то се десило не само због неуобичајених политичких ставова садржаних у спису већ и зато што је у њему провалила опсесија једног писца, аутентични доживљај,

јединствена боја личности” (2000а: 169-170).

Посматрани скупа, у оквиру збирке *Другде*, Тишмини путописи приказују сличну структуру. Често се у њима појављују асоцијативно повезани одељци. Погранично село у Швајцарској, коју обилази приликом првог путовања, у августу и септембру 1957, подсећа га на ферије у детињству. У поменутом „Меридијанима”, говор мађарског цариника враћа га у окупацијски период. И шетња Будимпештом вратиће га у ратне године, па ће тако у тај путопис писац уклопити две епизоде – о пријатељу Гаври Коху, који је био ухапшен док га је Тишма чекао испред куће (иста епизода описана је и у књизи *Сечај се вечкрат на Вали*), и о девојци с којом је био испод моста, а онда је пустио да оде, уплакану и недирнуту. У Њујорку среће Матијаса, пријатеља из родног града. У разговору с њим повезује метрополу у којој се налазе са градићем из којег су потекли, користећи низ занимљивих поређења и асоцијација. Такође, Тишма често повезује места у којима борави са онима која је претходно посетио, поредећи их. Тако се у Њујорку сећа Швајцарске, а Британце, и њихову приврженост свему британско пореди са Французима и њиховим космополитизмом. Посебно су занимљиве путописне епизоде у којима се приповедач фокусира на неки детаљ, призор, особу и од тога гради тишмински густо приповедно ткиво. Таква је епизода о младићу у возу у *Призорима Индије*:

„Читав један дан провео сам на седишту-постељи првог разреда посматрајући преко пута мене јединог сапутника, Индијца у униформи (официрској или подофицирској, то нисам докучио) из близине и с непрекидношћу какву дотле себи нисам могао приуштити. То је био мршав и фрагилан човек тридесетих или четрдесетих година (Индијци су младолики) с наочарима у црном оквиру; седео је прекрстивши под собом ноге са којих је био изуо ципеле и чарапе, читао је новине и – као редак еманципован Индијац – пушио” (1996б: 240).

На улицама Будимпеште посматра пролазнике и на основу само једног комада одеће развија читаве приче о њиховом животу и судбини. Прича о томе

како Тишма креће пут Њујорка на позив доктора С., који је, док је писац путовао бродом до њега, умро, представља један од најзанимљивијих заплета у путописним записима. Негде писац не развија епизоде, већ намерно оставља крокије успутних познаника, недовршене жанр-сцене написане на основу призора виђених у пролазу, као и крње делове дијалога. Такав је поготово путопис „Бициклом према југу”, написан у августу 1962:

„Скрећем са друма у асфалтирану улицу, на први пушачки застанак. Промичем испред зграде Патријаршије и избијам на овални трг (...) Улазим у мрачну посластичарницу, тражим јогурта, али кад ми га девојка у црној кецељи већ пружа преко стаклене тезге, откривамо да она не може да ми замени хиљадарку. (...) Позади мене, са друма, помаљају се сељачка кола, празна, и споро промичу, трукцајући лако мршаваг кочијаша. Време одмиче неприметно, немам сата” (1996б: 100-101).

Коришћење кратких реченица у презенту појачава утисак лагане вожње бициклом, приликом које се у приповедачки савршеном ритму нижу слике и запажања. Крокији сапутника поготово су занимљиви у путопису „America Revisited”. Тишма у њима открива своје неспорно умеће да помоћу добро изабраних појединости обликује не само портрет лика, већ успелу слику необичног места какво је прекоокеански брод. У „Призорима Индије” опис обале Ганга израста у богати, шарени каталог:

„Али доле при земљи живот је уситњен, сведен на основне, и смерне, потребе: уз зидове су прислоњени ћепенци, мали да у њих једва стане исправљен продавац, који нуди свој чај, или кафу, или хлебчиће што их пече на мајушном штедњаку ширећи облаке дима, или воће, банане и наранџе, или бител који замотава поцрнелим прстима стављајући на зелени сочни лист ону меру зрневља и кашастих зачина коју купац заиште; или ђинђуве, или млеко, или цвеће” (1996б: 231).

Тишма креира каталог (као у неким романима) како би створио ефекат живог, узаврелог живота који се путнику чини као комешаво мноштво детаља, боја, утисака.

Импресије са путовања иницирају исповедне, интроспективне пасаже у којима писац анализира своју позицију у том свету и пита се како би он ту функционисао. То је најочљивије у запису о првој посети Паризу, о којем је толико маштао. Он, најзад, закључује да је веру да је тамо све лепо и светло црпао из написаног, а не живљеног живота (1996б: 35). Судар с Паризом откључава нагомилани гнев због десет година борбе за добијање пасоша. Париз за њега није град, већ „кула сазидана у уобразиљи”. Сада, осећа да је пред све те призоре стигао прекасно, да му је младост самлевена и да је код куће већ пустио „горко корење”, којем ће морати да се врати. Из путописа који започиње одушевљењем, на крају исијава она позната атмосфера промашености, бесмисла и испразности.

Кроз путописне записе писац често провлачи сродне теме, од којих неке срећемо и у његовој фикционалној прози. Превозна средства једна су од његових опсесија. У Швајцарској је одушевљен железницом, њеном чистоћом, тачношћу, пословношћу и услужношћу запослених. Примећује, међутим, да његовом источњачком духу смета толики ред – има утисак да се време *употребљава*, да је све устројено сувише перфектно, па и игра, одмор, уживање. С друге стране, у Индији га фасцинира чар занетости, немара, „организоване циганије”, њихове изражене љубави за лепо. У Енглеској, размишља о метроу, и пореди га с оним у Француској. Мотив превозних средстава повезан је са темом комфора, која га опседа током боравка у Америци. Интригира га и потреба за променом, кретањем, али и обиљем, као и симплицизам Американаца.

Занимају га физиономије људи, радо их анализира и повезује са својствима менталитета. Најчешће се бави посматрањем сапутника у возовима и тако долази до аргумената за своје теорије. Поредићи Швајцарце и Французе закључује да им је чак и грађа другачија, да је код Француза неправилнија. Истражује типичну енглеску физиономију, посматрајући пролазнике, па описује како изгледа типична енглеска жена, мушкарац, дете. Посматрајући „забачене људе малих средњоевропских градова” чини му се као да их је већ



познавао, „и чак описивао”. Он у њима препознаје своје јунаке јер схвата да су то људи који су му јасни, пошто су исти као он. Истражујући непознате људе, он их готово по правилу посматра као прототипове за своје ликове. Боравећи у Америци, пише о свом интересовању за црнце и о њиховој „накарадној потреби да се изједначе с белцима”, па закључује: „Ако бих био писац у Америци, писао бих само о црнцима” (1996б: 196). Интересантна је и његова огорчена критика хипи омладине. Он их доживљава као размажену децу, која још немају додира с реалним животом и обавезама, описујући их као „децу на феријама”.

Тишма је, то се види и у путописима, везан за реке, па често пише о пливању, нарочито у путопису „Бициклом према југу”. Путовања су најчешће мотивисана сусретима с писцима, па је и то једна од тематских константи. Описи дружења са другим књижевницима богати су успешним портретима, уз обавезну дозу ироније, познату и из његових сличних мемоарских и дневничких белешака. Упознавање писаца даје му прилику да упозна менталитет одређеног народа. Неке од тих епизода, као што је „Снимак предела: Берлин”, из децембра 1964. приказују дијалог писаца у којем се на занимљив начин преплиће љубавна тематика и заноси писања са проблемима друштвено-политичких промена. Путујући, Тишма не само да размишља о ономе што га окружује као о подстицају за писање, већ много и чита. У Индији, лектира му је крими-роман. Занимљива је анализа Апдајкових *Парова*, које чита приликом свог другог путовања у Америку. Не допадају му се, те предност даје Хесеу, али на крају их ипак дочитава, па у завршници путописног записа даје кратак преглед фабуле, вероватно као неку врсту личне белешке за касније подсећање.

Тишмини путописи, баш као и његови дневнички, мемоарски записи, личне белешке, писма, па и прикази књига, дају с једне стране драгоцен увид у биографске детаље, који нам помаже да разумемо његову необичну, богату и сложену личност, и приватну, и списатељску. У књизи *Сечај се вецкрат на Вали* писац објашњава да је често о истим доживљајима писао и у путописима

и у дневнику. У дневнику, то је био „записник”, а у путописима, „литература”. Можда баш зато у његовим путописима уживамо готово једнако као у његовој фикционалној прози, проналазећи сјајне портрете, занимљиве приче, и, најзад, горко-сладак укус које након читања остављају.

## „КРАЈЊА ИСКРЕНОСТ” ИЛИ АУТОФИКЦИЈА? (ДНЕВНИК 1942-2000)

Тишма почиње да пише дневник са 17 година. У предговору издања из 2002. године, писац објашњава да је у почетку бележење за њега представљало „утеху усамљеника” и да је дневник био „задовољивач потребе за трајањем писца у настајању”. Најпре није имао намеру да га објави, да би 1991. године у часопису *Књижевност* објавио записе из првих девет година. Касније их објављује у издању Матице српске као *Дневник 1942-1951*. У књизи *Сечај се вечкрат на Вали*, он је овако објаснио ту своју одлуку:

„Забављало ме је, мене који се смрти ужасавам, да ту границу живота померим уназад, у сам живот, да сам себе, још жив, претворим у нешто бивше, прошло, тим пре што сам и веровао да сам бивше, прошло, не због својих одмаклих година него зато што смо сви ми увек, од почетка, бивше, прошло, самим тим што смо пролазни па смо већ рођењем стали на покретну стазу која нас чини бившим, прошлим и док још растемо, и кад смо још посред живота.” (2000а: 194)

Тишма узима 1951. годину као завршну због тога што је до тада био анониман као писац (те године је у *Летопису Матице српске* објављена „Ибкина кућа”). Такође, тада је упознао своју жену. У другом издању *Дневника*, тај део носи наслов *Постајање*, и у односу на Матичино издање, изостављен је предговор Николе Милошевића. Такође, из каснијих записа изузети су интимни делови и делови који би могли да повреде неког. Њихов списак налази се на крају *Дневника 1942-2001*. Они се данас налазе у Рукописном одељењу Матице српске, и постаће доступни када прође 25 година од смрти Александра Тишме и његове супруге. Записи су подељени на три дела: *Постајање*, *Остајање* и *Настојање*. Њихови наслови вишезначни су и нуде мноштво асоцијација, али може се рећи да у највећој мери одговарају фазама Тишмине писатељске каријере, тачније, остварења његовог сна о важном месту у свету литературе. Дневничке белешке драгоцене су с више разлога. У њима сазнајемо многе детаље који нам помажу да разумемо сложену стваралачку личност Александра Тишме, сигурно једну од

најинтригантнијих у српској књижевности друге половине 20. века.

Многи аутопоетички ставови изнесени су што отворено, у оквиру малих програмских пасажа, што кроз анализе и утиске о прочитаним делима. Проучаваоцима су веома важни и детаљи о настанку Тишминих дела, дилемама са којима се аутор суочавао, решењима које је налазио, као и о утицају критика савременика. Не треба занемарити ни сведочанства о друштвено-политичким дешавањима (а *Дневник* прати целу другу половину 20. века) и њиховим учесницима. Најзад, ту је и занимљива прича о Тишмином животу, његовим бурама, успонима и падовима. У мемоарима, писац тумачи своју потребу за писањем дневника нагоном да узбудљив догађај забележи, што је остало мотор његовог упорног, целовековног „дневничења”. Догађаји које *Дневник* описује углавном су, заправо, његови лични доживљаји и унутрашње буре. То Тишма у мемоарима објашњава као природан резултат његове самоанализе и окренутости себи, али признаје да је улогу у тој одлуци имао и страх да забележи било шта од оптужујућих, у то време кажњивих података и мишљења.

Једну од најизразитијих карактеристика Тишминог приповедног гласа Никола Милошевић назива жељом да се и сопствена личност и живот представи онаквим какав јесте, без улепшавања и икаквих рационализација. Тишма као да налази задовољство у детаљном анализирању својих мисли, жеља и поступака, трудећи се да их оголи и прикаже без зазирања од откривања гадости и слабости. Упадљивост тог поступка оправдава идеју да је реч о извесној, можда и несвесној, литерарној конструкцији, фиктивном лику који подлеже свим законитостима карактеризације. Мемоарска проза *Сечај се вечкрат на Вали Соњи* на неки начин дестабилизују.

Тишмини младићки записи обузети су разматрањем нихилизма, који он убрзо одбацује, под утицајем Спасе, професора књижевности. Примећује да је остао „сумњало”, и даље нема идеале, али барем више не презире и не мрзи. Самом себи проповеда „епикурејски скептицизам”, јер су у том правцу обједињене две његове најупадљивије склоности – она ка уживању и ка довођењу

свега у сумњу. Од најранијих записа изразит је његов циљ да постане писац. Свака од многих самоубилачких криза и навала чамотиње завршава се помишљу да је он рођен да постане писац и да искључиво то осмишљава његов живот. Са том намером, паралелно, јавља се сумња у сопствену дораслост том позиву јер сматра да, осим што је сложена природа и добар посматрач, нема посебних способности, једино што „од најранијих времена” тежи за тим остварењем. Занимљиво је да ће управо сложеност Тишминог карактера и одлична моћ запажања остати вероватно најважнији чиниоци његове списатељске јединствености. „Мој биланс” јесте чувени рани Тишмин запис: „Желим да живим (много и видим и осетим); желим да стекнем комплетан појам о свету, желим да моја искуства ставим у дело, желим да будем јак и да праштам“ (2001: 11). Он ће се и касније освртати на те циљеве и анализирати колико је постигао и шта је занемарио успут. Коментари у којима се бави везом између свог позива и своје личности веома су важни и занимљиви јер нам пружају увид у врло специфичну стваралачку природу, која писање доживљава (или бар описује) као исцељење и начин превазилажења личних тегоба: „Нисам никакав приповедач, већ човек који пишући жели да реши питање свог места у свету“ (2001: 365). На другом месту каже: „Писање је за мене било питање опстанка, хигијене, оно је за мене било излаз, а не права вокација“ (2001: 592). Тумачећи своја рана дела у светлу сопствених опсесија, он се пита да ли ће његова једина тема бити и остати „јединка ограђена себи туђим животом, неспособна да створи друкчији“ (2001: 331).

Страст ка самоанализирању и самокритици појављује се већ у првим записима. Тишма одређује себе као циника и скептика у стварности, али примећује да када пише (рецимо, о некој жени или писма некој жени), постаје идеалиста и романтик. Као да описује неког свог јунака, Тишма се пита које је, од та два, његово право лице. Често анализира своје полтронство, повлачење, кукавичлук и тумачи их као последицу „расног стида” и своје трагичне издвојености. Записи из 1948. и 1949. године углавном су посвећени његовој борби са самим собом и са склоношћу ка уживању и „животињском животарењу”. Његов основни покретач, у свему што ради, јесте оно што

назива „генитализмом”. Упорно покушава да се натера на рад и ред, прописује себи одређен број сати писања, читања, учења, али му самодисциплиновање тешко полази за руком. Први део *Дневника* обележен је и сталним лавирањем између потребе да се „легаллизује”, да нађе место у друштву, посао, брак, и опсесивном жељом за „Риом”. Тај град помиње као „симбол западног пространства и његових развратних чари”. Реч је о алузији на Остапа Бендера из *Дванаест столица*, који такође жуди за тим градом.

На моменте се Тишма панично плаши неуспеха, бави се идејом да никад неће постати светски, па ни српски значајан писац. У најранијим белешкама појављују се дирљиве примедбе о томе да га не привлачи угледно место у нашој литератури, већ да жуди за „великим у даљини”. Констатујући пропаст младалачких амбиција, спрема се за „другу рунду” – зрело доба. Страх од људи често га обузима, али коментарише да је сувише слаб да се потпуно изолује, иако се у друштву осећа као странац. Писање за *Борбу*, улазак у Партију, почетак рада у Матици српској, на месту секретара Бошка Петровића, представљају прекретнице које га полако ослобађају у друштвеним контактима. Још једна прекретница јесте познанство са Са. (дневничка шифра за Тишмину супругу Соњу). У једној од многих анализа, писац се бави великом променом коју му је, изгледа, управо она донела. До тада био је уверен у то да је човек у основи зло и себично биће, узимајући себе за пример. Са. му доноси веру у добро, макар као могући егзистенцијални принцип. То уверење је код њега снажно и он се њиме подробно бави, али се већ неколико страница потом стиче утисак да је реч о оном идеализму и романтизму које и сам коментарише као једну од страна своје сложене личности.

Из Тишминих бележака сазнајемо да су на њега посебно снажан утисак оставили *Ковачи лажног новца*, *Америчка трагедија*, *Тонио Крегер*, *Кроника паланачког гробља*. За потоњу књигу, као основни квалитет, истиче да у њој нема „фолклоризма”, да је социјално ту општељудско, да су проблеми европски, али да у свакој речи струји Балкан, паланка. Много година касније сретћемо један сасвим другачији, мада искрен, књижевни суд. Бирајући књиге на немачком

и енглеском, које ће бити објављене као Форумов „Роман за викенд”, он ће забележити о њима да су „го кич” али да их он „гута самозаборавно”.

Када, као младић, Тишма замишља књигу коју би волео да напише, има на уму нешто попут Ничеовог списа *Тако је говорио Заратустра*, и описује ту своју идеалну књигу као „јеванђеље скептицизма”. Заиста, готово све што је Тишма касније написао може се означити управо као јеванђеље скептицизма, мада са *Тако је говорио Заратустра* нема много сличности. Након што започне писање романа, доћи ће до закључка да му најбоље лежи самоаналитички монолог (што је облик који је усавршио управо у *Дневнику*). Зато се у првом роману опредељује за прво лице – у трећем лицу било би, сматра, упадљиво његово невешто описивање сцена. Такође, Тишма истиче да његова природа тежи за „потпуном искреношћу и понирањем у појаве и односе” (2001: 25). То је још једна од константи његове нефикционалне прозе, конкретно, *Дневника*. Она се касније пресликава и у другим делима, а при томе је, очито, важна и за његове личне релације.

Пасажи који сведоче о списатељским успонима и падовима обележени су сталном сменом малодушности и недостатка самопоуздања са еуфоријом стварања, или, пак, досадом. Машта о писању свеобухватнијег романа епохе хакслијевског типа, али осећа се слабим за то. Обесхрабрује га читање Пруста – код њега налази управо оно што жели и замишља и сам да напише, а неће да га подражава. Када анализирамо оно што Тишма истиче као основни квалитет Прустових дела, о којем и сам машта, лако уочавамо да је реч о заобилажењу временско-динамичке компоненте романескне композиције. Он, опет, примећује да „нема у себи осећаја за време” и да је једини начин на који може да се изрази просторни, односно, аналитичко-психолошки (2001: 47). Тај запис, настао врло рано, објашњава готово у потпуности идеју о структури Тишминих најсложенијих романа, какви су *Књига о Бламу* и *Употреба човека*. У белешкама из тог периода наилазимо често на идеје о томе ко би од познаника могао да му послужи као прототип одређеног лика. У објашњењима на крају видећемо да су заиста многи од тих људи постали полазне тачке књижевног обликовања. Реч је, међутим, махом о епизодним ликовима. Када је реч о носећим јунацима, Тишма

се стално враћа на људе „по својој мери”, оне њему сличне:

„Понекад ме обузима сумња неће ли ме моја неукорењеност онемогућити у писању. Себе могу да унесем само у изузетна лица – у Ибику, коју је свет одгурнуо (...) – у људе којима је живот око њих туђ“ (2001: 215).

Тишма је, што није без значаја за анализу његовог опуса, ово записао пре него што је настао Мирослав Блам, и пре Вилка Ламиана, и пре Вере Кронер. Неукорењеност, изузетност, место странца у свету остали су битне компоненте у обликовању најзначајнијих јунака његовог опуса, извориште све њихове сложености, нестабилности и, парадоксално, литерарне привлачности. Када размишља о трпној природи својих јунака нешто касније, он примећује:

„Јунаци романа (...) нису из редова оних који извојевавају битке епоха, него оних који носе њихове ране. Не Хектор, већ Одисеј, не Наполеон већ Жилијен Сорел (...) зашто мога Јеврејина Блама не могу да ставим у борбену ситуацију, а да он не изгуби свој репрезентативни смисао“ (2001: 513).

Тишмини први књижевни ментори и вероватно најутицајнији саветодавци били су Богдан Чиплић и Бошко Петровић. У *Дневнику* он често бележи оно што мисли да би требало да коригује у свом писању. Стално себе поучава да треба да избегава анегдотизам и да ради на поправљању језика. Посебно је осетљив на описе, за које сматра да су сувише штур и уопштени, што види као последицу дугогодишњег новинарског изражавања. О свом стилу каже:

„Ја могу да пишем као у ‘Ибикиној кући’ стилизовано-носталгично-епски, могу и као у ‘Солилоквију’ замотано-рашчлањавајући, могу као у ‘Концерту’ томасмановски, као у ‘Ватромету’ сименоновски, и цвајговски као у ‘Без крика’. И није то развој, него обиље могућности – дакле још увек неодлучност. Ако је стил – човек, онда сам ја човек врло нехомоген, а зар такав може писати?“ (2001: 241).

Осим интересантног прегледа стилских утицаја који су видљиви у неким од Тишминих најзначајнијих приповедака, у овом запису појављује се поново пишчева потреба да се строго профилише у списатељском смислу, али, чини се, не себе ради, већ са циљем обликовања оног што бисмо данас назвали *имиси писца*.



Међу аутопоетичким пасажима издвајају се и они који говоре о темама и књижевним опсесијама. Писци реалисти мислили су да све знају о својим јунацима, анализира Тишма и наставља:

„Нас је овај век нових зверстава и криза научио да врло мало знамо о човеку (...) И пишчево занимање, застиђено својом немоћи, окренуло се или фантастици или оном малом броју ствари које како-тако зна, углавном себи, свом личном осећању и виђењу“ (2001: 244).

И он, и његове колеге писци, често се вајкају да живе у времену у ком се ништа не дешава. Тишмин избор се креће између „камерних прича и бљубања своје истине, уз занемаривање углађености и поенте”. Врло рано Тишма издваја еротику и смрт као једине теме које у њему „резонирају”. Пишући о делима писаца која га привлаче, он често истиче интелектуализам и склоност ка анализирању и интерпретацији. У анализи Мусиловог поступка у једној сцени *Човека без својстава*, примећује како се писац, уместо да продужи описивање чулног утиска, или да да јунакове асоцијације, упушта у разматрање које цео догађај чини „апстрактним, митским, удаљеним од тренутка, упућеним на примање не чулима, већ интелектом” (2001: 326). Као и када коментарише Прустов модел приповедања, Тишма заправо говори о једном од својих најчешћих поступака, нарочито израженим у раним приповеткама, али и у неким романима, као што су *Широка врата*. Говорећи о Монтењу закључује да чињеница да је овај био полујеврејин, баш као и он, потврђује теорију да мешанцима пластика, љуштурса ствари није довољна. За њих је важан унутарњи покрет, њихов „сакати дух” прибегава есеју, трагању, интерпретацији (2001: 354). Из тог процеса може се изродити оно што Тишма описује као најлепши успех уметника – да истину осети интуитивно и да је фиксира у слици, поредећи то са најлепшим тренутком за човека – кад открије у појединачном опште (2001: 456).

Крајња искреност је друга особина коју издваја код писаца које цени, пре свега код Марсела Пруста и Хенрија Милера: „(...) присуство личног, исповедног фундамента који најједном разрешава сва питања око тога: како писати? То је био поглед у ону крајњу искреност, која омогућује свако писање “ (2001: 489). Питање „крајње искренности” врло је занимљиво управо у контексту

Тишминог *Дневника*. Многа дела тог писца имају у основи причу о личном искуству, оно што се назива *écriture de soi*. Међу њима налазимо путописе (*Другде*), аутобиографске белешке (*Око своје осе*), мемоаре (*Сечај се вечкрат на Вали*) и, најзад, *Дневник*. Пратећи лик главног јунака, наратора, Александра Тишме, видећемо да је реч о доследно и пажљиво грађеном *антијунаку*, можда сублимацији свих његових других великих антијунака. Он је болно искрен, често хладан, себичан у испуњавању својих потреба, суров у судовима и односима, опсесиван, еротоман, оптерећен својим пореклом, издвојеношћу и „расним стидом”, а истовремено усмерен потребом за потврдом, успехом, доказивањем. Већ у тих неколико назнака препознајемо црте Мирослава Блама, Вере Кронер, Дулича, Ламиана, Шнека, и многих других. Он је често и помињао да је јунаке правио по мери сопствене личности. Али, није ли можда, и свој лик у делима аутобиографске садржине правио по мери својих антијунака? Због тога сва поменута дела не сматрамо класичним аутобиографским текстовима, већ специфичним, хибридниим жанром писања о себи који се у новијој теорији књижевности описује термином Сержа Дубровског, *аутофикција*. По дефиницији, аутофикција је експериментисање са приповедањем о себи у оквиру класичних фикционалних жанрова. Тишма бира традиционалне исповедне, аутобиографске жанрове, али их формира помоћу својих опробаних фикционалних модела, нарочито када је реч о карактеризацији. Зато сматрамо умесним коришћење ознаке аутофикција као заједничког одређења његове аутобиографске прозе.

## ДРУГАЧИЈИ ТИШМА (*ПИСМА СОЊИ*)

У корпус Тишминих аутобиографских дела могли бисмо, додуше условно, уз мемоаре и дневник, сврстати и писма која је писао својој супрузи Соњи. Она их је објавила после његове смрти, под насловом *Писма Соњи*. Треба имати на уму да, за разлику од осталих аутобиографских дела, која везујемо уз појам аутофикције због пишчеве свесне намере да, објавивши их, понуди јавности једну верзију себе као књижевног јунака, *Писма Соњи* не спадају у Тишмину аутофикцију због чињенице да их је, целог живота, писао искључиво за потребе интимне преписке са својом супругом, без намере да их објави. Соња Тишма често у изјавама поводом тог издања помиње своју жељу да представи јавности и тај део списа Александра Тишме, као што је учинила и са романом *Женарник*. Појављују се и коментари о томе да у писмима упознајемо једног новог Тишму, топлог, осећајног и брижног. И заиста, када читамо тих 208 писама, које је Соња стрпљиво дешифровала и диктирала дактилографкињама, наилазимо на редове које тешко можемо повезати са јунаком *Дневника*. Студент Александар Тишма полаже испите у Београду и оданде пише својој девојци Соњи стихове:

„Драга моја Соњентина!  
Слатка си ко чаша вина.  
Кад те видим са висина  
    срце пуца као мина.  
Само твоја уста фина  
решит` м` могу мога сплина.  
Соњентина моја драга!  
Ти си радост, ти си снага  
не би т` дао за сва блага  
макар што си мрш`ва рага.  
Савест твоја нек одвага  
да ли сам ти сада слага?” (2006: 9)

Младаљачки дух, хумор и ведрина делују, у најмању руку, неуобичајено за Тишму скептика и песимисту. Одговарајући на Соњино писмо, током боравка у

Опатији 1951. године, он поручује: „Твоја два писма стигла су ми данас једно за другим као два поточића – бистра, чиста, свежа. Она су лепа јер зраче лепоту која је у теби, и ја сам готово ганут сада када помислим да сам тој лепоти нешто и ја допринео”. Слична писма писао је током пола века својих путовања. Упадљива је Тишмина потреба да, где год се нађе, напише супрузи бар неколико редова. О тој његовој опсесији сведочи и Соња Тишма. Брига о здрављу укућана често се провлачи кроз писма, и делује готово претерано. Такође, писац не пропушта прилику да са путовања детаљно извести и о томе како се он осећа.

Делови писама писаних из различитих крајева света личе на путописне пасаже из збирке *Другде*: „Париз ме није превише инпресионирао<sup>13</sup>, с обзиром на лепоте – те лепоте су прилично обичне, поготово у поређењу са Швајцарском – која је – то сада видим – права башта, у којој је све до танчина уређено за уживање ока. С друге стране, баш зато што је тако обичан, овај град одмах постане присан”(2006: 46). Примећујемо аналитичност и неочекиване закључке (Париз као град обичне лепоте?), честе анегдоте о сусретима на путовањима, као и онеобичавање путничке перспективе, што су све својства путописне прозе Александра Тишме.

*Писма Соњи* садрже индекс имена, занимљив прилог проучавању живота Александра Тишме, али и епохе (епоха?) у којој је живео. У његовим писмима препознаћемо многе личности из књижевног, културног, политичког живота. Као и у дневничкој и мемоарској прози, у неким анегдотама препознатљиво је отворено непријатељство, неке су туробне, док постоје и оне обојене хумором: „Једна анегдота: Костица је најзад прочитао моју приповетку и изјавио у Милитаровом ходнику (код рупе): `То натурализам. Молим вас – то је прави, суштаствени, непатворени социјалистички реализам` (при чему је обилно тресао ћелом)” (2006: 12).

О односу са супругом Александар Тишма писао је и у *Дневнику* и у *Сечај се вечкрат на Вали*. Упоредо са обликовањем сопственог аутофикционалног лика градио је и причу о вези са Соњом. *Писма Соњи* додају нову димензију нашој

---

<sup>13</sup> У *Писмима Соњи* приметне су многе правописне грешке. Да ли су грешке намерно остављене, ради верности оригиналу, или је реч о лекторском пропусту, није нам познато.

представи о том пару. У њима Тишма не делује као огорчени скептик, мизантроп, па ни као еротоман, каквим је себе представљао у исповедној прози. Напротив, у писмима се он открива као брижан муж и отац, који је често одсутан од куће, али кога та раздвојеност мучи. Ипак, неки делови писама подсећају нас на то колико је природа писца била компликована:

„Подвалила си ми са белим панталонама (да није из стратегских разлога?). Јуче сам мало хтео да сменим своје сиве (с обзиром да је било сунце, па се флеке све сјаје) кад видим да си ми дала баш оне које сам нагласио да ми не даш, тј. оне неофарбане беле, широке. Свеједно сам их обукао, па су ваљда мислили да то иде неки пензионисани капетан-поморац. Али немој да се секираш, главно да имам ове друге, а што нећу моћи да бљеснем у пуној елеганцији, то ова пост-сезона и не заслужује” (2006: 29).

Тишма из наведеног одломка несигуран је, на моменте размажен, да би на крају постао и аутоироничан. Дакле, подсећа на главног јунака његове дневничко-мемоарске прозе. Међутим, у писмима се нигде не види она суровост његове природе, хладноћа и отуђеност од ближњих, о којима је Тишма често писао у интроспективним дневничким пасажима. Није само лик Александра Тишме различит од онога који смо упознали у *Дневнику* – начин на који су она написана често потпуно одудара од литерарног Тишминог стила. И баш стога, *Писма Соњи* могу бити важан прилог разумевању опуса тог писца. То нас доводи до питања да ли је потреба за крајњом искреношћу у писању резултирала *ја* карактером чији су нагони и слабости до те мере разглобљени и рашчлањени да делују као плод конструкције, или је реч о намерној аутофикционализацији сопственог карактера. Да ли је прави Тишма више личио на оног из *Писама Соњи*, или на свог антијунака из аутофикционалне прозе?

## ОД ИСКУСТВА КА ФИКЦИЈИ (*ОКО СВОЈЕ ОСЕ*)

Исте године када је изашао *Дневник 1942-2001*, објављена је још једна Тишмина књига која се може читати и као завештање. Реч је о збирци записа и кратких прича *Око своје осе*. Текстовима који чине ту колекцију заједничка је аутобиографска основа. Тишма је ту сакупио сведочанства о занимљивим детаљима, причама, запажањима у вези са људима с којима се сусретао током живота. Компоноване као приповетке, оне потврђују у којој мери је Тишмина нефикционална, мемоарска проза блиска његовим фикционалним делима по поступцима, начину излагања, наративним моделима, начинима карактеризације и тематско-мотивском опредељењу. С друге стране, те приче показују и повратну везу између сижеа његових најуспелијих приповедака, па и романа, и света пишчевог личног, животног искуства.

Највећи број прича представља неку врсту сећања, мемоарских записа. Прва, под насловом „Заседа”, доноси сећање на рат. Приповедач (заправо, лик младог Тишме) распоређен је као војник у Пропагандно одељење. Стварни догађај који стоји у позадини те приче описан је и у мемоарима *Сечај се вечкрат на Вали*. Уводни део сећања обликован је по принципу контраста (описује прљаво двориште и чистог начелника). Преломни моменат обележава погибија војника у камионету који разноси пошту. Уследиће фактографски, документаристички део у којем се помоћу навода из новина коментарише откриће да је један од оних војника био шпијун. Осим карактеристичне структуре наратије о прошлим догађајима, у причи *Заседа* појављује се и честа тема Тишмине ратне прозе. Описујући погибију другог, невиног војника, приповедач говори о томе како се у рату живот губи апсурдно лако. Случај који руководи могућношћу страдања, али и спаса, централни је мотив и у приповеци „Дављење”. У њој се уводни опис шеталишта помоћу асоцијативне аналепсе развија у причу о једној ранијој шетњи приликом које је приповедач видео дављеника, али му, паралисан, није помогао. Ретроспективни правац дијегезе стиже поново до сећања на рат, која мотивишу самоанализу Тишминог јунака-приповедача. Он се сећа да је у сличним приликама у рату штитио себе смишљено и намерно, а сада је то урадио инстинктивно и то га брине. Објашњење тог психолошког механизма донеће још

један корак даље у прошлост – он се сећа да је и сам у детињству био дављеник и тумачи да је можда то допринело обликовању његове природе и каснијих одлука. Аналепсе у више корака појављују се још на неким местима у збирци. Прича „Храброст кукавице”, са оксиморонским насловом, посвећена је портрету Матичиног библиотекара. Исприповедана је у неколико карактеристичних епизода из прошлости, тако да се и у њој ретроспективни правац нарације одвија у неколико етапа, сваки пут све даље у прошлост, да би се у поенти, накнадним тумачењем чињеница у аналитичком пасажу, дошло до закључка.

Асоцијативну аналепсу Тишма користи и у причи *Сенке*, у којој један сусрет провоцира сећање на Тишмину неуспелу кандидатуру за амбасадора у Индији. Изношење поенте на самом почетку приче која треба да развије и објасни оно што је одмах дато и најављено представља чест Тишмин наративни поступак (на пример, у приповеткама из *Насиља* и у роману *Широка врата*). У збирци *Око своје осе*, писац користи такав модел приповедања у причи *Плач у ноћи*. Ту већ у првој реченици наратор најављује да ће говорити о догађају који ће илустровати његову блискост са Батом, као и Батину меку природу. Прича о Батином животу расплиће се пред крај, када сазнајемо да га је жена оставила, да се он заљубио у другу и да се у сусрету с јунаком ломи и почиње да плаче. Занимљива композиција приповетке наложила је прекид приповедања у том тренутку и извесну недовршеност, оправдану изношењем поенте у уводу.

„Амбасадори и они око њих”, прича такође структурирана као илустрација и разјашњење поенте: „Што су ми једни узели, то су ми други дали”. Поента често Тишми служи као место за паралелу, уопштавање и повезивање. У „Пошиљци из Немачке” ментално оболела Немица користи његову посету Улму да га упозна јер јој је тематика *Употребе човека* блиска будући да и сама носи оптерећење ужаса који су се десили њеним прецима, Јеврејима. Она ће Тишми послати слике своје родбине, што он схвата као потребу да на њега пренесе сву ту потиснуту патњу, да их се одрекне. У завршници, он прави паралелу између Немице и власнице књижаре, Индијке, која се из других разлога одрекла својих предака и присвојила немачко име. Необичну композицију има и „Нишка епизода”, која говори о посети премијери „Цене лажи” у Нишу. На крају приче

накалемљена је епизода о судбини фотографије Тишме и његове супруге, која је тада направљена у Нишу. Таква структура приближава приповетку дневничким или мемоарским записима који, без много бриге о литерарним ефектима, нижу догађаје асоцијативно их повезујући. Неке од приповедака личе и на путописне белешке, будући да се ослањају на жанр-сцене, примећене у пролазу, портрете случајних пролазника, као и на имагинативне призоре из којих се развијају мале епизоде. Такве су приче „Шпанац који је волео Русију” и „Најбоља с голубовима”.

Посебан квалитет збирке *Око своје осе* представљају приповетке-портрети. Такви записи могу се пронаћи и у дневнику и у мемоарима. У њима се формирају успели литерарни портрети Тишминих познаника, пријатеља, па и животних сапутника. Познато је да су управо они често служили писцу као прототипови за јунаке фикционалних дела, а записи из нефикционалне прозе сведоче о механизму који је писац користио како би те људе „литераризовао”. Прича *Најбоља с голубовима* посвећена је обликовању два паралелна портрета – тетка-Вите и градске чистачице која голубовима доноси кокице. Портрети су грађени помоћу неколико карактеристичних црта и уз повремене дигресије, да би се на крају, вештим приповедачким маневром, спојили у јединствену поенту. Поступак паралелног портретисања примењен је и у причи „Бора и Вера”, која осим њихових портрета даје упоредне приче раздвојених судбина младог брачног пара, завршавајући се суморним закључком о пропадању свега вредног.

Троструки паралелни портрет срећемо у „Избледелој слици у позлаћеном раму”. Три старе особе из суседства осликане су у неколико потеза, како би послужиле као актери у потресној причи о девојци коју је отац силовао и убио. Брутални описи дати су у тишминском маниру – низањем натуралистичких чињеница у неутралном тону, сажето и хладно. На такве описе наилазимо и у приповеткама „Обрачун у мирно доба” и „Догађај из рације”. Нека врста паралелног портрета јавља се и у приповеци „Благодати лета” У њој приповедач среће мађарског писца Отлика, кога потом постовећује са ликом наратора у његовом роману *Крбови у свитању*. Неколико занимљивих портрета писаца – савременика проналазимо и у приповеци „Два писца траже домаћина”. У



„Двојнику” Тишма пореди себе са својим имењаком, познаником из школских дана. Приповедач се, анализирајући различите имењакове поступке током година згражава над тиме што је, напослетку, толико сличан њему, који је „тако недраг”. Упорна самоанализа и самокритика лика приповедача и главног јунака свих приповедака, насталог на основу Тишмине стварне личности и у збирци *Око своје осе* резултирала је поново понешто пренаглашеним коментарима наратора о сопственој слабости, себичлуку, кукавичлуку, похоти.

Теме записа у збирци *Око своје осе* можемо повезати са другим важним темама који се јављају у Тишминој фикционалној прози. Најједноставнији је пример приповетка „У туђој кући”, у којој је описана судбина пишчевих родитеља и баке. Повест о старој Радуновићки и сељацима који је истерују из сопствене куће у много детаља подсећа на заплет приповетке „Стан”. Негде Тишма отворено наводи примере прича и романа у којима је употребио нечију животну судбину као сиже. У „Лепом животу” помиње једног новинара, па наводи да је његов случај описао и у *Књизи о Бламу* и у причи „Око своје осе”. Исти запис третира тему наглог пропадања и умирања лепог, младог и чилог човека, причом о судбини два докторска сина. Ту тему срећемо и у запису „Салто”, где се приповедач диви лепом, гипком, окретном писцу кога упознаје на једној књижевној вечери, да би ускоро сазнао да се овај разболео и умро. Трагични потенцијал тематике и снага којом је она, очито, потресала Тишму, била је често коришћена у приповеткама са мотивом болести. Опоравак од болести повезан је са читањем књига у роману *Широка врата*, док у причи „Благодати лета” болест и дуготрајни опоравак мотивишу приповедача-јунака да преведе Отликов роман, како би прекратио време. Тематски, али и структурно, у збирци *Око своје осе*, издваја се прича „Риба”. Она се бави Тишмином великом страшћу – пушењем. Компонована као есеј, уз мноштво живописних детаља, занимљивих фигура и слика, она прецизно анализира једну опсесију, приказујући је истовремено на литерарно узбудљив начин. Тако, „Риба” симболички заокружује збирку која показује снажну везу између онога што је Тишма доживљавао и што је писао, али и сведочи о томе како су његови списатељски поступци заправо деривација и фикционализовани резултат његовог животног искуства.

## СТРАХ ОД РАЗАРАЊА МЕМОРИЈЕ (*СЕЧАЈ СЕ ВЕЧКРАТ НА ВАЛИ*)

Уводни пасус мемоарске књиге под необичним насловом *Сечај се вечкрат на Вали* (2000) асоцира на почетак *Употребе човека*:

„Наслов за овај извештај о моме животу узео сам из једне школске свеске плавих корица, у којој је уписана калиграфским рукописом на првој страни као нека врста посвете. Посвета је нешто дужа него мој препис, она гласи: ‘Сечај се вечкрат на твоју пријатељицу Вали’, а завршава се ускличником и датумом 7. V 1945.” (2000а: 5).

Опис свеске призива слику Госпођичиног дневника, али и више од тога – креира сличну атмосферу меланхоличног пребирања по успоменама. У наредном пасусу, међутим, појављује се Тишмина иронија, и сазнајемо да се тај запис заправо руга нашој немогућности да ишта трајно задржимо у памћењу. Тај коментар мотивише ситуирање приповедања у тренутну ситуацију – реч је ужасној 1991. години. Приповедач повезује два догађаја која ће одредити његову перспективу на читав прошли живот о којем жели да „извести”. Један је распад земље у којој је провео живот, а други недавна смрт Маме, чија се „меморија, а то значи личност, растакала, чилела је, нестајала” (2000а: 5). Симболичка основа мемоара тако је постављена – очекује нас прича подстакнута страхом од распадања, боље рећи од разарања памћења.

Структура Тишминих мемоара релативно је једноставна. Одређена је линеарним током приповедања, који прати неке од најважнијих етапа приповедачевог живота, повезујући их често са друштвено-политичким збивањима и делима која су паралелно са њима настајала. Слично као и у дневнику, пишчева прича о животу заправо је прича о испуњавању свог списатељског позива и свим искушењима која су га на том путу чекала. Почетак обележава, као у традиционалној биографској и мемоарској прози, повест о приповедачевим родитељима, њиховом пореклу и односу. Мотив јеврејства биће истакнут већ ту, у причи о мајчиним сестрама које су се „повољније удале” од његове Маме, за људе исте вере. С друге стране, говорећи нешто касније о сопственом страху од везивања и могућности да неко њиме влада, он помиње пример свог Оца, који је, везавши се за Јеврејку, довео себе у животну опасност

током рата. Нарација даље прати јунаково школовање, пријатељства, рат (детално је описана судбина његове породице током новосадске рације), па ослобођење, рад у *Слободној Војводини* (посебно се детално бави ондашњим лицемерјем у новинарском извештавању), улазак у брак са Соњом, најбоље године које су обележили списатељски успеси, и најзад, Мамину смрт, која означава крај једног дела живота. Једина искакања из праволинијског наративног тока везана су за приповедачеве слутње о распаду земље у којој је провео живот. Он, наиме, наводи неколико епизода које су се десиле у размаку од више деценија и на тај начин маркира след догађаја и карактеристичних детаља који су могли да наговесте трагичан исход.

За проучаваоце Тишминог дела најважнији су аутопоетички ставови који су у мемоарима присутни једнако као и у дневнику. Сећајући се свог детињства, јунак проналази и анализира корене своје посматрачке природе: „Сва та уверења, која су другима изгледала сама по себи разумљива, иако су се међусобно често искључивала, за мене су представљала предмет посматрања, упоређивања, и можда су ме она подстакла да postanем писац” (2000а: 17). До јасне идеје о томе шта је његов позив долази читајући књиге – оне које га истински узбуде показују му како треба да изгледа то што и сам жели да створи, и то се код њега јавља као врло снажан и природан подстицај. Често ћемо такве коментаре срести и у дневнику. Дело Марсела Пруста посебно га фасцинира:

„Тај свет није био и мој, далеко од тога; ја сам доживљавао сасвим другачије сусрете и конфликте, у сасвим другој средини, али разлика је била само у садржају, док је посуда која је садржај носила, нудила, осмишљавала, дакле тај језик, та реченица и њен склоп са прошлом и следећом који дају правац казивању, била управо она за којом сам ја трагао у свом мозгу без успеха, а сада сам видео да сам то чинио и без потребе, јер је већ постојала” (2000а: 51).

Дневник такође садржи сведочанства о погубном ефекту које је то сазнање имало на младог писца. Много је важније, међутим, имати на уму Прустов литерарни утицај, који ће у правој мери оживети у романима, на пример у *Књизи о Блему* и, нарочито, *Употреби човека*, где се необична композиција и пребацивање романескне динамике са темпоралног на асоцијативни план

директно наслањају на његово наслеђе. Процес његовог литерарног и животног сазревања тече паралелно са ратом, и он у мемоарима коментарише како га ратна збивања нису много дотицала јер је био сувише удубљен у самоанализу. Тишма и овде отворено говори о сопственим покушајима да се изузме, поштеди ризика и опасности, али не правда то сопственим кукавичлуком или слабошћу, већ свешћу о томе да треба да се сачува за рад о којем је сањао. Занимљиви су и коментари из којих се види на који начин је извлачио животне сокове из свега што га је окруживало, како би их на неки начин литераризовао. Приповедач се присећа припростих војника с којима је волео да проводи време посматрајући њихове једноставне тежње и прохтеве:

„Драж њихове непосредности и једноставности није ме мимоишла, тим пре што сам као писац у настајању слутио да је једна од сврха писања да се дочаравањем сложених препрека па онда њиховим отклањањем досегне она једноставност, она природност коју ти неуки људи сами по себи поседују” (2000а: 68).

Стваралачке кризе делују много упечатљивије и опсесивније у *Дневнику*, што је и разумљиво с обзиром на то да их он прати у синхронијској равни. *Сечај се вечкрат на Вали*, међутим, даје уопштену анализу и закључак приповедача о томе шта је те кризе изазивало. Мука да нађе прави израз, свест о томе да су му реченице незграпне и нескладне, заправо је била резултат његове основне тешкоће. Она се није састојала у проналажењу одговарајућег начина писања, већ у налажењу *теме*, оног о чему би писао. То је подстакло његове нове, упорне покушаје да прошири хоризонте, да упозна неки други живот, будући да онај који га је окруживао није био довољно резонантан. Жртвовање породичног живота и његова недоступност за чланове најуже породице представља још један од лајтмотива који прати причу о његовом књижевном сазревању, а срећемо га, у различитим облицима, и у *Дневнику* и у *Писмима Соњи*. Приповедач то поново тумачи специфичним односом који је писање захтевало од његовог начина живота – за супругу и сина остајали би, наводи Тишма, само отпаци, а истинску снагу, прави садржај, животност, чувао би за књиге (2000а: 174).

Посматрајући тематско-мотивску структуру Тишминих мемоара, уочавамо

да се неке од његових најважнијих литерарних тема јављају и у њима, као животни садржаји који су га лично опседали или су на његово формирање имали значајан утицај. Писац говори о рату на више места, али је потпуно искрен у погледу својих покушаја се склони од сваке опасности. Коментаришући демонстрације 27. марта 1941, он искрено тврди да би заузео потпуно супротан став – изабрао би пакт, уместо рата, јер је био друкчији, те га никаква национална свест није гурала да се одрекне себичне жеље да поживи и оствари се „баш као независна личност” (2000а: 18). Рат преживљава помоћу књига, којима се лечи и у којима налази самозаборав. То је мотив који ћемо срести и у *Употреби човека* и у *Широким вратима*. Ерос, друга Тишмина важна тема, у мемоарима је обрађена нешто шкртије него у *Дневнику*. Приповедач је у погледу назначене теме поготово аутоироничан и брутално искрен, па себе описује као „изразит супротнопolni пандан проституткама” (2000а: 22). Приповедач се, из удаљене временске перспективе, бави анализом свог односа према многим женама с којима је био у додиру и долази до закључка да су му оне, баш у годинама тражења пута ка успеху, давале осећај моћи, тријумфа, који му је тада недостајао у раду. То је занимљива теорија коју Тишма ни у једном другом свом нефикционалном тексту није изнео, и могла би имати утицаја у разумевању еротских мотива у његовој прози уопште.

Ритам приповедања нагло се успорава пред крај књиге. Наратор говори о Маминој болести, о свакодневним ритуалима његове бриге о њој и о њеном, све бржем, гашењу. У тренутку кад она више није способна ни за какву бригу о себи, он је смешта у стационар и тамо је посећује, трудећи се да је нахрани. Мама више нема никакву свест о стварности која је окружује, не зна ко је она, нити ко је он и немир који у њега уноси то њено стање постаје снажан замајац који га је покренуо на писање књиге *Сечај се вечкрат на Вали*. У сцени у којој наратор храни мајку у трпезарији, појављују се призори који се паралелно одвијају на телевизијском екрану:

„У подне су давале вести, и обично, док бих хранио Маму, приказиване су борбе које су се од лета водиле у Славонији и у Лици, приказивано је како се разваљују куће, како падају звоници цркава, како гину људи.(...) Пропадала је

Југославија, разлупавала се Југославија, тамо пред мојим очима док сам приносио кашике супе смежураним безубим устима моје Маме да бих је одржао у животу, а њен живот је при том све даље измицао, као и живот Југославије тамо на екрану. Нисам их се још одрекао. А и како? Како Југославије? У име српства, које је за мене увек представљало само половину мене, дакле само могућност, не и испуњење, као ни хрватство, или словенство, који би ми више одговарали због блискости са Западом, с његовим погледом упртим напред, али који ме нису могли увући у себе, јер су били само руб Запада, ка коме сам се ја, преко њих, пружао. Зато ми је одговарало да будем Југословен, та мешавина без одређене дефиниције, различита за сваку јединку, та космополитска формула Балкана са којом сам могао живети, којом сам се могао застирати и држати је пред собом као натпис, сличан натписима с именима чудних животиња у зоолошким вртovima” (2000а: 228-229).

Одломак показује паралелу на којој Тишма заснива симболичко језгро својих мемоара – Мамино урушавање тече упоредо са урушавањем земље у којој је јунак проживео свој век. Иако се крај обема јасно назире, он одбија да га прихвати, и то држећи се јединог што му преостаје – сећања. Ново успоравање наративног ритма уследиће при опису вечери када се јунак вратио с пута. Посету Немачкој скратио је на десетак дана, рачунајући да ће мајку затећи живу у том случају. Стигавши у Нови Сад предвече, одлучио је да је исте вечери посети, али није са станице кренуо право код ње, није отуда узео такси, већ је аутобусом отишао најпре кући, јер су му ногавице панталона биле мало поквашене од кише. Тишма се не либи да прикаже и коментарише своје поступке те вечери, који су довели до тога да је за сат времена пропустио да мајку види живу. Он их објашњава подсвесном жељом да одложи, и можда избегне „несрећу коју представља сусрет с умирућом мајком”. Тако, у финалу мемоара, писац као и иначе кад говори о себи, крајње искрено и без зазора проговара о нечему што би могло изгледати како кукавичлук и себичлук, а заправо је људска слабост, оно што све његове јунаке чини толико стварним, и блиским нама.

## КАД ПАТЊА СТИМУЛИШЕ ЛИТЕРАТУРУ (*ПЕСМЕ И ЗАПИСИ*)

Књигу *Песме и записи* чине песме, објављиване претходно у три поетске збирке. Други део, *Записи*, проширен је у другом издању „Нишком епизодом”. Записе чине критичко-есејистички текстови. Критике или прикази књига настајали су углавном на самом почетку Тишмине књижевне каријере, док су есеји нешто слободније форме и тематике писани у различитим фазама његовог стваралаштва и различитим поводима. Деспић их диференцира на формалној и жанровској основи, па тако одваја оне који су писани у епистоларној форми („Једно писмо Владана Деснице и његов повод”), уметничке биографије („Пут испуњења и пораза”; есеји посвећени Миклошу Раднотију; „Са Тодором Манојловићем у Зрењанину”), (ауто)поетичка разматрања („Усташки сатник и књижевност”, „Круг безбожничтва”).

Есеји и критике које одају Тишмине књижевне ставове, без обзира на то што су писани врло рано, показују пишчеву одлучност и изричитост када је реч о неким уметничким питањима. Поготово је занимљиво упоредити их са изборима које је сам касније, као писац правео. Иако често негира своју доследност, Тишма је у тим ставовима остао до краја своје каријере непоколебив. У том смислу, карактеристичан је есеј „Усташки сатник и књижевност”, написан још 1956. године. Повод за текст представља пишчев разговор са неименованим пријатељем о одломцима критике Новака Симића, објављеним у *Савременику*. Тишминог пријатеља погодила је чињеница коју је у реченом тексту сазнао – да постоји роман једног младог писца, који говори о усташком сатнику, бегунцу из логора. Он убија једног печача, узима његова документа и сакрива се код жене погинулог активисте. Избор сижеа, а поготово главног јунака, пишчевог пријатеља (као и самог Новака Симића) изненадио је својом непримереношћу. Њихов став је да у литературу треба пуштати само „одразе племенитих тежњи”. Тишма, тада писац-почетник, оштро се супротставља таквом ставу тврдећи:

„Зло које се у данашњем времену нагомилало, може да се очисти само дуготрајним катарзама, за које је уметност превасходан терен, а уметник, способан да у себи доживи и мотивише зло, превасходан посредник. Оцртати зло,

дати његов уметнички израз, то значи истовремено разобличити га, јер истинит одраз, а сваки уметнички такав мора да буде по самом свом својству уметничкога, може зло само да разобличи. Гушити зло ћутањем, или црно-белим декларацијама – што је исто – значи заташкавати га, дозволити му да латентно траје, убија, и чека тренутак мрака кад би могло да се наметне” (2011б: 121).

Наведени пасус могао би да послужи као поетички кредо писца који је своја највећа дела посветио истраживању зла у човеку, његових мотива и начина испољавања. О стабилности тог Тишминог уверења говори управо чињеница да га је он артикулисао као јасан став поводом туђе литературе, много пре но што је сам написао ишта на сличну тему. Прикази књига које налазимо у *Песмама и записима* сведоче о његовом уметничком укусу, али и о нарави. Негативни судови су јасни, отворени, увек подробно аргументовани, али неумољиви. У најранијим критикама, настајалим педесетих година прошлог века, Тишма убедљиво говори о композицији, поступку, занату, стилу, истичући литерарни дилетантизам као честу појаву („Књиге које то не могу постати”). С друге стране, спреман је да покаже истинско одушевљење, поготово поводом дела писаца који се баве проблематизовањем патње, несреће, осетљивих гихања људских судбина, као што видимо у текстовима поводом прозе Михаила Лалића. Говорећи о писцима ратних генерација (у то време већ средовечним), у које и сам спада, у тексту „Генерација ad portas” из 1960. године, Тишма ће им замерити то што исувише страсно, рискантно „кокетирају са бесмртношћу”. То види као разлог због којег њихова дела карактерише непријатна грчевитост и претензија на општост. Плашећи се просечности, они ће се клонити скице, белешке, крокија, а тежиће роману, симболици, моралисању, тези. Као идеју која би нову генерацију могла представити на прави начин, он ће понудити бављење јединим правим материјалом величине – савременим животом (2011б: 143). Читање тог текста из данашње перспективе такође је занимљиво искуство, будући да ће се они које Тишма хипотетички назива „новом генерацијом” заиста и појавити, већ у наредних неколико година и дати своја најбоља дела баш у оквиру новог таласа стварносне прозе.

Есеји у којима се писац бави животима других књижевника (рецимо,



они о Штефану Цвајгу или Миклошу Раднотију) посебно су занимљиви зарад дискретне фикционализације. Компоновани као сведочанства о необичним и страшним животима, ти есеји своју форму стављају у функцију идеје о човековом страшном усуду. Било да говори о Цвајговој одлуци о самоубиству или о Раднотијевој трагичној судбини, Тишма сваки пут поново испитује склоност човека да наноси бол себи и другима. Не треба, при томе, заборавити, да је реч о жртвама-писцима, што омогућује нов увид у њихову патњу. Ту Тишма даје своје виђење односа између страшног животног искуства и литературе:

„Патња има једну границу иза које више не стимулише литературу; ту границу прекораче само ретки, изузетни писци. У недавној прошлости југословенске књижевности тај корак је учинио Иван Горан Ковачић својом `Јамом`; у исто то време, у домену мађарске књижевности учинио га је Миклош Радноти.

И један и други фиксирао је, средствима поезије, мрачњаштво свог времена. И један и други супротставио је мрачњаштву револт култивисаног човека. И један и други сведочио је при том себе, свој страх, свој ужас, своје згражање, своју немоћ и несвест, најзад и своју смрт, предвидевши је визионарски и описавши је онако како ће се догодити, а дочекавши је онако како је већ била описана” (2011б: 171).

Опседнутост темама зла, насиља (поготово ратног насиља) и патње (поново с нагласком на страдању Јевреја) јавља се као изразит мотив и у есејистичкој Тишминој пракси. Животне приче подупрте су аналитичким пасажима у којима писац нуди свој коментар о природи и пореклу зла, а посебно су подстицајни они есеји у којима је та проблематика повезана са поетичким ставовима. Тишма понекад у есејима прибегава за њега уобичајеним књижевним поступцима. Есеј „Пре мита” представља пример паралелне композиције, у оквиру које писац нуди два упоредна портрета и приче о две судбине несрећних младића – сина чехословачког државног функционера (чија га је животна прича инспирисала да напише „Цену лажи”)

и сина Адолфа Ајхмана. Користећи предности паралелизма, писац поентира у истом меланхоличном регистру који срећемо и у његовим приповеткама, али и у записима из збирке *Око своје осе*, дакле свуда где жели да покаже како зло најпре погађа оне који су већ рањени и потпуно неспремни да се одбране. Смрт је тема која Тишму лично опседа, иако у његовој прози нема повлашћено место. Есеј „Одбрана смртности” показује на који начин писац, сам са собом, разрешава један велики страх, вешто се користећи не само дедуктивним методама и филозофским маневрима, већ и изврсним познавањем људске природе.

Есеји настали деведесетих година 20. века инспирисани су новом експанзијом зла коју је Тишма доживео. То су биле године када је он већ осећао да је као писац рекао све што је имао, те форму есеја бира како би испунио своју потребу да и из те, нове перспективе, проговори о својој вечној и стално актуелној теми. Међу тим записима налази се и „Један вид људског понашања”. Развијајући тему прогоњених и страдалих народа, кроз историју човечанства, писац у концентричним круговима описује исту мисао – отпор према злу јавља се само онда када смо сигурни да другог излаза нема и да ћемо свакако stradати. Тишма наводи пример једине групе Јевреја која је у варшавском гету дигла устанак знајући из догађаја који су претходили да нико у том гету неће бити поштеђен, а затим закључује: „(...) јер у сваком човеку који другом није нанео никакво зло живи уверење, нада, да због тога ни њему други неће никакво зло учинити” (2011б: 197). Без обзира на то што је реч о есејистичком, а не фикционалном тексту, не можемо се отети утиску безнадежне и песимистичке атмосфере, обележене визијом људске природе и судбине, без икакве могућности да до промене дође.

Есеји „У чијој земљи” и „Објава” из 1995. откривају пишчеву осетљивост према, у то време честим, олако даваним политикантским изјавама и декларисањем по сваку цену. Први запис подстакнут је речима Никше Стипчевића на гробу Младена Лесковца. Анализирајући исказ „Нека му је лака српска земља”, Тишма се пита зашто баш српска и тумачи, неколиким

примерима, како фразе често крију нејасноће и предрасуде. Као човек који се речју бави, инсистира на њиховом прецизном коришћењу и поентира позивом другима да чине исто, како би се избегло да се у будућности у име речи и помоћу речи убија, хапси, силује, затвара (2011б: 268). Есеј „Објава” Тишма започиње интригантном идејом – подсећајући на писце који су били принуђени да живе и стварају у егзилу, он себе наводи као супротан пример писца који је принуђен да остане у својој земљи, и поред жеље да је напусти. Враћајући се у прошлост, писац се бави својим помешаним пореклом и чудним сплетом околности који га је приморао да остане у земљи у којој се родио, и то у време када је имао најснажнију потребу за путовањем и упознавањем света. Као и у неколико других својих бележака, Тишма се пита шта би од њега било да је тад могао да оде, шта би постао и о чему би писао, а затим закључује да ће то све остати непознато. Разлог због којег има потребу да о томе пише лежи управо у његовој потреби да се дистанцира од било какве припадности и да у свом мешанству, које је толико дуго код њега изазивало стид, нађе основу своје јединствености:

„Зато што желим да се зна да оно што сам у књижевности урадио није настало захваљујући нацији, средини, држави у којима сам живео (...) Моји текстови су настали, напротив, у отпору према свакој од тих нација и средина и држава, у отпору према свакој нацији и држави уопште, као израз моје личне побуне против стега и ограничења нација и држава. И може бити да тај отпор принудном припадању чини моју особеност, моју људску и књижевну посебност” (2011б: 273).

Завршни есеј, „Жабе крекећу, птице се љубакају”, описује време које писац проводи у Француској 1993. *Либерасион*, Европска награда за фелтон, задаје писцима да напишу текст о срећи. Тишма у Ниору пише текст на француском, а за писца крајње необичан наслов есеју даје редакција. Касније ће га превести на немачки и објавити у *Франкфуртер Рундшауу*, где ће текст прочитати један члан жирија, те ће Тишма добити награду у Брну 1994. године. Сећајући се своје давне песме, „Лакши”, из збирке *Крчма*, он

проналази у њој визију радости коју у том тренутку проживљава, ослобођен рама свакодневног живота, породице, каријере, познанстава, посвећен робинзонској слободи без одговорности. Тражећи извор те среће, долази до рата и несреће, који су му омогућили то ненадано бекство (као што му је и Други светски рат дао упориште за најбоље романе). Тако, чак и есеј који се бави срећом у Тишминој интерпретацији добија релативизујуће, песимистичко оптерећење и разрешава напетост између среће и несреће у раној пишчевој идеји да срећан може бити само онај ко лаже себе и друге.

## ПУБЛИЦИСТИКА И ПРЕВОДИЛАЧКИ РАД

### ЛИСТАЈУЋИ ЧАСОПИСЕ

Тишмина каријера започиње новинарским послом. У *Сечај се вечкрат на Вали* он описује како је после рата дошао до Богдана Чиплића, који је радио као уредник културне рубрике у новинама *Слободна Војводина*. Он му је одмах предложио да почне да ради као новинар почетник, након чега је Тишма послат као дописник у Сремску Митровицу. Описи новинарског посла у мемоарима детаљнији су него они у дневнику и испуњени су ироничним виђењем писања које је имало циљ да читаоцима прикаже „како се сложним напорима појединаца гради један бољи, праведнији свет, социјализам”. Помиње како су осећали да су читаоци који би у то поверовали – измишљотина, па су се и сами, као писци таквих редова, осећали измишљенима.

Ако погледамо неке од текстова из *Слободне Војводине*, видећемо да је Тишма ипак нашао тематику која му је бар донекле одговарала и о којој је могао да пише за искреним занимањем и радошћу. Наиме, највећи број његових текстова, објављених у овим новинама током 1946. и 1947. године, посвећен је описмењавању људи којима је школовање током рата било ускраћено, у оквиру рубрике „Борба против неписмености”. У чланку „На аналфабетском течају” (1946: 5) пише три кратке приче о три полазника вечерње школе – жени, дечаку и девојчици. Дирљив текст показује рани литерарни таленат, уз понеку пренаглашеност. Поготово су занимљиви детаљи које Тишма бира описујући личности на сасвим неновинарски начин:

„Слова су позната, тешко их је сложити. И, гле кад су речи састављене, Добра Јањић не може а да се не насмеје. Колико је то чудно! Научила је тридесет знакова и сада, кад их састави, испада права мисао какву је она сто пута замислила и изрекла. Дим се дими”(1946: 5).

Наравно, након три минијатуре следи обавезна поука о уздизању обесправљених и о путу слободе под окриљем власти самог народа. На сличан

начин компонован је и упечатљив текст „Ана је научила да чита и пише” (1947: 4). Тишма преноси сведочанство Ане Говорковић, жене поетичног имена, о томе како се најпре стидела, а затим схватила да је неопходно да научи да чита и пише. И у том исказу појављују се живописни детаљи о томе како је мајка четворо деце добила вољу кад је схватила да може да се описмени, као и о томе како је учитељици, из љубави и захвалности, сваког јутра куповала цвеће на пијаци, да би најзад, кад је савладала слова, с радошћу читала све табле на улици. Након што научи да пише, истакнуто је у поенти, Ана Говорковић написаће писмо Титу да му се захвали „што је начинио да и ми научимо читати и писати”.

Неколико година касније, Тишма ће почети да се бави писањем кратких приказа за *Летопис Матице српске* и за друге књижевне часописе. У мемоарима, писац то усмерење тумачи својом љубављу према књигама која му је омогућавала да своје задовољство што чита уме да пренесе на друге. У истом периоду редигује превод новела Штефана Цвајга и почиње да преводи с мађарског роман *Нови спахија*, а „Ибикина кућа” добија изврсне критике, што Тишми даје велики полет у даљем раду. Тада он већ ради у Матици српској, бавећи се рукописима које је Издавачко одељење добијало, па долази на идеју да би могао да искористи знање језика пишући приказе страних часописа, који су у Библиотеку Матице српске, захваљујући Младену Лесковцу, стизали у великом броју. Овако у *Сечај се вечкрат на Вали* Тишма описује свој нови посао:

„Поред енглеских, америчких, француских, немачких и мађарских часописа који су ме истински занимали, помучио сам се, да бих проширио избор, и са покојим бројем московског ‘Октјабра’ или неког италијанског или шпанског часописа и, служећи се речницима, испетљавао из њих покоју рубрику или сећање који су се уклапали у моју рубрику.

Назвао сам је ‘Листајући часописе’, а писао сам је сажето, разноврсно, везано за тренутак, тако да је брзо освојила читаоце. Потписивао сам је

псеудонимом П.Г., што је значило Павле Гост<sup>14</sup>, јер сам хтео да је, као само посредничку, публицистичку, одвојим од свог оригиналног књижевног рада” (2000а: 133-134).

Тишма је објављивао коментаре збивања у страним књижевностима у *Летопису Матице српске* од 1953. све до 1965, у рубрикама „Листајући часописе” и „Живот међу редовима”. Неке текстове потписивао је правим именом, а неке псеудонимом Павле Гост. Тај псеудоним користио је и понекад као потпис за своје књижевне радове, када би проценио да не треба одмах да открије аутора. Непосредно након оснивања Војвођанске академије наука и уметности (1979), писац је изразио жељу да се у једној књизи прикупе и среде ти његови записи<sup>15</sup>. Двотомни зборник *Светска књижевност у Летопису Матице српске* (2006) доноси текстове подељене по националним књижевностима (алжирска, америчка, арапска, аустријска, бурманска, грчка, данска, енглеска, израелска, индијска, ирска, италијанска, јапанска, јужноафричка, канадска, латиноамеричка, мађарска, немачка, новозеландска, норвешка, пољска, португалска, руска, турска, француска, чешка, швајцарска, шведска, шпанска), а на крају друге књиге налази се регистар часописа из

---

<sup>14</sup> Покушај тумачења порекла Тишминог псеудонима одвео би нас, вероватно, у тешко доказиве претпоставке. Ипак, паралела са објашњењем речи „гост” у књизи Милана Шипке *Приче о речима* делује подстицајно: „Реч ‘гост’ у старословенском (гостѢ) значила је ‘туђинац’, ‘странац’, ‘дошљак’. Изгледа да су наши преци дошљаке примали пријатељски, па је гост постепено добио значење ‘лице које је позвано на обед или какву другу част’. С друге стране, у латинском имамо сличну реч ‘hostis’, која је у почетку значила исто што и ‘гост’ код старих Словена, али је временом добила супротно значење – ‘непријатељ’.” Тешко је утврдити да ли је Тишма имао на уму то тумачење речи „гост”, али је врло вероватно да је избор псеудонима био у вези с његовим осећајем неприпадања, туђинства, „мешанства”.

Постоји, такође и једна Тишмина песма која би могла бити део решења загонетке. Реч је о песми „Сви смо ми гости”, у којој песник каже: „Сви смо ми гости / једни других”, алудирајући на онтолошку усамљеност сваког човека.

<sup>15</sup>Првобитна Тишмина замисао била је да издавач те књиге буде Књижевна заједница Новог Сада, али тај договор није остварен. Зборник *Светска књижевност у Летопису Матице српске* објављен је тек 2006. године у издању новосадског огранка Српске академије наука и уметности. Приређивач издања била је Анкица Васић, а текстови су сабрани у две књиге.

којих је Тишма представљао прилоге.

Преглед тема које привлаче његову пажњу када бира детаље и збивања која би читаоцима *Летописа* приближила актуелна кретања у светској књижевности може нам пружити другачији увид у Тишмине погледе на литературу, али и све оно што је окружује. Он се, рецимо, критички осврће на неке појаве у домаћем издаваштву. Пита се зашто је у једној години три пута објављена приповетка *Убице* Е. Хемингвеја, што сматра расипањем средстава у и иначе мањкавој преводној књижевности. Посебно интересантан сегмент многих Тишминих записа о страним књижевностима везани су за анегдоте и детаље из живота писаца. Честе су приче о пријатељствима између књижевника, међу којима су Мом и Кроули, Џојс и Звево, Кафка и Брод, Флобер и Ди Кан, Тургенев и Мериме.

У приказима, Павле Гост се не бави само белетристиком, већ и објављеним дневницима, писмима, мемоарима, а с посебним интересовањем приказује неколико биографија из пера њихових блиских животних сапутника (Хемингвејева сестра, Џојсов брат, Толстојева кћи). Ти текстови асоцирају на једну од Тишминих опсесија, коју срећемо и у његовом дневнику и мемоарима – реч је о специфичном односу према члановима најуже породице, нарочито према супрузи. Док читамо његову анализу писама Томаса Хардија супрузи Еми, не можемо да избегнемо подсећање на амбивалентан однос аутора према Соњи. Слично је и са причом о О’Ниловој трагедији *Дуго путовање у ноћ*, за коју писац одлучује да буде објављена 25 година после његове смрти како би поштедео чланове своје породице непријатности због аутобиографских мотива који се у њој појављују. Тишмина одлука у вези са објављивањем „зобрањених” делова *Дневника* појављује се као неизбежна асоцијација. Интересантна је и аналогија Тишмине књижевне каријере са приказом књиге чланака о различитим земљама Џона Гентера. Његова збирка путописа има наслов *Унутра*, што може бити један од подстицаја за наслов *Другде*. Ако упоредимо детаље из текста о Моравији – његове навике у писању, раду и шетњи, са одломцима Тишминог дневника, такође проналазимо низ



сличности. Лако се препознају Тишмине поетичке склоности, па дела писаца које посебно истиче често упадљиво кореспондирају са његовим идејама о најважнијим књижевним темама и њиховом третману. Такав је роман *Победници и побеђени* Херберта Ајзенрајха, приповетка „Нека то зову цез” Цина Риса, Моравијина приповетка „Сан”. У приказу *Јаћенке* Ендреа Шика, аутор примећује: „Продор нестилизованог живота у литературу – увек разгаљује, као што то чини и присуство употребног материјала на неком сликарском платну или звукова природе у музичком комаду” (2006: 291). Домаћим читаоцима представља Пулеову анализу *Госпође Бовари*. Истиче тумачење места у роману на којима се види како се кружни склоп слике сужава, а спољни круг омрзнутих ствари скупља у жижу гађења у јунаку. У прози Александра Тишме често проналазимо истоветан поступак (сетимо се Вере Кронер) прожимања спољашњег и унутрашњег света у јединственој атмосфери одвратности и безвољности. Представљајући нову прозу и поезију у рубрици „Живот међу редовима”, Тишма често даје сопствене преводе одломака.

Прикази из рубрике „Листајући часописе” анализирају чланке у књижевним часописима који говоре о одређеним писцима, књижевним феноменима, а укључују и критичке прегледе годишње књижевне продукције. У њима аутор представља необична издања (збирка афоризама, антологија последњих речи, антологија немачког кича), књижевне прегледе (анализа листе бестселера од пре двадесет година, у којој се истражује шта је од свега тога преживело у књижевности), коментарише анкете писаца (чак и једну домаћу, из часописа *Дело*). Известан број текстова прати књижевне полемике, а посебно је занимљива она у вези са Солжењициновом причом „У корист ствари”. Тишма се осврће и на полемике око додељивања Нобелове награде Пастернаку, као и оне у вези са могућим Мановим плагијатима. Представља одломке из новооткривених докумената и преписки које бацају ново светло на дела познатих књижевника (преписка у вези с издавањем Буденброкових, преписка Шарла Пегија и Ромена Ролана, Жида и Клодела). Интересују га и статистике у вези са са књижевном продукцијом и „потрошњом”.

Када се у страном часопису појави име из домаће књижевности, то је такође предмет Тишминог занимања – тако се бави студијама Тодора Манојловића у часописима које прелистава, а прати и објављивања Крлежених превода у иностранству и критике које добија. Представља број Сартровог часописа *Les Temps Modernes* из августа/септембра 1958, у којем је трећина издања посвећена нашим ауторима, под заједничким насловом „Југословенски писци”. Сличан преглед појављује се и у часопису *Times Literary Supplement* из 1955, а занимљив је и Шмаусов преглед југословенских часописа, објављен у билтену немачког Института за везе са иностранством.

Из данашње перспективе, посебан квалитет Тишминих приказа представља чињеница да је у њима домаће читалаштво први пут имало прилику да упозна неке писце и њихова дела. О другом издању *Лолите* читамо у тексту из 1958. Аутор детаљно представља роман који је у том тренутку код нас непознат, будући да је прво издање, објављено три године раније код Олимпија Преса, порнографског издавача, прошло незапажено. Често помиње и друге, код нас до тад мало познате или сасвим анонимне књижевнике: Керуака, Апдајка, Селинцера, Голдинга, Малепартеа, Бела, Деблина, Селина. Данашњи поглед уназад јасно показује како је Тишма указао на појаве наведених писаца у време објављивања њихових првих књига, а затим, у својим приказима, пратио како им слава расте. С интересовањем, он прати покрет битника, моду психоанализе, жанр научне фантастике, анализира текст у којем се критикују хорор стрипове и њихов лош утицај на децу, коментарише и један текст који 1955. године говори о пропадању приповетке као врсте. Велики број текстова бави се француским новим романом и његовим представницима, нарочито Аленом Роб-Гријеом и Натали Сарот. Коментарише вести из књижевног живота, на пример пријем Жана Коктоа у Француску академију, или случај Форестије (о објављивању две добро прихваћене збирке песама за које се касније испоставило да су дело анонимног писца).

Коментари историјски важних тренутака, у контексту књижевних

збивања, повремено се појављују у Тишминим записима. Сазнајемо како пред изборе на питања о књижевности за *Saturday Review* одговарају Кенеди и Никсон. Аутор преводи и једну успелу песму написану поводом крунисања краљице Елизабете. Приказ мемоара удовице Беле Куна описује детаље мађарске револуције 1918-1919. С посебном пажњом анализира пораст броја немачких писаца који правдају грехе фашистичке Немачке, биографије о Хитлеру, рефлекс расцепа између источне и западне Немачке у литератури; интересују га књижевне манифестације немачког комплекса злочина и казне и текстови у којима Немци објашњавају узроке зла у Другом светском рату („На пример Ајхкамп, један оглед о немачком грађанству”, Хорст Кригер).

Тишму занимају и књиге које говоре о необичним судбинама фашиста. Такав је роман *Поражени* Ханса Вернера Рихтера, у којем јунак описује свој положај антифашисте у немачкој војсци, човека који мора да се, бар привремено, одрекне својих уверења, како не би био издајица своје браће и своје земље. У анализама поступака антијунака у другим књигама, аутор ће доћи до закључка који је примењив и на његове ликове – код људи се отвара простор за најмрачније страсти оног тренутка када помисле да могу да господаре другим људима (ту идеју можемо код Тишме пратити од *Употребе човека до Женарника*). Примећује, такође, Сименонов поступак откривања расплета на самом почетку криминалистичког романа, остављајући тако простор за подробну анализу узрока и околности.

Хуманизам је црта коју Тишма често истиче у делима о којима говори. Када, поводом десетогодишњице смрти, пише о Цвајгу, он као основну двојност која обележава дело тог писца одређује откривање хуманости у човеку, али и указивање на живот који ћудљиво меље, па је човек истовремено велики и немоћан. Необична књига *Сам* Ричарда Е. Берда, о човеку који је ради метеоролошких истраживања провео целу поларну ноћ близу Јужног пола, подстиче критичара да закључи да су људи способни за велике подвиге у човекољубиве сврхе. У неким раним приказима Тишма не успева да се отме моди тенденциозне критике ангазоване литературе. Приказујући роман

*Ливница* он истиче „неисцрпно богатство тематике наше социјалистичке изградње”, а посебно се бави ликом интелектуалца старога кова који „отреса благо однарођавања и ступа у редове градитеља социјализма”. Ипак, и у таквим критикама аутор се држи својих основних поетичких постулата. Када коментарише књигу репортажа Гојка Бановића *По нашој земљи*, замера му што у њој нема разноликости и пуноће и што писац када описује људе које је из просечности издигла борба за социјализам, пропушта да прикаже преломни моменат, који сматра фабуларно и драматуршки доминантним. Тишмини прикази представљају и драгоцено сведочанство актуелних поетичких кретања. Он прати како се мађарска књижевност ослобађа догми соцреализма, па примећује: „Она у својим најновијим резултатима испољава извесну грозничаву тежњу ка истини по сваку цену. Та тежња рађа понеки нелеп натуралистички плод, али импонује њена смелост и непосредност” (2006: 282).

Текстови из рубрике „Живот међу редовима”, збирно узев, доносе информације о књигама које ће тек постати важне за историју литературе, али и о онима о којима вероватно не бисмо знали ништа да нема тих сведочанстава. А у регистру часописа о којима је Тишма писао у рубрици *Листајући часописе* проналазимо *Hid, Partisan Review, Figaro Litteraire, Les Nouvelles Litteraires, Saturday Review, Times Literary Supplement, Time, Welt und Wort, New York Times, Book Review, Die Zeit, The Atlantic, Les Temps Modernes, Neue Deutsche Hefte, Irodalmi Ujsag, Monat, Merkur, The Saturday Evening Post, Preuves, Le Table Ronde, Arts, Harper' s Magazine, Contemporary review, Texte und Zeichen, Neue Deutsche Literatur, Monde Nouveau Paru, Revue des deux mondes, Freude an Buchern...* Ту су и домаћи часописи – *Уствари* из Шапца, загребачка *Литература, Кругови, Живот*.

## ТИШМИН БИЛИНГВИЗАМ

По завршетку рата и демобилизације 1945. године, Тишма почиње да се бави новинарским послом у *Слободној Војводини*, а затим у *Борби*. У то време уписује и студије на Београдском универзитету, на Одсеку за германистику Филозофског факултета. До 1954. године дипломирао је и на англистици. Такво образовање, уз знање мађарског језика као матерњег, дало му је могућност да врло рано почне да се бави преводачким радом. Од 1949. престаје да ради као новинар и запошљава се у Издавачком предузећу Матице српске. Осим са мађарског, преводио је и са немачког, а појављује се и као редактор превода са енглеског. Преводилачки првенац му је роман *Нови спахија* мађарског приповедача Мора Јокаија из 1951. Са немачког убрзо преводи *На левој страни где је срце* Леонарда Франка, а са групом преводаца објављује и *Злочин лорда Артура Севила* Оскара Вајлда. Тих година почиње да се озбиљније бави писањем поезије, па је тако годину дана пре него што је објавио своју прву збирку песама *Насељени свет*, почео са објављивањем превода поезије Ференца Фехера.

Тишма често истиче важност преводачког рада за развој његове списатељске вештине. У једном интервјуу наводи: „Тако сам откривао тајну генезе уметничког дела. (...) Научио сам безброј таквих занатских захвата које не бих запазио само пуким читањем дела” (1996а: 154). Средином шездесетих, Тишма се бави превођењем дела Јожефа Папа, којем ће се више пута враћати. Најпре објављује *Дозивања и Изазовно ћутање* 1964. године, а двадесет година касније превешће и поезију тог мађарског књижевника. Паралелно са радом на Паповим делима, преводи и роман Михаља Бабича, *Синови смрти. Ники: прича о једном псу* наслов је романа Тибора Дерија који је Тишма превео, а предговор је написао Давид Албахари.

У књизи *Око своје осе* читамо запис о сусрету с Гезом Отликом, чији је роман *Крвови у свитању* Тишма превео 1990. године. За превођење с мађарског језика добио је награду „Бажаликом”.

Међу делима које је Тишма превео, проналазимо и она која су у већој мери утицала на његову прозу, или, пак, на необичан начин кореспондирају са његовим поетичким тенденцијама. Такви су *Мемоари једног макроа* мађарског писца Ласла Вегела, објављени 1986. године и, нарочито, *Бесудбинство* Имреа Кертеса из 2002. године. Јанош Бањаи истраживао је везе између Кертесовог романа и Тишмине *Употребе човека* (БАЊАИ 2005: 161), а и други критичари имали су асоцијацију на Тишмину прозу читајући *Бесудбинство*. У време настанка тог романа, мађарски и српски писац нису се познавали, нити читали, мада су се касније дружили. Тишма је *Бесудбинство* превео пред крај свог живота. Централна оса паралелизма између Кертесовог и Тишиног романа јесте мотив логора и његов третман. Егзистенцијални радикализам, који проналазимо у Тишминим раним дневничким записима, потиче од његовог осећаја изрођености, који ће се касније појавити и код многих његових јунака, па и код Вере Кронер и Средоја Лазукића. Писац ће ту своју издвојеност превазићи, или бар преобликовати у изрођеност писца-измишљача, тумачи Бањаи, док се у Кертесовом роману такође срећу јунаци чији самоубилачки егзистенцијални радикализам подстиче мучно сећање на логор. Ипак, у оба романа се, као основна нит, јавља необјашњива чежња и носталгија за логором. Аушвиц се мање или више отворено описује и у *Бесудбинству*, као и у *Употреби човека*. Те слике више су него призивања туробних сећања – оне оживљавају, осмишљавају и чак, донекле, оправдавају егзистенцијални радикализам јунака оба романа.

Нада Арсенијевић бавила се анализом језика Тишминих превода са мађарског језика (АРСЕНИЈЕВИЋ 2005: 322) и препознала три групе појава које би се могле назвати међујезичком интерференцијом (коришћење инфинитива тамо где би се у српском радије користила конструкција *да+презент*, примена глаголских прилога у придевској функцији или без слагања са субјектом, фаворизовање генитива и тамо где није у духу српског језика). Арсенијевић истиче да треба имати на уму да је реч о билингвалном преводиоцу, што може послужити као објашњење поменутих појава, али је тумачима Тишмине оригиналне прозе значајно у бављењу његовим језиком и

стилом, који често показује несавршености и конструкције неубичајене за писце српског језика. Проучавајући језик Тишмине прозе често наилазимо на сличне мањкавости. Врло је фреквентна употреба инфинитива уз фазне и модалне глаголе (*требало јој је одиграти, почело раздањивати, почели догонити*). Обликовање неологизама (нарочито међу придевима и прилозима) некада је резултирало занимљивим решењима: „(...) после неколико чашица *звучноименог* мутљага (...)” (подвукла Ј.А.) (ТИШМА 2001а: 104). Постоје, међутим, примери у којима се Тишма повео за постојећим творбеним обрасцем, али новодобијена реч није довољно блиска духу српског језика: „ (...) одсутни стражар *недозвољиво* касни.” (подвукла Ј.А.) (ТИШМА 2001а: 40). Његовом реченицом доминирају глаголски прилози. Њихово неслагање са субјектом, које у преводима примећује Нада Арсенијевић, уочљиво је и у оригиналној Тишминој прози: „Гледајући у њих, учинило ми се да тротоаром промичу неки људи” (ТИШМА 2001а: 80); „Убијајући, није му било стало да убије (...)” (ТИШМА 1980: 47). Треба поменути да се у језичкој анализи појављују и примери који говоре о извесној немарности и недовршености („алкавости”, како ју је сам писац називао), а нису последица језичке интерференције: „ (...) све те уводне податке заправо је био само прелетео, у *нестрпљењу за врстом и обимом кривице*” (подвукла Ј.А.) (ТИШМА 2001а: 51).

Тишма спада у писце који су писали тешко, с напором, и уз строгу самодисциплину. Као читалац, он је, међутим, страстан и неумерен и та опсесија очигледна је у многим његовим записима. Преводилачки рад представљао је за њега, чини се, продуктиван спој те две његове струке. Он је утицао не само на његов доживљај сопствене прозе и њеног места у српском и средњоевропском литерарном контексту, већ и као нека врста занатске вежбе за тражење најповољнијих решења у језику, стилу и структури различитих прозних врста.

## ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ТИШМИНОГ ПРОЗНОГ ОПУСА

### ТИРАНИ, ЖРТВЕ, АУТСАЈДЕРИ И АНТИЈУНАЦИ

Нарација је кључни елемент у формирању приповедног света једног дела, те ако желимо једним погледом да обухватимо и анализирамо читав прозни опус писца, морамо најпре пажњу усмерити ка начину на који он обликује наратив. Писац, као аутор наратива има пресудну улогу у креирању обриса тог света, а умешаност његовог индивидуалног талента зависи од многих фактора, можда понајвише од тога у којој је мери сам текст аутобиографски повезан са личношћу писца.<sup>16</sup> Тишма представља занимљив пример за ту везу, с обзиром на велики број дела дневничког и мемоарског типа у његовом опусу. У свим осталим његовим прозним творевинама наратор је, дакако, више удаљен од личности аутора наратива и представља фикционалну конструкцију за себе, подложну законитостима и поступцима који су примењени и у процесу обликовања осталих ликова. Тишмини наратори, међутим, без обзира на дело у којем се појављују, показују извесне сродности које, верујемо, потичу од њихове блискости са аутором и његовим виђењем радње и сврхе приповедања.

Само приповедање у романима и приповеткама Александра Тишме одговара оном што се традиционално назива приповедањем у трећем лицу. Приповедање у првом лицу појављује се врло ретко, рецимо у првом роману *За црном девојком*, или у последњим делима аутобиографског карактера. Битније разлике између Тишминих наратора у првом и у трећем лицу, осим саме форме приповедања, нема, када је реч о значењским или структуралним консеквенцама. Нијансе разлике, међутим, могуће је приметити ако на нарацију у његовој прози гледамо помоћу Женетове поделе на хомодијегетичку, хетеродијегетичку и екстрадијегетичку нарацију и нараторе. Женет разликује приповедаче у зависности од тога да ли припадају свету приче (као у случају хомодијегезе), или се налазе ван тог света (као у друга два случаја). Наратори ван света приче могу функционисати као аутоматони. Они обликују илузију спонтаног приповедања без

<sup>16</sup> Више о овом у АБОТ, Х. Портер, *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник, 2009.



уплитања нараторског става. Такође, могу се јавити и као *интелектуални истражитељи* који намећу своју спољашњу перспективу (КОРДИЋ 1988: 167). Говорећи о позицији коментара и анализе у свом делу, Тишма каже: „Интелект, преглед, треба да остане писцу, а не јунаку” (1996а: 261). Треба овде имати на уму да, помињући писца, Тишма вероватно управо мисли на наратора који својим гласом даје преглед, објашњење и анализу приказаних догађаја – дијегезе.

Таква функција наратора поготово је уочљива у раној Тишиној прози. У збирци *Насиље* појављује се прича која ће касније бити названа „Образац љубави”. Кордић у анализи те приповетке показује како функционише Тишмин екстрадијегетички наратор или интелектуални истражитељ. У опису сцене у којој газдарица помаже претученој жени да се скине, детаљно је описано како је жртва обучена, укључујући и боју сукње. Тиме је нарушена реалистичност призора, али је с друге стране, наглашена сфера имагинације и обликован образац беседе, попут оне коју ће газдарица морати да, прецизно и детаљно, исприча пред судијом (КОРДИЋ 1988: 186). Сваки призор у збирци *Насиље* приказан је уз мноштво детаља који укидају могућност емотивне уплетености и заинтересованости наратора. Тиме се губи илузија нараторове улоге сведока и ствара се дистанца. Функција те дистанце могла би бити садржана у подизању нивоа поузданости наратора, чији утисак није замагљен учешћем у збивању. Такође, детаљно описани брутални призори приповедани неутралним, хладним тоном који појаве само региструје, остаће једно од најбитнијих стилских обележја Тишмине наратије. Најзад, склоност ка анализи екстрадијегетичког наратора створиће у тим, и неким каснијим приповеткама специфичну форму коментара који има улогу да мотивише, објасни поступке јунака и читаоцу пружи неку врсту антрополошког и психосоцијалног тумачења.

У романима који су написани у следећој фази Тишиног стваралачког развоја аналитичко својство приповедача се не губи, али постаје знатно дискретније. Коментари нису више издвојени као поента детаљне дескрипције, већ фокус наратора боји комплетну слику наративног света у свим компонентама, од наратије, преко дескрипције, до аналитичких пасажа и карактеризације. Такође, у њима се појављује преклапање гласа наратора са гласом јунака, што је

негде чак и формално наглашено смењивањем трећег и првог лица (логорско сведочанство Вере Кронер у *Употреби човека*, сећања Вилка Ламиана у роману *Капо*). Тим удвајањима Тишма, по правилу, прибегава када жели да пружи увид у сцене страдања из перспективе жртве. Оно што Вејн Бут назива дистанцираним наратором (који се појављује у Тишминим раним приповеткама) на тај начин се укида, барем у најзначајнијим одломцима. Међутим, иако се у тим призорима јунаци присећају свог страшног логорског искуства, њихова позиција жртве неће у опису створити утисак веће умешаности и емоционалне ангажованости наратора. Напротив, поново ћемо се срести са хладним тоном који региструје монструозне појединости злочина. Као читаоци, свесни смо да је реч о фокализатору-жртви, што читав поступак чини још потреснијим у свом исходу. Неутралност тона не упућује на незаинтересованост, већ на отупелост од бола, која не јењава ни много година после, у тренутку када се јунак присећа трауме. Дајући јунаку глас, Тишма не жели да нам пружи увид у његов или њен ток свести, као што је обично случај када писци прибегавају слободном индиректном (или директном) говору, већ да свом наратору, аутоматону, омогући фокализацију жртве. Иако и у романима постоје аналитички коментари, став наратора много је упечатљивије изражен управо у том померању фокуса и измени наративног гласа.

Када је о нараторовој поузданости реч, опет можемо направити разлику између приповедака ране фазе и романа из зрелог стваралачког периода. Александар Тишма често конципира приповетке као мале студије злочина или развоја зла у човеку, у којима сам исход није толико важан, колико је пажње поклоњено истраживању еволуције насилних порива код јунака и анализи мотивације злочина. То условљава и степен нараторове поузданости. Сходно Бутовом схватању, поузданост наратора одређена је његовим учешћем у причи, као и карактерним особинама његовог лика које сазнајемо како из саме наратије, тако и из њене фабулативне основе. Што је већа удаљеност нараторових од пишчевих ставова, то је непоузданост упадљивија. Имајући то на уму, Тишмине нараторе можемо сврстати у поуздане, и можемо им приписати својства Бутовог *имплицитног аутора*. Свесни контроверзног значења тог појма у вези са интенционалношћу текста и „поруке” коју писац, путем текста, шаље читаоцу,

спремни смо да већину Тишминих наратора одредимо као имплицитне ауторе, поготово у приповеткама које се баве природом зла. Њихова најважнија улога није приповедање, будући да исход приче често сазнајемо на самом почетку, већ тумачење зла кроз идеје о пореклу насиља и слабости код човека (ти закључци су често блиски онима које Тишма износи у личним исказима). Наратори у Тишминим романима нешто су сложенији предмет интерпретације углавном захваљујући компликованијим и модернијим композиционим захватима и наративним техникама које у њима писац примењује. Временска померања напред-назад, као и стална поигравања имагинативним призорима, сновима и сећањима не нарушавају поузданост наратора, чак је и не доводе у питање. Њиховом применом Тишма у први план истиче улогу наратора као *аранжера*, онога који бира то што ће представити, као и редослед којим ће то учинити. Утисак конструкције не умањује реалистичност приповедања, вероватно због бруталне реалистичности самих описаних збивања. Интервенције у поретку наратива само потврђују и појачавају утисак хаоса у умовима јунака и свету који их окружује.

О Тишминим јунацима релативно је лако говорити обједињено, будући да их је већина моделована по сличном принципу. Писац коментарише да је најуспешнији у обликовању јунака који су по мери његове личности. То су они ликови које критичари често карактеришу као сувишне људе – Мирослав Блам изнад свих, Вера Кронер, Сергије Рудић, Вилко Ламиан... Као једна од основних особина која их повезује истиче се њихова немогућност да донесу одлуку, њихова *неспособност за живот*. Тишма у својим раним дневничким записима коментарише ту своју карактеристику, препознајући у пасивности и немогућности да се позитивно или негативно одреди према неким појавама и људима, да се активира и донесе било какву одлуку, разлог због којег му је суђено да се бави писањем као регистровањем појава, без жеље да се оне промене. Када објашњава сличан став својих јунака, Тишма ће га правдати страхом да се интервенише у животу, да се наруши дат поредак ствари, јер у случају када јунаци силом скрећу природан ток догађаја тиме што донесу извесну одлуку, они примају на себе превелику одговорност. Такви јунаци често су интелектуалци, па је код њих

пасивност укрштена са склоношћу ка контемплацији, промишљању о свом животу и сопственом положају у свету.

Ипак, то не мора да буде правило. Постоје код Тишме јунаци који су неодлучни, иако код њих нема ни трага од интелектуализма, пре представљају неку врсту медиокритета. С друге стране, неки интелектуалци показују спремност на одлуку, макар и погубну (такав је, рецимо, Еуген Патак из *Вера и завера*). Ако погледамо животне путеве већине Тишминих јунака, видећемо да ипак постоје извесне околности с којима се они не мире. Они су спремни да се активирају како би дошли до уживања, и то по правилу, еротског уживања. При томе, они су унапред свесни парадокса – до уживања се стиже преко губитка уживања, и свако уживање неумитно води његовом губитку. Такође, преплетеност ероса и танатоса доводи до идеје да је свако задовољство један корак ближе на путу ка смрти. Снага привлачности уживања толико је велика да су јунаци спремни да превазиђу и сопствену неодлучност, и моралне стандарде и страхове и, најзад, хумане обзире како би до њега дошли. Када јунак изгуби храброст и за тај корак, то је знак да га је опхрвала потпуна апатија (као у случају односа Мирослава Блама према жени Јањи). Склоност ка потпуном предавању уживању у случају Тишминих јунака условљена је чињеницом да је то једина трансценденталност која им преостаје, будући да изван, или иза живота не виде никакав дубљи смисао.

Тишма се у аутобиографским белешкама повремено осврће на познанике и пријатеље који су му послужили као прототипови одређених јунака. У тим записима пронаћи ћемо чак и податке о томе да је једна особа „уграђена” у више јунака, или да је један јунак обликован као комбинација више стварних личности. То није тако редак списатељски поступак, мада нема много писаца који о томе толико отворено и прецизно говоре. Писац, додуше, сведочи и о инверзном процесу – за своје најбоље ликове тврди да се за њих везао као за пријатеље и да би могао у сваком тренутку да каже шта раде, како старе или како су умрли (1996а: 42). Јунаци раних Тишминих приповедака, поготово оних из *Насиља*, такође су стварни, будући да су приче о њима настале на темељу документа. Међутим, писац о њима зна мало, не више од самог поступка, од описа злочина. Све остало, темељан систем мотивације и ретроспективна анализа генезе таквог

понашања, резултат су фикције, конструкције. Познато је да му је као инспирација за лик Вилка Ламиана, Фурфе, послужила новинска белешка о Јеврејину који је постао капо – из тог чворишта заплета израста сложен лик негативца. Тишми је, дакле, потребна нека врста замајца, „слутње унутрашње драме”, како примећује Марко Недић, која ће имати потенцијал да јунака учини не само драматуршки занимљивим и психолошки провокативним, већ, можда најпре, уверљивим и самосвојним (НЕДИЋ 2005: 33). Интензитет унутрашњег сукоба и ломова у јунаку утиче на његову природну и чврсту уклопљеност у структуру наративног ткива, а предмет Тишмине пажње често је управо слутња и откривање тих турбуленција. Зато његови јунаци не делују као екстреми, већ напротив, као обични људи. Њихове страсти и слабости људске су, и то је предзнак који је писцу био важан када је од стварних прича покушавао да креира фикцију.

Етничка (не)припадност је још једно важно одређење Тишминих јунака. Она утиче на њихов идентитет утолико што јунаке, својом недефинисаношћу, оптерећује и смешта у контекст одређеног клишеа. Често мешанци, они нису у стању да се вежу ни за једну групу и да у осећају припадности нађу сигурност и оправдање за неку своју одлуку или поступак. Тишма се и у дневничким белешкама, али и у интервјуима, освртао на сопствени осећај изопштености, неприпадања и „расног стида”, који га је одвео ка писању као могућности да негде заузме некакву позицију. Дајући имена јунацима, писац истиче њихово мешано порекло, а кроз ретроспективне осврте на њихове биографије провлачи се утисак сталне неукорењености. Везује их једино коренска провинцијалност, припадност малом месту из којег потичу или у које се враћају, и које често омеђује не само њихов лични простор, већ и наративни свет у којем функционишу. Своје *петокњиже* Тишма назива „Изукрштано грађе”, а као једну од централних заједничких особина истиче управо „расни стид” и различитост која тишти јунаке – Блама, Дулича, Сергија, Веру и Герхарда Кронера.

Мешанци се јављају и у другим његовим делима – такав је Шнек, или Чаковић у *Стану*. Постоје и јунаци који су етнички потпуно недефинисани, као што је јунак романа *За црном девојком* или Каран из *Мртвог угла*. Писац то објашњава релативном једноставношћу заплета и унутрашњих турбуленција у

јунацима, која омогућује да они делују без одређене националне припадности. Још у време кад се бавио писањем *Ибикине куће*, Тишма у *Дневнику* примећује како је способан да се унесе само у јунаке изузетне по томе што их је свет одгурнуо, у ликове којима је живот око њих туђ (2001: 215). Маргиналност одређује његове јунаке утолико што им она омогућава да буду слаби, рањиви и, тиме, истинити. Писац објашњава да његови јунаци нису из редова оних који побеђују у биткама епоха, него оних који носе њихове ране, дакле не Хектор, него Одисеј, и не Наполеон, него Жилијен Сорел. То је, уједно, и један од разлога пасивности тих јунака. Тишма наводи пример Мирослава Блама, Јеврејина који би, када би био стављен у борбену ситуацију, изгубио велики део своје репрезентативности (2001: 513). Управо репрезентативност делује као кључни фактор који га опредељује када гради своје јунаке. У једном интервјуу изјавиће да је универзалност лика најлакше постићи код сложених, разуђених, дубоких личности (1996а: 35). Ако жели да добије јунака који ће представљати људски род са свим својим слабостима, нагонима и тајнама, он мора да прибегне управо том поступку – обликовању комплексних ликова са богатим унутрашњим светом, ликова чија ће специфичност бити гаранција њихове уверљивости и репрезентативности.

Ханс Мајер у књизи *Аутсајдери* говори о томе да се књижевност „покоравала идеји особености” (1981: 120). Осврћући се на јунаке античке трагедије, да би се затим кретао кроз читаву књижевну историју, доћи ће до закључка да сви најупечатљивији ликови припадају *аномалним аутсајдерима*, од Антигоне и Ајакса, преко Дон Кихота, Фауста, Дон Жуана, Хамлета, Проспера, Шајлока. Њихово особењаштво је *егзистенцијално*, условљено је чиниоцима који су ван домашаја њихове свести и одлуке и може бити повезано са етничком припадношћу, ирационалним тежњама и нагонима или, једноставно, необјашњивим проклетством, хибрисом. За разлику од њих, аутсајдери у комедијама спадају у *интенционалне*, намерне маргиналце, чија је специфичност повезана са њиховим свесним и упорним изборима. Тишмини јунаци спадају у егзистенцијалне аутсајдере. За све њих, као и за представнике тог типа кроз историју књижевности и културе, карактеристично је то да представљају туђинца

у постојећој заједници. Дакле, не сукобљавају се са структурно и идеолошки непријатељским противслојем, већ им суде они који су им једнаки. Фауст је грађански скандал, Хамлет спроводи грађанско мишљење у дворској Данској, Дон Кихот живи у замишљеном феудалном свету у време када сви постају грађани.

Тишмини аутсајдери клоне се одлука у друштву које активизам сматра императивом. Такође, многи од њих су Јевреји, што их чини рођеним маргиналима. Егзистенцијално аутсајдерство Јевреја потиче, тврди Мајер, из оквира хришћанске догме. Јуда Искаротски издаје Христа за 30 сребрњака, али нигде се не види његова изричита воља у том чину – он пре делује као трагично предодређен за испуњење улоге издајника, и по томе он постаје отеловљење јеврејског народа, трајно обележеног убиством Бога. Сви ти јунаци прекорачили су границу самим рођењем, њихова егзистенција постаје хибрис сама по себи. Отуд трагично обележје и Тишминим аутсајдерима, који су у својој безвољности, меланхолији и апатији, резултат истог механизма обликовања ликова маргиналаца, али на подлози стравичног искуства 20. века.

Приближавање јунака идеји представника људског рода и његове природе поставља пред нас питање о томе какви су ти јунаци. Када је реч о централним ликовима Тишмине прозе, критичари често прибегавају термину *антијунак*. Било као главни, било као споредни ликови, они су стожер приповедања које третира проблем зла у човеку и на њиховој карактеризацији почива смисао тумачења тог мотива. Треба приметити да Тишма чак и свој лик у дневничкој и мемоарској прози умногоме дефинише служећи се сличним поступцима као и у грађењу негативних јунака фикционалне прозе. Привлачна моћ негативних јунака о којој говори Никола Милошевић (1990: 45) карактерише и већину Тишминих антијунака, а начини на које су, у свим фазама историје књижевности, писци градили своје упечатљиве негативце кореспондирају готово у свим аспектима са средствима карактеризације која смо и до сад помињали када је реч о романима и приповеткама Александра Тишме. Кренемо ли од фројдовске и ничеовске интерпретације парадокса негативних јунака, доћи ћемо до њиховог закључка о подсвесној идентификацији. Свако од нас види поступке антијунака као нешто што бисмо и ми, ако околности наложе, могли да урадимо. То је први фактор

њихове привлачне снаге, а Тишма поменуто својство негативних јунака види као кључно за разумевање апсурдне снаге зла у човеку. Такође, такви јунаци често имају позитивна интелектуална и витална својства, што такође ублажава њихову негативност, а појачава наше поверење и заинтересованост за њихове ставове и судове.

Сложеност ликова, коју Тишма помиње као услов за њихову универзалност, један је од фактора којим се Никола Милошевић бави везано за негативне јунаке. Наиме, морфолошка сложеност негативаца, у чију је изградњу укључен низ средстава, од психосоцијалне мотивације, преко биографских елемената, до тренутних околности, наспрам релативне једноставности ликова жртава, код којих је улога жртве најчешће једино битно одређење карактера, доприноси већој упечатљивости, а тиме и стабилнијем наративном идентитету таквих јунака. Најзад, систем мотивације представља вероватно најснажније средство за ублажавање суда према негативним јунацима.

Структура Тишмине прозе, још од најранијих приповедака, подређена је, готово у потпуности, развијању мотивације злочина и насиља. Без обзира на то да ли на самом почетку сазнајемо крвави епилог, или нас ток радње води ка таквом исходу, наративна је усмерена према откључавању механизма који у човеку произведу зло и нагон ка убијању, мучењу или било каквој врсти доминације. На почетку тог низа често ће се наћи патња и страдање које је негативац искусио у неком тренутку свог живота. Замена позиција жртве и злочинца поступак је којем Тишма прибегава у многим прозним остварењима, а роман *Kano* је цео посвећен расветљавању тог механизма. Негативна мотивација тако постаје нека врста замене за катарзу (ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ 2007: 100). Приказ еволуције зла у човеку нема, при томе, улогу да зло оправда, већ да га, чак и у најбруталнијем виду, припише природним својствима људске природе, које су извесне околности у стању да активирају. Говорећи о својим јунацима, Тишма помиње да су то особе које су израђаване, слабе, осакаћене, али не мотивише тиме њихово зло, већ њихову неспособност за љубав (1996а: 128). У томе је трагичност тих ликова. Њих патња није одвела у мржњу, већ у апатију, у неспособност за емпатију. А одатле до насилништва дели их само корак, најчешће несрећан сплет случајности.



О насилним јунацима Тишма каже и ово:

„То су махом дислоциране, дакле са свог правог места померене личности. Било да су подигнути изнад положаја који по својим способностима и склоностима заузимају, било да су гурнути испод, они се нађу у једној празнини где тело постаје „читава наше ја и читава наша судбина“, како каже Амери истим поводом. Време у коме сам сазревао, а то је уједно и време о којем пишем, погодује, нажалост, таквим губљењима свог правог места, што доводи до насиља” (1996а: 79).

Пишчева опсервација доводи нас поново до проблема јунаковог идентитета. Нестабилност и недовољна одређеност идентитета обележава готово сваки аспект Тишмних негативних карактера, од националног, преко сексуалног, до социјалног. Њихов друштвени статус често је померен, нејасан и неодговарајући, што представља извор фрустрације и стреса. Они су окидачи за буђење мрачних нагона, а околности које јунака постављају у позицију моћника само погодују њиховом испољавању.

Негативни јунаци код Тишме махом су мушкарци. Женски ликови најчешће добијају улогу жртве, али је и њихова позиција у наративној структури другачија – оне се појављују или као епизодисти или као нека врста симбола који се, неприсутан, надвија над читавим наративним светом. Постоји неколико појавних варијација Тишминих јунакиња, чиме се до сада најдетаљније бавила Владислава Гордић Петковић. Женски ликови најтешње су повезани са еротским слојем његове прозе. Оне често нехотице постају означитељ жеље и страсти. Још у приповеткама из збирки *Насиље* и *Кривице*, еротска жудња подстицала је јунаке на различите, често насилне актове, а жене су у том процесу играле вишеструке улоге, од несвесних провокатора до жртава. У роману *За црном девојком* жена се појављује као симбол жудње, лепоте и смисла који су ван овог света. Међутим, у истом роману постоји још један женски лик, плава девојка, која представља земаљски женски принцип и неку врсту контратеже трансценденталности црне девојке.

Доминик и Тереза Кронер из *Употребе човека* обликоване су донекле као симболи жудње, а слична је и Инге из *Вера и завера*. Вера Кронер је, с друге

стране, слично као Ана Дрентвеншек, жртва судбине. Оне су пандан мушким пасивним ликовима и немоћне су да расуђују и одлучују, чак и о стварима које их се директно тичу. Хелена Лифка је пример јунакиње-жртве, која се својим трпљењем и поносом издижу у симбол, за којим Ламиан трага као за осмишљењем свог живота, баш као и јунак романа *За црном девојком*. Јединствено својство код већине јунакиња јесте њихова флуидност, несталност, недореченост, често и немост, недокучивост намера. Ликови супруга, мајки и бака у том смислу поготово су карактеристични. Њихова преданост и жртва, улога хранитељке и скрбнице некада изазива топлину и захвалност код мушких јунака према којима су усмерене, а некад представљају оптерећење и подстичу њихову хладноћу, па и мржњу (романи *Широка врата* и *Вере и завере* добар су пример за такав поступак, али се и у аутобиографској прози среће сличан поступак у изградњи женских ликова).

Женска телесност представља поље њихове доминације над јунацима, али само до тренутка предавања. Од тог момента, женска сексуалност је по правилу подређена, а сексуални чин је врло често насиље и принуда. У *Женарнику* је у највећој мери изражена та особина, сексуалност је потпуно преплетена са садизмом, а жене су сведене на сасвим пасивне објекте. Проституција је посебан, веома важан вид представљања женске сексуалности. Ликови проститутки поготово су привлачни за Тишму и мимо његове личне наклоности према тим женама. У њиховим ликовима могуће је објединити маргиналност, проблематичан морал, отвореност према еротском искуству, емотивну нестабилност и сложеност и, најзад, немогућност да донесу одлуку која би их одвојила од живота који воде, што су све особине које карактеришу његове најважније јунаке.

*Које волимо* представља галерију таквих јунакиња и добар је пример Тишминог уобичајеног поступка. Чак и када поставља јунакиње као примере конвенција, општих места, нијансе у њиховим карактерима штите их од тога да постану стереотипи. Владислава Гордић Петковић разликује четири наративне стратегије у Тишмном сликању јунакиња. Анонимизација подразумева укидање особености лика како би се он подредио интересу текста. Мистификација је претварање јунакиње у енигму, али не да би се она привилеговала, него да би се

отворио нови простор за исказивање мушких ликова. Јунакиње – симболи жудње добар су пример тог поступка. Истицањем телесности, женски лик добија вредност само као тело, које је њен адут, али и слаба тачка, узрок насиља које трпи. Најзад, ту је и немост јунакиња. Оне отварају простор тајне избегавајући дијалог којим се само замагљују значења, креира свађа или обмана. Ма колико биле амбивалентне, Тишмине јунакиње су означитељи трпљења и испаштања. Тиме његов поредак ликова добија други пол – насупрот несрећним насилницима налазе се жртве неспособне да се супротставе, а њихова заједничка трагичка детерминисаност креира утисак безизлаза и незнања у наративном свету којим доминира зло.

## О СТРАТЕГИЈИ СЕМИОЗЕ

У тумачењу Тишминих текстова, неизбежан је осврт на тему њиховог стила, имају ли се на уму пишчева неуобичајена лексичка и синтаксичка решења. Посматрано строго у том, стилистичком или лингвостилистичком светлу, Тишма представља писца који је, с једне стране, понудио нека јединствена решења и, поготово у описима, формирао нешто што бисмо могли назвати препознатљивим стилем. Васа Павковић бавио се посебно примерима „свеже лексике” у *Књизи о Бламу*, *Употреби човека* и *Верама и заверама*, истичући да је у неким примерима писац понудио нове речи, које су могуће у српском језику, а недостају (ПАВКОВИЋ 1997: 27). Међутим, треба имати на уму и да се Тишми може замерити управо на стилским несавршеностима, повременој аљкавости и неспретности у формирању фразе и реченице, па чак и утицају његовог другог језика, мађарског, што је резултирало употребом конструкција атипичних и рогобатних за говорника српског језика.

У *Дневнику* сам Тишма сведочи да се стално подсећа да треба да ради на поправљању језика у својој прози, а мањкавости на том пољу приписује новинарском послу којим се бавио. Питање стила код Тишме, међутим, треба посматрати мало шире. Послужићемо се тумачењем појма стила које налазимо у есеју *О стилу* Умберта Ека (2002: 150-166). Ослањајући се на Прустову идеју, Еко дефинише стил као сваку стратегију семиозе, на свим нивоима текста, не само у домену употребе језика, већ и у односу на начин распоређивања наративних структура, оцртавања ликова, артикулисања гледишта. Стил тако постаје начин уобличавања властитог дела, кроз који се испољава један начин мишљења, поглед на свет. Тако, Пруст показује примере Стендаловог лошег писања, ако се под стилем подразумева само лексика и синтакса. С друге стране, он тврди: „Ако се као део стила посматра онај велики несвесни костур који је прекривен хотимичном идејном целином, онда нема сумње да он код Стендала постоји” (ЕКО 2002: 152). Сматрамо да би о Тишмином стилу било уместо говорити на сличан начин. Посматрано строго језичкостилски, реч је о писцу са многим узлетима и падовима, пажљиво брушеним реченицама и запањујућим

неспретностима. Међутим, ако стил подразумева јединствен начин на који је дело *саздано*, онда је комплетан опус тог писца резултат врло пажљиво промишљеног погледа на свет и литературу, и као такав, пример сасвим оригиналног и несвакидашњег стила.

Описујући Тишмин стил, критичари су најчешће обраћали пажњу на описе испуњене детаљима, на призоре и ситуације преликане из стварности, језгровите појединости и упечатљиве епитете. Марко Недић сврстава Тишму у групу писаца на трагу Андрића, код којих је језички исказ готово максимално подударан са информативним и сазнајним слојем наративног текста (НЕДИЋ 2005: 35). Одсуство редуванце у тексту сведочи о специфичном стилу који свођењем функције исказа на информативност постиже уметничке ефекте сведеним, али моћним средствима, најпре наративним маневрима, затим пажљивим одабиром елемената описа и, најзад, одмереном али функционалном карактеризацијом. У једном интервјуу (1996а: 202) проналазимо Тишмину изјаву која би могла да да објашњење таквог поетичког избора. Он, наиме, говори о томе да је свему што желимо да испричамо потребан образац, јер он чини да испричано буде „подношљиво” (1996а: 202). Присуство често сложених наративних модела и стратегија има, дакле, код Тишме, улогу да на неки начин формулише и артикулише садржај који је често неподношљив и несхватљив ван оквира приповедних модела. Фикционализацијом тај садржај постаје мало мање стваран, а то је потребно читаоцу да би га лакше поднео.

Тишма у *Дневнику* врло рано показује заинтересованост, па и забринутост за дефинисаност свог стила:

„Ја могу да пишем као у ‘Ибикиној кући’ стилизовано-носталгично-епски, могу и као у ‘Солилоквију’ замотано-рашчлањавајући, могу као у ‘Концерту’ томасмановски, као у ‘Ватромету’ сименоновски, и цвајговски као у ‘Без крика’ . И није то развој, него обиље могућности – дакле још увек неодлучност. Ако је стил – човек, онда сам ја човек врло нехомоген, а зар такав може писати?” (2001: 241).

Нехомогеност стила, коју писац приписује свом карактеру, прерашће у један

од његових основних списатељских квалитета. Мењање стилских регистара, не само из дела у дело, већ и у оквиру истог текста, у зависности од функције различитих сегмената, постаје фактор динамике и многогласја Тишминих романа, у којима се смењују исповести, документа, натуралистички описи и драмски дијалози.

Сведочанства о списатељским почецима, која проналазимо у *Дневнику*, говоре и о Тишмином сталном труду да опише учини мање штурим и уопштеним. Призори које описује опседају га, и он увек тежи да слику „среди до детаља”. Напомиње, при томе, да то не значи да не одабира слике, тачније детаље које ће употребити како би приказ имао све што треба (1996а: 129). Опис за Тишму има функцију објашњења. Када га неки приказ интригира, он настоји да га прво објасни себи, а затим, описујући, да га објасни и читаоцу (1996а: 138). То за њега представља врхунски циљ писања. Тишмини описи имају додирних тачака с поетиком неореализма, натурализма, француског новог романа, али у својој суштини не уклапају се у потпуности ни у једну од њих. Детаљи су у неким описима, поготово у раним приповеткама, стављени у функцију једноставне мимезе. Његове жанр-сцене спадају у класичне примере тог приповедног облика:

„Детаљи ми значе много. Опседнут сам тим чињеницама живота. Оне ме посебно заокупљају баш зато што су српскохрватске литературе сиромашне у подацима из живота. У њима још не постоји прави каталог живљења. Чињенице живота су у књижевности још регионално представљене и везане су само за одређене слојеве.(...) Дакле, то је један од разлога зашто желим да освојим реалије живота. Међутим, освајање њих је и моја лична склоност. Одушевљен сам њима. Када наиђем на приказ домаћице која послује одређеним стварима које су део домаће традиције, одмах сам тиме заокупљен и желим ту своју опседнутост и да опишем” (1996а: 253).

Како се структура Тишминог наративног света буде усложњавала, тако ће и функција описа постајати све комплекснија. У *Употреби човека* појављују се поглавља која смо условно назвали поглавља-каталози, а критичари их описивали и као есејистичко-дескриптивна. Писац у њима експериментише укидањем акције у тексту (глаголи су готово потпуно изостављени, појављују се само

глаголске именице). У елиптичним реченицама, често задиханог ритма, смењују се призори – тела, смрти, станишта... Згуснутост описа и компактност дескрипције, која се појављује у есенцијалном облику, лишена конвенција романескног времена, простора и радње, стварају снажан ефекат. Призори су хиперреалистични, често лишени метафорике и симболике, па ипак, можемо у њима препознати фигуру која се најчешће користи у представљању простора. Реч је о *хипотипози*<sup>17</sup>, фигури која представља неки приказ служећи се средствима довољно снажним да читаоцу тренутно пред очима представе ту слику. Она захтева ангажман читаоца, којем треба оставити празнине да их „попуни” креирајући имагинативни приказ.

Ако је детаља превише (као у описима у француском новом роману, првенствено код Роб-Гријеа), читалац није у стању да слику замисли због недостатка подесног ослоња – истакнутих детаља на које ће моћи да се ослони. Међу опробане форме хипотипозе спада управо набрајање и акумулација. Карактерише их ређање упечатљивих детаља, који се истичу или својом шокантношћу, изузетношћу или међусобним несагласјем. Тишмини каталози издвајају управо такве детаље, уплићући их у вртоглави ритам набрајања (по таквим описима карактеристични су Рабле, или Џојс). Слика која настаје у том ковитлацу наликује калеидоскопском приказу у којем читалац ниједан детаљ не види издвојен, већ бива опијен њиховим укупним ефектом. На тај начин, Тишма од детаља, који га привлачи у својој једноставности и репрезентативности, ствара механизам за креирање универзалне симболичке представе једног света којим је овладало зло.

Вероватно најупадљивија стилска особеност Тишмине прозе јесте неусклађеност између тона којим су приказани прикази насиља и људске патње и онога што ти прикази садрже. То је, такође, стилска константа коју срећемо како у првим приповеткама, тако и у романима, па чак и у делима аутобиографског садржаја. Што је сцена бруталнија, то је њен опис богатији детаљима који су изложени суздржаним, мирним, хладним тоном, уз фотографску прецизност.

---

<sup>17</sup> више о томе у (ЕКО 2002: 166-178)

Постоји више објашњења тог поступка, а чак је и сам писац давао опречна тумачења. У једном интервјуу, он каже: „Ако дајем јака осећања, или јаке призоре на миран начин, то је зато што сам их тако доживљавао” (1996а: 99). Делује као да Тишма такво објашњење даје из перспективе оног свог, условно речено, алтер ега, кога срећемо и у аутобиографској прози. Реч је о лику Александра Тишме, који је писац Тишма, верујемо, креирао, можда и несвесно, по моделу својих негативаца, трудећи се да раскринка сваку његову слабост, мрачни нагон, хладнокрвност и суровост. Да ли је реч о ултимативној искренности, како многи критичари верују, или некој врсти позе, тачније књижевне конструкције, вероватно никад неће бити потпуно јасно. Али, разлог да верујемо да искази попут овог спадају у домен књижевне „дораде” властитог лика лежи у томе што суровост описаних призора, њихова прецизност и детаљност управо говоре о упечатљивости коју су оне имале за посматрача или за оног који замишља. Не можемо *мирно доживљавати* нешто што нам у глави остави толико мноштво појединости.

Друго објашњење Тишминог начина приказивања сурових призора дала је Милица Николић, у предговору збирци *Хиљаду и друга ноћ*. Она их пореди са сценама мирног тока живота, посматраним под лупом, које стоје „насупротив колективном и индивидуалном пароксизму уништења” (ТИШМА 1987: 20). Избијање негативних сила писац исказује пригушеним средствима, што му омогућава да створи привид обичног и онда када саопштава најстрашније. Остаје питање – чему служи то откривање обичног у рушилачким акцијама тако да оне изгледају природне? Александар Тишма, пишући о приповеткама Михаила Лалића, помиње праволинијско низање података, без емотивне уплетености приповедача и повишеног тона, као истовремену слабост и снагу Лалићевог наратива. Објашњавајући тај поступак, каже: „Збивања што их он пред нас простире толико су жестока у својој исконској, примитивној животности, да већ сама она обезбеђују јак доживљај” (2011б: 112). Такво тумачење могли бисмо применити и на Тишмину прозу – можда је, заиста, сматрао да снага приказаних збивања треба да буде огољена и да се хладнокрвношћу у приказивању најлакше постиже привид њихове жестине и аутентичности. У интервјуу „Скривени живот



докумената”, писац тврди: „Док пишем, не следим језик, него следим слику, или приказ, или мисао. Језик је средство да их што потпуније, са што мање остатка, отпада, изразим. А пошто је оно што желим да изразим прилично „убиствено“, такав је вероватно и мој језик” (1996а: 112). Кључна је идеја да се помоћу језика слика приказује „са што мање остатка”. Прецизним именовањем без сувишних коментара и украса, приказ добија *убиствену* снагу чистог ужаса. Остаје, најзад, још једна могућност, за коју упориште налазимо искључиво у властитом читалачком утиску. Уроњени у привидно миран тон приповедања, ужасни прикази стварају вишеструко снажнији ефекат, будући да се одражавају на контрастној подлози. Треба имати на уму и повратну реакцију – неутралан тон наратије на тај начин добија неку врсту ужасног призвука, који задржава и онда када описује тривијална збивања, што писцу олакшава стварање туробне атмосфере трагичне свакодневице.

## КАКО ПИСАТИ О ЗЛУ У ЧОВЕКУ?

„За мене је фабулирање управо то: да се од масе безначајних, противречних, тривијалних појединости које творе живот начини нешто сувисло и прегледно” (1996а: 111) – тако Александар Тишма у једном интервјуу укратко описује поступак фабулирања. Начин градње његове прозе често је био предмет истраживања критичара, који су долазили до сличних закључака. Наиме, Тишма спада у оне писце у чијим делима су начин обликовања књижевне грађе и примена разнородних поступака директно повезани са значењем и смислом приче коју жели да исприча. Познате су и његове изјаве о томе да прва реченица већ мора имати „меру за исход”, у себи садржану слутњу краја, јер се само прецизно испланираним вођењем приче може постићи одговарајући уметнички ефекат. Стављајући то у центар своје списатељске пажње, он поступак оријентише углавном у два смера – ка одговарајућој фабуларној конструкцији и ка психолошкој мотивацији понашања јунака. Сам конструктивни поступак прилагођен је приповедној форми. У приповеткама преовлађује фино нијансирање, пажња за вишесмисленост детаља и поступност у долажењу до расплета. Романи, с друге стране, Тишма често „пуни” чињеницама, заплетима, ликовима, мотивима, како би постигао оно што сам назива „засићење”. Тиме постиже напетост и „оптерећење” наративног света, који онда, сам по себи, индукује атмосферу безизлаза из круга патње.

Анализирање, упоређивање и објективно разматрање појава које описује, Тишма сматра једним од основних циљева наративне прозе. Већ у првим приповеткама уочавамо склоност наративне прозе да поступке јунака „провуче” кроз властит систем каузалних психолошких, социолошких и филозофских веза и покуша да га тиме рационализује. Што је призор, или поступак јунака гнуснији, то је упорнији наративни труд да га „удаљи од тренутка” и подигне на ниво апстрактног збивања које је могуће савладати разумом. Аналитички пасаж и разматрања најједноставнији су начин за постизање тог ефекта. У романима, Тишма прибегава нешто сложенијем поступку. Он од таквих призора гради неку врсту тропа, које ће затим уклапати у приповедну конструкцију и тако усложњавати и

апстраховати њихово примарно значење. Реч је, поново, о томе да се садржај учини *подношљивијим* и подложнијим рационалном разумевању. Можемо претпоставити да поетски квалитет атмосфере Тишминих романа и снажан осећај тескобе који њима влада управо и проистиче из употребе тропа. Неки призори употребљени су у форми градације, нарочито у приповеткама, где је неопходно на малом простору постићи одговарајући ефекат. Метафора се јавља у већини призора, поготово оних бруталних, а поступак њихове рационалне анализе често нуди кључ за њено денотирање.

Радоман Кордић издваја контрастирање и симетрију као начела Тишминог приповедања (1988: 152). Контрастирање се појављује и на макро и на микронивоу. Приповетке су често постављене тако да крећу од преломног момента, после којег више ништа неће бити исто (Кордић наводи пример приповетке „Бдење”). Контраст се тако усађује у саму срж конструкције и обележава развој радње до краја, будући да је неопходно причу читати кроз поређење по супрости између два фабуларна тока. Исти принцип препознајемо и у супротности између изричне и претпостављене равни значења, као и између реалног и имагинираног тока приповедања (поговото у романима). Постоје и буквални, изрични контрасти, али они су мање снажни од имплицитних. Тишма често поставља ликове у комбинације контрастних парова, чиме истиче њихове особине и динамизује односе не само у оквиру пара већ и између неколико парова. Контраст и оксиморон појављују се и на лингвостилистичком плану, на нивоу реченице или синтагме.

У неким случајевима, као што је приповетка „Што се није знало”, контрастирање прераста у симетрију. Успон и пад професора поклапају се у тачки у којој се раздвајају, што је основа симетрије. Његов пад уписан је у сам успон, али без његовог знања и та трагична предодређеност боји читаву причу атмосфером потмуле претње и зебње, слично као у приповеци *Земља – ваздух*. Идеја да је све живо, дивно и топло унапред „одређено да буде мртво” личи на контраст, али заправо подражава начело симетрије која својом правилношћу и детерминисаношћу унапред обесмишљава сваку утеху. Напетост коју

успостављају принципи контраста и симетрије бива укинута управо аналитичким разматрањем. Њиме се „успоставља превласт нулте тачке, коју не раздире никаква дијалектика” (КОРДИЋ 1988: 153). Зашто је Тишми неопходна та тачка неутрализације? Због чега укида поетски рад језика зарад конвенционалних исказа, који често дају призив академизма и јалове апстракције? Постоји више објашњења. Могуће је да се тиме ублажава поражавајуће деловање описаних приказа, те рационализација служи као нека врста одбрамбеног механизма. То објашњење доводи у питање чињеница да Тишма сигурно не спада у писце који „штеде” свог читаоца. Њему је, напротив, „убитачан” ефекат драгоцен. Дакле, пре него утеха, анализа писцу служи као нека врста универзализације, уопштавања које ће од описаног збивања направити пример. Тиме неће угрозити његово разорно дејство, већ ће га можда и умножити.

Поједина тумачења Тишминих романа истичу изразиту модерност његовог наративног поступка, док, с друге стране, изван број критичара говори о њему као о писцу традиционалистичке провенијенције, који се ослања на конвенције реалистичке прозе у својим истраживањима понора људске природе. Парадоксално (као и много тога код Тишме), обе тврдње имају исправно упориште и можемо их сматрати тачним. Ако погледамо начине карактеризације и мотивације јунака, поступке увођења и развијања тема и мотива, инструментацију дескрипције, дијалога, монолога и слободног индиректног стила, сваки ће од тих елемената посведочити о доследној пишчевој оријентацији ка класичним наративним стратегијама.

Међутим, осврнемо ли се на структуру појединачних романа, па и приповедака, уочићемо озбиљна одступања од темељних принципа традиционалне композиције. Пре свега, ту мислимо на темпоралност и каузалност. Хронологију Тишма готово у потпуности напушта (она је нарушена чак и у мемоарима) и ставља је у службу развијања одређених тема и слободног комбиновања различитих наративних структура. Тако се у *Књизи о Блему* или у *Употреби човека* наративна нит креће напред-назад по временској оси, укључујући ретроспективно приповедање скоковито, по неколико корака у прошлост, да би се

враћала у ближу прошлост или садашњост, па поново назад. Смењивањем аналепси и пролепси формира се неколико паралелних наративних нити, а принцип умножавања најдоследније је спроведен управо у *Употреби човека*, где вишеструки наративни токови прате мултиплициране ликове, да би их затим у различитим тачкама укрстили. Чворишта одређује наративна линија садашњости, али и алтернативне наративне структуре, као што су документи (дневник, писма, новински записи), каталози и имагинативни призори.

Коришћењем фактографских модела активира се други стилски регистар, који доноси измену у значењима неких мотива, али и у перспективи. Каталогe – есејистичко-дескриптивна поглавља Тишма употребљава тамо где жели на најочигледнији начин да сажме све наративне нити и кондензује њихов смисао у јединствену поетску слику. Имагинативне сцене креирају паралелну стварност. Осим што осликавају унутрашњи свет јунака, и то поготово оних који су обележени пасивношћу и немогућношћу акције у стварном свету, оне нуде и алтернативну визију реалности која је, практично, немогућа у поретку који осликава наративни свет романа. Насупрот изломљеном драматском току, постављен је, готово увек, ток који прати устаљени животни ритам. Приповедач често инсистира на његовој ритуалности и понављањима и удубљује се у појединости те свакодневице. Он није само подлога на којој ће контрастно одразити „друго стање”, промена ритма и силе које је изазивају, већ и полазиште за проналажење извора механизма који промену покрећу. Каузалност је у Тишминој прози нарушена утолико што фабуларни ток не дозвољава да се узрочно-последичне везе међу догађајима виде (већ самим тим што је хронологија поремећена), али се у укупној структури, па самим тим и смислу, то начело појављује као једно од најважнијих, нарочито када је реч о повратној вези између насиља и патње. Повезаност жртве и злочинца и пресликавање тих улога у једном лику, нуди једно од објашњења за настанак зла и порекло насиља. Оно је, међутим, ретко једнозначно јер Тишма намерно избегава да ту везу сувише јасно осветли, пошто би тиме поједноставио проблем природе зла и свео га на просту једначину. А то је замка реалистичког приступа коју он, углавном успешно, избегава.

Долазимо тако до централног питања кад је реч о Тишмином наративном поступку. Ако жели да јасно и ефектно прикаже зло у човеку, његове појавне облике и последице, због чега му је неопходно да пронађе чврсте облике и нове обрасце приповедања? Управо због опасности које та тема носи. Она је, с једне стране, широка и свеобухватна, недовољно конкретна, а с друге стране, често је неухватљива и немогуће ју је прецизно савладати. Пишући о искушењима Тишминих тема, Михајло Пантић помиње пишчево умеће „контроле приповедања” (1999: 92), као способност да се добро пронађеним обликом прилагоди теми. Чини се да Тишма, бежећи од „модерниста” и њихових склоности ка интелектуализму и конструкцији, користи управо та два средства како би свој сирови реализам учинио и довољно артифицијелним и у истој мери пријемчивим, животно уверљивим.

## ОТКРИВАЊЕ МРАЧНИХ НАГОНА

Помнија анализа Тишминих прозних творевина, уз неколико његових аутопоетичких опаски, говори нам да је реч о писцу који у један наративни свет не улази подстакнут причом, атмосфером или симболом који жели да досегне. Његова проза почива на густој мрежи мотива, призора и слика. Они су нека врста читалачких путоказа, али и приповедачких упоришта, чија се снага испољава у општем тону романа или приповетке, али и у дозивању сличних или истих мотива у целокупном Тишмином опусу. Посматрана тако, мотивска мрежа постаје ослонац његове поетике и кључ за тумачење укупног смисла његовог дела.

Велики број Тишминих приповедака и романа полази од једног опсесивног мотива. У *Употреби човека* то је дневник, а у *Књизи о Бламу* то је палата Меркур. У приповеткама из *Насиља* сваки заплет маркиран је једним предметом, што је писац касније искористио као алтернативне наслове. У занатском смислу, писцу је такво средство неопходно како би учврстио структуру и повезао наративне нити једним симболичким чвориштем. Међутим, опседнутост животним реалијама, детаљима свакодневног живота има у Тишмином делу још један, виши смисао. Кордић говори о томе да јунаци Александра Тишме готово никад немају позитиван предзнак, као што их нема ни било која друга одредница живота. Ради равнотеже, неопходно је поставити неку нулту тачку напетости, нешто што ће вредносном одређењу јунака и њихових прича пружити контрастни ослонац. Ту функцију преузимају управо предмети, било као појединачне опсесије (женске чарапе, рецимо), било као детаљни вишезначни призори (опис кухиње). У томе се огледа механика детаља – код Тишме, предмети не оживљавају, нити представљају више од онога што уистину јесу. Њихова употребност чини их равноправним елементима наративног света у којем нема анимизације неживог, већ, напротив живо постаје реификовано и изједначено са предметима који га окружују.

Љубав и еротика спадају у најкомплексније теме Тишмине прозе. У роману *За црном девојком* и у *Верама и заверама*, као и у неким приповеткама („Хиљаду

и друга ноћ”, „Тврђава”) веза између мушкарца и жене, па чак и сексуалност, имају призвук идеалног и узвишеног. У романима, за јунаке то ће постати утопија према којој ће усмерити све своје снаге као према жељеном циљу. У приповеткама, тема узвишене љубави повезана је са темом склада и хармоније пара који дише као једно. Старице су једини женски ликови који су у Тишминој прози ослобођени телесности и сексуалности. Бака у „Мртвом углу” достигла је оно што Кордић назива „ступњем бестрашћа”, који у Тишмином наративу имају само ствари (1988: 155). Сви ликови обележени су, на један или други начин, сексуалношћу и поривима с којима не могу да се боре, а извиру из еротских потреба. Бакина смиреност и супериорна мудрост стоје као контрапункт хаотичном Карановом свету. Тишмином прозом влада танатос, стална претња да се живот, сопствен или туђи, оконча насилно и пре времена. Ерос је једина противтежа тој константној тескоби. Суштински, писац у еросу види *vis vitalis* која јунаке избавља од бесмисла свакодневног трајања усмереног ка неизбежном крају. Не треба, ипак, заборавити, да еротска снага често има призвук мрачног нагона који гони јунаке у свим поступцима и којем се они не могу одупрети чак и када су свесни неморалности, па и погубности последица.

У интервјуима Тишма често говори о сопственом интимном схватању да је еротски доживљај нешто што влада свим нашим поступцима и да је „генитализам” основни покретач нашег живота од рођења до смрти (1996а: 254). Чини се да баш снага тих нагона постаје основни чинилац њихове фаталности, па често и бруталности. Једна белешка из *Дневника* сведочи о томе да писац има утисак да у њему резонирају „само најбруталнији мотиви: еротика и смрт” (2001: 456). У прози чији тон остаје индиферентан чак и када описује ужасавајуће призоре, еротске сцене приказане су често из перспективе усхићеног јунака, са снажним осећајем за провокативне детаље. Често иза тих призора следи разглобљавање и опис механизма који од екстазе доводи до гађења, засићења и одбацивања, што еротску блискост између мушкарца и жена повезује са употребом човека (жене). Као што раскринкава сваки занос и идеал, тако се Тишма обрачунава и са еротским фасцинацијама, свдећи их на себичне нагоне, који се празне оног тренутка када су задовољени. Постоји, међутим, једна



посебна врста мушко-женског односа у којој је могуће избећи ту врсту разочарања. Реч је о проституцији. У једном интервјуу писац говори о проституткама као о невероватно нежним и интелигентним бићима, а о односу проститутке и мушкарца као о једином односу у којем жена није губитник, под условом да честито наплати своје услуге. Већ од *Ибикине куће*, Тишма почиње да формира низ ликова проститутки, чију ће најсложенију слику дати у прози *Које волимо*. Ликови проститутки уклапају се сасвим у његову идеју о савршеном трагичном јунаку, а њихове животне приче у својој суштини садрже метафору о бесмисленом трајању, осветљеном краткотрајним, јаловим екстазама.

Проститутке су маргиналци, одбацује их и обележава друштво чији би требало да су део. Њих у проституцију често гурају сопствени еротски пориви и потреба за телесним уживањем, али оне сексуални чин не доживљавају романтично, нити као гаранцију вечне љубави и посвећености, као што је случај са другим женским ликовима. Оне му приступају као Тишмини мушки ликови – заинтересоване искључиво за сопствену добит. Због тога писац однос са проститутком назива „поштеним” – нема илузија о вишем смислу тог односа, па нико није употребљен и искоришћен. Ипак, ликови проститутки у себи носе сенку трагике – свака од њих жуди за променом и другачијим животом, али нема снаге и одлучности да то и оствари. Тиме се оне у потпуности уклапају у образац Тишминих трагичних јунака. Еротски и љубавни мотиви често се јављају и у комбинацији са мотивом болести. Приповетка „Шнек” заснована је на вези љубави и болести. Дневник Ане Дрентвеншек паралелно развија мотив љубави и глади за блискошћу и мотив подмукле болести која изједа тело несрећне Госпођице. У *Широким вратима* мотив болести је најтешње повезан са еросом и моралом, будући да се сифилис појављује као нека врста казне или обележја за еротске авантуре јунака. Најзад, болест се негде појављује и у виду телесне сакатости која је спољашњи знак психолошке ускраћености – такав мотив налазимо у вези са Рудићевом кћери Стојанком, али и у роману *Женарник*.

Јеврејска тема у прози Александра Тишме повезана је са многим другим и има знатан утицај на атмосферу његових романа, као и на начин грађења ликова.

Мирослав Блам, Вера Кронер, Вилко Ламиан спадају у најсложеније ликове чија је карактеризација условљена пореклом, али се и развој радње усмерава помоћу неколико основних мотива које писац често придружује мотиву јеврејства. Ликови Јевреја одрастају оптерећени својом издвојеношћу и различитошћу, а истовремено пасивношћу и непостојањем спремности да се уклопе у своје окружење правећи компромисе. Ратно искуство са којим Тишма суочава своје јунаке Јевреје донеће им нов терет, будући да су они успели да измакну смрти. Вера и Мирослав осећају кривицу због тога што су преживели погром у којем су им најближи страдали, па у њима израста кривица која управља, често ирационално, њиховим животима и одлукама у мирнодопским условима. Пасивни какви јесу, нису у стању да се одлуче на освету, а изнутра затровани кривицом, укидају себи сваку могућност катарзе и излечења од зла које су трпели. То ће их обележити на различите начине.

Тишма често пише о прогањању, опсесивном страху од потере који осећају неки од ових јунака (Блам, Ламиан). Тај мотив оваплоћује снажан осећај кривице јунака, али и њихов утисак да су стално на мети окружења, издвојени и другачији, па самим тим и угрожени. Предраг Палавестра ће приметити да јеврејска тема код Тишме почива на осећању стрепње и тескобе (ПАЛАВЕСТРА 2005: 20). То је управо тај осећај прогоњености и притиска којем јунаци не знају порекло и правац, али су сигурни да ће их у једном тренутку сколити. Имагинативне сцене нарочито су погодне за описивање тог осећања, а њиховим умножавањем Тишма постиже атмосферу тескобе, за коју Палавестра тврди да је основна одлика његовог стила. Осећај тескобе чини га *најмање балканским* од наших писаца, наставља он, будући да је Тишмин духовни завичај панонско Подунавље, а „тескоба није стање балканског духа”.

Велики број мотива јавља се спорадично, у романима и приповеткама, и твори занимљиве интертекстуалне везе у оквиру Тишминог опуса. Такође, писац је веома пажљив у развијању одређених мотива у оквиру једног дела – ништа се не појављује случајно, а сам начин вођења радње активира симболичку снагу мотива. Пример за тај поступак налазимо у роману *Вере и завере*, где се мотив воде развија са поетском доследношћу и пажњом. Осим што је функционалан у

оквиру приче о развоју једне еротске и убилачке страсти, он својом богатом симболиком доприноси обликовању комплекснијег смисла. У истом роману важну функцију добија и мотив хране, тачније заједничких оброка, који служе као прилика за успостављање и описивање различитих односа међу ликовима, а представљају и неку врсту симбола породичне бриге и љубави, некад пријатне, а некад оптерећујуће. Роман *Капо* развија мотив хране паралелно, у свету Ламианове садашњости, у којој је глад и насићење природан процес, и у оквиру његовог логорског искуства, у којем је глад постајала инструмент за долазак до женског тела.

Фантастички мотиви су у Тишмином делу релативно ретки. У *Књизи о Бламу* јавља се мотив сна, који у комбинацији са многим имагинативним сценама обликује сложени унутрашњи свет Мирослава Блама и пластично представља авети и демоне што опседају тог наизглед мирног и незаинтересованог човека.

Мотиви везани за уметност у разним видовима појављују се у Тишмином опусу од најранијих дела. Разматрање уметничког ефекта музичког дела из приповетке „Концерт” наћи ће свој одјек у завршници романа *Књига о Бламу*, у сцени у синагоги. Уметност ће често имати улогу острва ведрине и могућности самозаборава за јунаке. Сличну функцију имају и еротски доживљаји, али је за њих увек везан извештај осећај празнине и (зло)употребе, који рађа или кривицу или огорчење, зависно од улоге. Код уметничких искустава таквих последица нема, она у трагичном и обесмишљеном свету Тишминих јунака остају простор наде у хуманост. Јунак Каран, измучен својим нагонима и дилемама, у *Бегунцима*, одлазак у биоскоп види као могућност самозаборава, а приповедач посвећује читаво једно поглавље анализи тог феномена. Еуген Патак у *Верама и заверама*, и његов живот међу књигама и цитатима, постају снажан контрапункт Рудићевим земаљским страстима, а у роману представљају светао пол. То Тишми даје прилику да другачије осветли основну нит романа, али и да зада финални ударац свакој шанси надмоћи хуманитета у трагичном начину на који Патак окончава живот.

Напоследку, мотив лексикона у *Употреби човека* вероватно је најснажнији

контраст мрачној позадини рата, страдања, насиља и патње. С једне стране, он за јунаке представља својеврсно бекство од стварности, а с друге, мотив лексикона у симболичкој структури романа постаје позитиван пол. Схватање лексикона као складишта знања добија функцију у развијању симболике тих књига као концентрата људског знања који се својом кондензованом снагом може супротставити мрачним каталозима о смртима и страдањима у логорима.

Зло и насиље представљају најсложеније мотиве Тишминог опуса. Уколико смо у стању да их бар донекле разумемо и обухватимо њихове појавне облике у делу тог писца, можемо рећи да смо на добром путу да продремо у његову суштину. Тишмин поглед на свет могли бисмо, како наводи Михајло Пантић, тумачити начелима антрополошког песимизма, који срећемо и у делима других представника високог модернизма, као што су Киш и Пекић, код којих је изгубљено поверење у моћ историје, политике, идеологије, и остала је гола потреба књижевности да сведочи о понорима зла у човеку (ДЕЛИЋ 2005: 25). Тишма у *Дневнику* објашњава такво усмерење последицама искуства које је писцима друге половине 20. века донео Други светски рат. Реалисти су, наводи он, мислили да све знају о својим јунацима, а њих је век нових зверстава и криза научио да заправо врло мало знају о човеку, те су се писци, застиђени својом немоћи, окренули или фантастици или свом личном осећању и виђењу, ономе што ипак како-тако знају (2001: 244).

Централни корпус Тишминог дела чине романи и приповетке *петокњижја*, а у њима се на проблем зла и насиља гледа у контексту ратног, и нарочито логорског насиља. Тишма у једном интервјуу наводи да сматра да би се осамдесет посто људи предало без икаквих ограда својим животињским нагонима када би околности постале довољно опасне и бруталне. За њега, зло у човеку је природно, питање је само у каквим ће се приликама испољити. У истом интервјуу наводи пример немачког војника који је страдао јер није хтео да стреља сто сељака како би се спасао – Тишму чуди тај поступак јер не одговара људској природи да тежи сопственом опстанку по сваку цену (LEANDER FOG 2001: 44). Уз мотив ратног насиља директно се везује мотив колективног страдања, које се у

специфичним сценама у *Књизи о Бламу*, *Употреби човека* или роману *Капо* разгранана у низ посебних мотива (страх, варљива нада, самозаваравање, колективни ужас и паника). Они те призоре чине застрашујуће реалистичним и до неподношљивости напетим, поготово зато што углавном описују тренутке које непосредно претходе самом насиљу (ред поред Дунава током новосадске рације).

Писац се, при томе, служи сведочанством као наративном стратегијом. Оно што Џемс Јанг назива „реториком чињенице” служи му да би у форми личних исповести које описују насиља, дао перспективу жртве, а исказ појачао илузијом сведочења. У *Дневнику* се појављује његов утисак о роману *Бели хотел* Д. М. Томаса, у којем је примењена сличан приповедачки поступак. Тишма се ратним насиљем бави и у контексту послератних последица. Лажни наставак живота и привид нормалности муче Веру Кронер и Мирослава Блама, који своју кривицу преживелих доживљавају још снажније у свету који наставља да функционише као да се ништа није догодило. С друге стране, не постоји ништа што би њихов осећај укинуло, а кривицу прочистило – будући да нису у стању да се освете, нити виде смисао у одмазди. Зло које су упознали до те мере их је избацило из лежишта да је њихово поверење у хуманитет не само нарушено, већ су суочени са апсурдом било каквог трајања и преживљавања. Зато они по неким својим мрачним ставовима подсећају на егзистенцијалне радикалисте које је сећање на логор мучило до самоубилачких нагона (Жан Амери, Пол Селан, Тадеуш Боровски и Примо Леви).

У Тишмином *Дневнику* појављују се записи који сведоче о његовом егзистенцијализму у младости, и то нам може послужити као веза и објашњење сличних ставова његових јунака. Корен њиховог несналажења у времену, примећује Јанош Бањаи, лежи у претрпљеном насиљу и улози жртве, али и у њиховој изрођености, која рађа грубу суморност (БАЊАИ 2005: 161). Постоји важна напомена када је реч о логорском насиљу и феномену Аушвица, којим се Тишма бави и у својој фикционалној прози, али и у есејима. Владимир Гвозден у тексту „Тишмина књижевност расцепа” наглашава да је Тишмина проза настајала на темељима „ефекта холокауста”, с том разликом што он није сведок холокауста

(као Примо Леви, рецимо), али рефлектује туђа сведочења и искуства (ГВОЗДЕН 2005: 75). Сам писац, међутим, често напомиње да се у време кад је Аушвиц био актуелан, он индигнирано извлачио из загрљаја јеврејске културе, иако је касније схватио да је Аушвиц „његово место” (он га, помало скривено, помиње и на почетку *Употребе човека*, у поглављу *Обиталишта*). Гвозден закључује да је на темељима тог расцепа између колективне истине и личне лажи израсла Тишмина књижевност, оптерећена управо кривицом преживелог.

Описујући своју списатељску еволуцију, Тишма говори о томе да је у првих петнаест година свог стваралаштва писао углавном о *љубави и тим стварима*, да би се онда суочио са логорским искуствима. Десило се то на путу у Пољску, шездесетих година (реч је о путовању након којег су настали озлоглашени *Меридијани*). Дошавши одједном поново у контакт са страшним погибијама које је раније регистровао, али је бежао од њих да би себе сачувао, схватио је да је то заправо његова тема и да од тога не може побећи. Такође, сећање на логоре разјаснило му је да све што се у њима дешавало, постоји и у животу, али је то ратно искуство кондензовано, згуснуто и тиме много погодније за фикционализацију. Тако је дошао до закључка да све о чему је раније писао, или о чему је желео да пише, у рату постоји у дефинитивнијем, згуснутијем облику. Утицај искуства Другог светског рата за Тишму и лично, и у књижевном смислу представља јасан и отворен пример онога што је све време слутио о људској природи – о способности да се нанесе зло, као и о спремности да се преживи. Када каже да му нико није ближи од Адолфа Хитлера јер га је он научио да живи и да преживи (LEANDER FOG 2001: 45), он се на себи својствен начин поиграва провокативним идејама, али у бити описује суштину његовог схватања ратног искуства.

Сама Хитлерова историјска личност инспирисала је, вероватно, неке елементе Тишминих негативаца. Његова искорењеност и психотична структура личности идеална су подлога за буђење злих нагона. То, међутим, није све.

У Тишмином делу срећемо ону силу демонизма о којој говори Гете у последњем поглављу *Песништва и истине*. Силу зла у појединим људима он ту

одређује као преовлађујуће својство, које преузима примат над сваком другом несавршеношћу и слабошћу и својом монструозном снагом бива у стању да овлада и другима који се у окружењу такве личности нађу. То су особе које имају застрашујућу могућност да превазиђу усамљеност сопственог лудила, и да га на неки начин подруште. У неким интервјуима Тишма помиње своју детињу опседнутост Наполеоном. Будући да је Гетеов текст настајао у време заласка Наполеонове епохе, он вероватно има на уму управо тај тип доминантне демонске личности, какав је на неки начин фасцинирао и Тишму. Хитлер отвара понор који омогућава да се открије најмрачнија страна људске природе, а Аушвиц је морални инферно, место на ком су те снаге најјасније испољене. После тога, човек се више ни на шта не може безусловно ослонити, а свет може једино да се окрене нихилизму, и Тишма је тога свестан од најраније младости, али је тек у суочењу са логорским ужасима до дна спознао праве разлоге за такав став. Мучитељи у логорима важна су карика у развоју његових негативаца и стога што се код њих појављује феномен потпуне растерећености од икакве моралне рефлексije. Нацистичка машинерија омогућила је масовно схватање злочина као рутинског посла, у којем је ефикасност једино важна<sup>18</sup>.

Третман мотива зла и насиља из перспективе злочинаца посебно је занимљив аспект Тишиног дела. Он помно истражује систем психосоцијалне мотивације и еволуцију зла у човеку још од приповедака из *Насиља*, да би тај поступак усавршио у романима *Капо* или *Вере и завере*, невезано за то да ли је реч о ратном или мирнодопском насиљу. Зло које расте у свакодневици, у баналним околностима и код обичних, мада увек скрајнутих и издвојених људи, писца интригира у *Бегунцима* и *Широким вратима*, и ту оно губи предзнак колективне хистерије и историјске консеквенце и спушта се дубоко у поноре индивидуалне људске природе и њених нагона. Тишмини злочинци оптерећени су страхом од одмазде, а не осећајем кривице. Тај страх је ирационалан и није везан за неки морални ауторитет или супериорну инстанцу (чиме се писац бави у *Школи безбожничтва*). Негативни јунаци су потпуно *иморални*. За њих

<sup>18</sup> Више о овој теми у: ZAFRANSKI, Ridiger, *Zlo ili drama slobode*. Beograd: Službeni glasnik SCG, 2005.

концепција морала једноставно не постоји, као што не постоји ни ауторитет чије би се одмазде плашили. Једино што их узнемирава јесте готово сујеверна, нејасна бојазан од неке врсте судбинског уравнотежења, које нема везе са моралном исправношћу. Од тога страхује Дулич, Вилко Ламиан брине се да ће га стићи освета, иако не зна тачно откуд, јунак *Широких врата* прибојава се казне.

Тишму занима и процес током ког жртва, гоњена патњом и, још више, страхом, почиње да се идентификује са злочинцем, све док и сама не постане њему слична. Владимир Гвозден помиње епизоду из *Дневника*, у којој Тишма, као младић, подваљује будимпештанским проституткама, представљајући се као детектив. Слично ће чинити и Средоје Лазукић након што добије немачку пропусницу – маштаће како да њоме очара неку жену, присвојивши, заправо, идентитет агресора. Роберт Кронер и Милинко Божић, ма колико огорчени збивањима која их окружују, идентификоваће се с немачким књигама и знањем које из њих црпу, док се у њиховој непосредној близини одвија најдраматичнија трансформација жртве у насилника – Герхард се преображава у представника немачке силе. Идеја о Јеврејину, дакле рођеној жртви, која у потпуности мења идентитет и постаје ни мање, ни више, него логорски капо, инспирисала је Тишму да напише роман *Kano*, у чијем је смисаоном средишту управо феномен трансформације у агресора. Мирење са злом које ће учинити, као и мирење са злом које ће му бити учињено, представљају другу граничну тачку којом се Тишма често бави. Тај фатални преокрет, у којем се човек помири са нечим што његовом уму делује као немогуће ван датих околности, посебно му је занимљив у романима који се баве нарастањем зла у свакодневним приликама, код обичног човека.

Насиље је често укрштено са еросом. У приповеткама Тишма испитује механизме прерастања еротске у насилничку страст. Документарну базу налази у судским извештајима које користи у *Насиљу*. Судар ероса и танатоса као симболичких принципа поготово је провокативан и динамизује мотив насиља на нешто другачији начин. Ерос је у Тишминој прози врло ретко повезан са мотивом љубави и у тим случајевима се не преплиће са мотивима насиља. Напротив, он



врло често, мотивишући зло у јунацима, полази од недостатка љубави – сетимо се приповедачког коментара из приповетке *Стан*, о Чаковићевом сталном пробијању ка светлости. Ерос се појављује скопчан са мотивима насиља и у романима који се баве логорским насиљем (*Капо, Употреба човека*), где Тишма почиње да експериментише мотивима насладе у мучењу других, поготово жена. Ту комбинацију мотива писац ће ставити у центар пажње у роману *Женарник*. Када је реч о проблему зла у том роману, чини нам се да треба разјаснити једну непрецизност. *Женарник* је у критици означен као роман десадовског типа. То је тачно уколико говоримо о специфичној комбинацији мотива зла, насиља, еротике и разврата коју је Тишма, као ретко који српски писац пре или после њега, у том роману оголио. Међутим, треба имати на уму темељну разлику између десадовске имагинације и онога што *Женарник* садржи. Маркиз де Сад тежио је писању које не само да открива зло, већ и само постаје чин зла, који се изругује уму и принципу добра. Де Садово идеално биће јесте оно које се у највећој могућој мери удаљило од свих хуманистичких конвенција и посматра читаво устројство света с презиром. Тишму та врста екстрема интригира и у уметничком смислу узбуђује, он се бави истраживањем управо тих понора хуманитета у целокупном свом делу. Али, за разлику од Де Сада, он никад не стоји на позицији тог зла. Он покушава да га разглоби, анализира, објасни и прикаже у најрадикалнијем виду. Дакле, слично Де Саду, он писање доживљава као пенетрацију, али у томе не види чин зла, па ни насиља према читаоцу, већ откривања и осветљавања дубина које су у свима нама, али затрпане конвенцијама и пристојношћу.

Због чега, онда, Тишма тако упорно испитује феномен зла у човеку? Михајло Пантић сазнајну димензију његовог опуса види као остварење покушаја да се развиди човекова „присила да чини и трпи зло” (2003: 9). Треба овде указати на важно својство које нисмо довољно нагласили – Тишма се подједнако бави и човековом спремношћу да зло трпи, као и оном да зло чини, сматрајући то људско својство битном полугом функционисања механизма насиља у друштву. У свом раном запису „Усташки сатник и књижевност” Тишма говори о катарзи нагомиланог зла које је једино у уметности могуће остварити. Посебно се интересантном чини његова тврдња да је уметник „способан да у себи оживи и

мотивише зло”, што га чини посредником. Његова функција тако постаје давање уметничког израза злу, што је једнако разобличавању зла, јер уметност је једина права истина и као таква може дати истинит одраз зла који би га раскринкао. То ће читаоца стално подсећати да зло постоји, и учиће га да га распознаје. Писац у том систему има улогу да пружи информације у свету који ћути о злу. Он је оно што Тишма воли да назива „дежурним синоптичарем”. Не треба, при томе, сметнути с ума да Тишма често говори о злу у себи, и кад год има прилику покушава најпре то зло и своје мрачне страсти да разобличи. Да ли писање сматра неким видом самоисцељења и сопствене катарзе од тих порива, то је већ сложеније питање, али делује као могуће решење.

Писци које је опседала естетика ужаса, попут Флобера, Готјеа, Бодлера, сведочили су на сличан начин о својој отупелости пред призорима чију су страву покушавали до детаља да опишу. Флобер се надао да је описивање лудила и сладострашћа успело да у њему искорени такве пориве и излечи га од њих. Истинито приказивање за њега је било императив којем се покораво тврдећи: „Имамо ли пред очима јасну слику, увек добро пишемо. А где би истина била јасније видљива него у трезвеном излагању људске беде”. За Бодлера, с друге стране, ти ужаси били су бег од оних других, још страшнијих – ужаса ништавила<sup>19</sup>. Тишмин свет је свет без Бога, али то је више од фразе. То је застрашујућа визија стварности у којој лепота није везана за стварање, већ за пожуду која се исцрпљује у узимању и коришћењу. Други је пол тог света зло које не зазире ни од чега. Иза свега, дакле, стоји Ништа. Тишмина стваралачка храброст почива управо на томе. Он се усудио на *creatio ex nihilo*.

---

<sup>19</sup> Више о овој теми у ZAFRANSKI 2005: 147-158

## ИСТИНА КАО ОТРОВ, УМЕТНОСТ КАО АНЕСТЕЗИЈА

*Дневник* Александра Тишме сведочи о његовој младалачкој тежњи за успехом и личним позиционирањем у свету. Бављење књижевношћу он види као начин да то и оствари. Литература је за њега испуњење позива и једини начин да осмисли своје, како сам сматра испразно трајање. Нема ту много говора о надахнућу или снажном нагону за писањем – пишчево полазиште је оријентисано према личности писца, а не толико према процесу писања. Тај аспект његовог схватања књижевничког позива остаће до краја актуелан, тим више што ретко налазимо записе о уживању у самом процесу писања. Оно Тишма доживљава углавном као нужност, обавезу на коју себе тера како би дошао до финалног продукта – текста који ће посведочити о свету и човеку. Његови стваралачки подстицаји управо су то – феномен зла у човеку, његов порив да зло наноси, али и да га истрпи, када околности наложе, не налазећи у себи снагу за отпор, освету или одлуку.

Снага ероса и телесних порива којима се човек једнако тешко одупире као злу, представљају други пол Тишминих интересовања и провокација на које у својим делима одговара. Тачније, ерос и зло су два израза истог својства људске природе, које писца фасцинира и подстиче на промишљање и анализу. Реч је о спремности човека на незамисливо када је потребно одговорити на нагон. Можда се ту крије један од одговора на питање о специфичности Тишмине прозе. Прва асоцијација многих читалаца, па и критичара и историчара на дело Александра Тишме била би управо екстремност и храброст у сликању драматичних prizora насиља и еротског узбуђења.

Упечатљив приказ најскривенијих порива људске природе омогућен је детаљним prizорима граничних ситуација, у којима ти нагони покуљају, ослобођени свих културолошких и социолошких стега. Тишма бира специфичне историјске околности, као што је рат, желећи да омогући својим јунацима управо ситуацију у којој ће се њихова природа открити. Искуство Другог светског рата, а нарочито логора, мучилишта и рација, као најекстремнијих форми насиља, он користи баш у те сврхе. Међутим, добар део његових приповедака и романа

говори о свакодневним збивањима, међу просечним људима са осредњим страстима и жељама. И у њима се понори људске пале природе откривају једнако монструозно као у ратној прози, што комплетној слици света у Тишмином делу додаје једну уистину драматичну и поражавајућу димензију.

Детаљи свакодневице и животне реалије представљају још једну Тишмину опсесију. У њима он проналази симболичку снагу, помоћу које остварује посебан смисаони слој текста. Такође, они му служе као делићи слике стварности која не служи само као декор, већ и као витална снага текста, позитиван пол који често оживљава суморан слој наратије о јунацима са негативним предзнаком.

Ако је то полазиште и подстицај Тишминог приповедања, шта бисмо онда могли да означимо као његово исходиште, циљ? Огољавање без компромиса, откривање без задршке и крајња искреност у расветљавању истине о човеку. Та слика на први поглед делује као најружније наличје људске природе, али заправо то није. Када читалац превазиђе утисак шока и продре у мотивацијске рукавце, које писац гради врло пажљиво и аналитички, доћи ће до увек истог закључка о томе да зло еманира као последица слабости, страха и, парадоксално, осетљивости човечје нарави. С друге стране, ту је и идеја о ирационалном, онтолошки укорењеном злу и о човеку као злом бићу. У покушају да дођемо до одговора на питање шта тачно Тишма види као циљ уметности кад тако упорно своју прозу користи као простор за истраживање застрашујуће истине, наилазимо на неколико могућности.

Да ли је реч о истинитости ради истинитости, или, пак, о катарзи као ефекту који Тишма често помиње када говори о тој теми? Реч је условном схватању катарзе, будући да се писац не осврће на нужно позитиван, прочишћујући утисак читалачког искуства. Њему је у центру пажње разоткривање зла и говор о томе као средство да се оно лакше препозна. Дакле, циљ би био постизање свести о злу, без много наде да се оно може искоренити и превазићи, будући да проистиче из природних закона.

Уметност је за Тишму идеалан простор за остваривање тог циља због своје могућности да истину учини иоле подношљивом. С једне стране, уметнички

приказ нуди саму суштину, убитачну концентрацију отрова и на тај начин постиже најснажније дејство, док са друге, захваљујући својој артифицијелности ствара анестезирајући утисак дистанце. Ту се вероватно и крије објашњење специфичности Тишминог приповедачког поступка. У њему је, ако поједноставимо, спојена брутална реалистичност дескрипције са наглашеном конструкцијом у поступку, означеном нарушеном линеарношћу наратије, необичном карактеризацијом и комбиновањем различитих модела прозног говора. У откривању тог свог специфичног приповедачког гласа помогло му је наслеђе европске књижевности, и истовремено, покушај да ствара мимо актуелних токова домаће литературе. Он ће постати део нараштаја писаца који су као своје полазиште користили искуство Другог светског рата, али ће се од свих струја издвојити тежњом да споји реалистички и модернистички приступ књижевном тексту и да, служећи се паралелно и једним и другим средствима проговори о злу у човеку силовито, убитачно и бескомпромисно.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

### ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

- ТИШМА, Александар. „Ана је научила да чита и пише.” *Слободна Војводина* 11. јануар 1947.
- ТИШМА, Александар, *Дневник: 1941-2001*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- ТИШМА, Александар, *Искушења љубави*. Београд: Време књиге, 1995.
- ТИШМА, Александар, *Књига о Бламу*. Београд: Нолит, 1972.
- ТИШМА, Александар, *Кривице*. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- ТИШМА, Александар. „На аналфабетском течају.” *Слободна Војводина* 15. децембар 1946.
- ТИШМА, Александар, *Најлепше приповетке Александра Тишме*. Београд: Просвета, 2001.
- ТИШМА, Александар, *Насељени свет, крчма и остало*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- ТИШМА, Александар, *Насиље*. Београд: Просвета, 1965.
- ТИШМА, Александар. „Разногласна личност.” *Руковет: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања* год. 35, бр. 5 (1989): стр. 535-536
- ТИШМА, Александар, *Светска књижевност у Летопису Матице српске*. Анкица Васић (прир.). књ. 1 и 2. Нови Сад : Српска академија наука и уметности, Огранак, 2006.
- ТИШМА, Александар, *Употреба човека*. Београд: Нолит, 1981.
- ТИШМА, Александар, *Хиљаду и друга ноћ*. Милица Николић (ур.). Београд: Српска књижевна задруга, 1987.
- ТИШМА, Александар, *Широка врата*. Београд: Нолит, 1989.
- ТИШМА, Александар, *Шта сам говорио*. Љубисав Андрић (прир.). Нови Сад: Прометеј, 1996.
- TIŠMA, Aleksandar, *Begunci*. Titograd: Pobjeda, 1981.
- TIŠMA, Aleksandar, *Bez krika*. Beograd: Nolit, 1980.

- TIŠMA, Aleksandar, *Dan odlaganja*. Beograd: Prosveta, 1997.
- TIŠMA, Aleksandar, *Dozvoljene igre*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.
- TIŠMA, Aleksandar, *Drugde*. Beograd: Prosveta, 1996.
- TIŠMA, Aleksandar, *Za crnom devojkom*. Beograd: Nolit, 1980.
- TIŠMA, Aleksandar, *Ženarnik*. Novi Sad : Akademska knjiga, 2010.
- TIŠMA, Aleksandar, *Kapo*. Beograd: Prosveta, 1998.
- TIŠMA, Aleksandar, *Mrtvi ugao*. Beograd: Nolit, 1980.
- TIŠMA, Aleksandar, *Pesme i zapisi*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.
- TIŠMA, Aleksandar, *Pisma Sonji*. Novi Sad : Ljubitelji knjige, 2006.
- TIŠMA, Aleksandar, *Sečaj se večkrat na Vali*. Sremski Karlovci ; Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2000.
- TIŠMA, Aleksandar, *Ženarnik*. Novi Sad : Akademska knjiga, 2010.
- TIŠMA, Aleksandar, *Vere i zavere*. Beograd: Nolit, 1983.
- TIŠMA, Aleksandar, *Škola bezbožništva*. Beograd: Nolit, 1978.

## СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛБАХАРИ, Давид. „Александар Тишма, уредник (преписка).” *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања* год. 31, бр. 156 (2005): стр. 56-64
- БАБЕЛ, Јосип. „Човек употребљен од писца.” *НИН* 27.2.2003.
- БЛАШКОВИЋ, Ласло. „Тишмина прашка кућа.” *Политика* 19. април 2008.
- БОЖОВИЋ, Гојко. „Уметност и пораз.” *Реч: часопис за књижевност и културу* год. 3, бр. 20 (1997): стр. 107-108
- VARNICA, Nevena. „Nasilje, cirkus, paradoks.” *Karpo*. Novi Sad : Akademska knjiga, 2012.
- ВУКАНОВИЋ, Јованка. „Страх од прошлости.” *Стварање: часопис за књижевност и културу* 45, 4 (1999): стр. 457-458
- ГАЈИЋ, Драгољуб Д. „Бол и немоћ пред животом.” *Домети: часопис за културу* год. 5, бр. 14 (лето 1978): стр. 95-97
- GVOZDEN, Vladimir. „Mukotrпно оживљавање истине.” *Књига о Влати*. Novi Sad : Akademska knjiga, 2011.
- ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ, Владислава, *На женском континенту*. Нови Сад: Дневник, 2007.
- ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ, Владислава. „Тишмини логори и бордели.” *Блиц* 5.9.2010.
- ДЕЛИЋ, Јован. „Ка поетици Александра Тишме.” *Летопис Матице српске* год. 178, књ. 464, св. 1-2 (јул-август 1999): стр. 67-85
- ДЕЛИЋ, Јован, Светозар Кољевић и Иван Негришорац, *Повратак миру Александра Тишме*. Нови Сад: Матица српска Одељење за књижевност и језик, САНУ, Огранак у Новом Саду, 2005.
- DESPIĆ, Đorđe. „Pesme i zapisi Aleksandra Tišme.” *Pesme i zapisi*. Novi Sad : Akademska knjiga, 2011.
- ДРАГАНИЋ НОНИН, Гордана. „У сенци десадовских мотива.” *Нова мисао: часопис за савремену културу Војводине* бр. 6 (јун 2010): стр. 76
- ДУШАНИЋ, Дуња. „Шта је аутофикција?” *Књижевна историја* год. 44, бр. 148



(2012): стр. 797-810

ЖИВКОВИЋ, Живан, *Седми печат*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1988.

ИГЊАТОВИЋ, Срба, *Проза промене. Српска проза 1950-1979*. Београд: Вук Караџић, 1981.

INGENDAAY, Paul. „Učesnik – šta koga održava u životu.” *Polja* god. 46, br. 416 (april-maj 2001), str. 83-84 – tekst preveden iz novina *F.A.Z.* 30.8.1997.

JERGOVIĆ, Miljenko. *Tišta, utjeha jevrejskih pasa.* <  
<http://www.jergovic.com/subotnja-matineja/tisma-utjeha-jevrejskih-pasa/>>

КЊИЖЕВНИ СУСРЕТИ „САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА”, *Зборник Тринаестих књижевних сусрета „Савремена српска проза” 8-9. новембар 1996. Трстеник*. Трстеник : Народна библиотека „Јефимија” : Културно-просветна заједница, 1997.

КОЉЕВИЋ, Светозар. „Да ли је човек оно што му се дешава?” *Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања* год. 46, бр. 416 (2001): стр. 78-80

KORDIĆ, Radoman, *Tumačenje književnog dela*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1988.

КОРУНОВИЋ, Горан. „Сећање на Други светски рат у роману *Капо* Александра Тишме.” *Летопис Матице српске* Год. 188, књ. 490, св. 1/2 (јул-авг. 2012), стр. 107-121.

LEANDER FOG, Else Marie. „Književnost je lanac u našim rukama.” *Književni glasnik: književnost, teorija, nauka, izdavaštvo, bibliotekarstvo, knjižarstvo* br. 3/5 (2001): str. 42-45

MAYER, Hans, *Autsajderi*. Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1981.

МИЛАШИНОВИЋ, Светлана. „(Зло)употреба човека као заоставштина Александра Тишме.” *Летопис Матице српске* год. 186, књ. 485, св. 1-2 (јул-август 2010): стр. 220-224

MILOŠEVIĆ, Miloš, *Delo potopljeno strahom i smrću*. Novi Sad: Zmaj, 2005.

- MILOŠEVIĆ, Nikola, *Negativni junak*. Beograd : Beletra, 1990.
- МИРКОВИЋ, Чедомир, *Под окриљем нечастивог: 66 савремених српских приповедача*. Београд: Дерета, 1996.
- МИЋИЋ ДИМОВСКА, Милица. „Трагање за јунаком.” *Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања* год. 46, бр. 416 (2001): стр. 25-26
- МРВОШ, Богдан, *Шта хоће Вавилон?*. Бела Црква : "Сава Мунђан" ; Панчево : Заједница књижевника Панчева, 1996.
- НЕГРИШОРАЦ, Иван. „Белешка о генези романа *Женарник* Александра Тишме.” *Летопис Матице српске* год. 186, књ. 485, св. 4 (април 2010): стр. 661-668
- НОВАКОВИЋ, Бошко, *Вихорно раздобље (од Б. Станковића до А. Тишме)*. Нови Сад: Матица српска, 1985.
- ПАВКОВИЋ, Васа. „Одлазак мудрог скептика.” *НИН* 20.2.2003.
- PAVKOVIĆ, Vasa. „O seksu i zlu.” *Beogradski književni časopis* br. 20-21 (jesen-zima 2010) <<http://www.bgknjizevnicasopis.rs>>
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. „Тишма: митологија свакидашње тескобе.” *Повеља: часопис за књижевност, уметност, културу, просветна и друштвена питања* год. 20, бр.1-2 (1990): стр. 53-55
- ПАНТИЋ, Михајло, *Александријски синдром 3*. Нови Сад: Матица српска, 1999.
- ПАНТИЋ, Михајло, *Александријски синдром 4*. Београд: Просвета, 2003.
- ПАНТИЋ, Михајло. „Школа безбожништва Александра Тишме.” *Летопис Матице српске* год. 175, књ. 464, бр. 1-2 (јул-август 1999): стр. 86-92
- ПОПОВ, Јован. „Јеж и јоргован.” *Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања* год. 46, бр. 416 (2001): стр. 64-77
- RAMADANSKI, Draginja. „Iz senke izopštениčke osećajnosti.” *Krivice; Bez krika*. Novi Sad : Akademska knjiga, 2013.
- РИБНИКАР ПЕРИШИЋ, Владислава. „НИН-ова награда за роман године.” *Трећи програм* бр. 32, год. 8, (јануар 1977): стр. 38-40
- РЕЂЕП, Драшко. „Александар Тишма: Насељени свет.” *Поља, часопис за*

*културу, уметност и друштвена питања* год. 2, бр. 8-9  
(1956): стр. 7

РЕЂЕП, Драшко. „Тишма је умро као довршен писац без уобичајене литерарне патетике.” *Национал* 18.2.2003.

SEKELJ, Vojislav, *23 kritike*. Irig ; Novi Sad : Srpska čitaonica i knjižnica, 1988.

СТЕВАНОВИЋ, Видосав, *Дневник самоће: избор фрагмената 1988-1993*.  
Београд: Службени гласник, 2010.

ТАМАЏ, Julijan, *Darovi moje braće*. Nikšić : Univerzitetska riječ ; Titov Vrbas :  
Narodna biblioteka, 1990.

ТРИФКОВИЋ, Ристо. „Александар Тишма – сликар људске судбине.” *Градина*  
год. 12, бр. 5 (мај 1977): стр. 98-102

ТРИФКОВИЋ, Ристо. „Каран – нашки Мерсо.” *Улазница* год. 8, бр. 37 (1974): стр.  
81-83

УГРИНОВ, Павле. „Смрт духа и тела.” *Књижевност* год. 39, књ. 77, св. 1 (јан.  
1984): стр. 94-96

НАДЖИЋ, Zorica. „Priповедачки kvartet Aleksandra Tišme.” *Škola bezbožništva*. Novi  
Sad : Akademska knjiga, 2010.

СИДИЛКО, Vesna. „Aleksandar Tišma o sebi i drugima ili O zamkama zaborava.” *Sećaj*  
*se većkrat na Vali*. Novi Sad : Akademska knjiga, 2012.

ЏАМБАРСКИ ЗАВИШИЋ, Емилија. „Поетика простора у *Књизи о Блему*  
Александра Тишме.” *Летопис Матице српске* год. 186, књ.  
426, св. 4 (октобар 2010): стр. 620-645

ЏАЦИЋ, Петар. „На маргинама живота.” *Политика* год. 58, бр. 17088 (7. мај.  
1961): стр. 21

## ШИРА ЛИТЕРАТУРА

- АНЂЕЛКОВИЋ, Мирјана, *Духовни отисци*. Нови Сад : Градска библиотека, 2005.
- ANTONIJEVIĆ, Damnjan. „Aleksandar Tišma: "Povratak miru." *Polja God.* 24, br. 229 (mart 1978), str. 25.
- ANTONIJEVIĆ, Damnjan. „Živeti neslobodu : pripovedačka proza Aleksandra Tišme.” *Polja God.* 25, br. 242 (april 1979): str. 20-21.
- БОЖОВИЋ, Гојко. „Нацрт за поетику Александра Тишме.” *Књижевни магазин* Год. 3, бр. 21 (2003): стр. 14-15.
- БОЖОВИЋ, Гојко. „Живот и прича.” *Поља* Год. 46, бр. 416 (2001): стр. 42-47.
- ВОЏОВИЋ, Гојко. „Aleksandar Tišma: Iskušenja ljubavi, Beograd, 1995.” *Reč* 3, 20, (1996): str. 107-108.
- BRAJOVIĆ, Tihomir, *Komparativni identiteti*. Beograd : Službeni glasnik, 2012.
- ВЛАДУШИЋ, Слободан, *На промају : студије, есеји и критике*. Зрењанин : Агора, 2007.
- ЕГЕРИЋ, Мирослав. „Александар Тишма : (1924-2003) : истраживач контрадикција у човеку.” *Златна греда* Год. 3, бр. 17 (март 2003): стр. 31-32.
- ГОРДИЋ, Славко, *Образац и чин : огледи о роману*. Нови Сад : Матица српска, 1995.
- ДЕРЕТИЋ, Јован, *Поетика српске књижевности* Београд : "Филип Вишњић", 1997.
- ЂЕРИЋ, Zoran. „U vozovima evropske klase : na početku, pitanje: Da li si čitao Besudbinstvo Imrea Kertesa? I nešto kasnije : Da li si čuo da je umro Aleksandar Tišma?“ *Polja God.* 48, br. 424 (april-maj 2003): str. 66-72.
- EGERIC, Miroslav. „Egzistencijalni realizam Aleksandra Tišme.“ *Delo God.* 23, knj.23, br. 3 (1977): str. 1-9.
- ЖИВКОВИЋ, Живан. „Приповедачева песничка прошлост : Александар Тишма: Насељени свет, крчма и остало; Књижевна заједница Новог

- Сада, Нови Сад, 1987. “ *Летопис Матице српске* св. 1, Год. 164, књ. 441 (јан. 1988): стр. 122-126.
- NIKOLIĆ, Milica, *Običavanje stvarnog : Tišma, B. Ćosić, Kuzmanović*. Beograd : Ćigoja štampa, 2004.
- ПАВКОВИЋ, Васа, *Поглед кроз прозу : есеји о српским прозаистима XX века*. Нови Сад : Дневник, 2006.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. „Тишма: митологија свакидашње тескобе.” *Повеља*, 20, 1-2, стр. 53-55.
- PANČIĆ, Teofil, *Na hartijskom zadatku*. Novi Sad : Dnevnik, 2006.
- ПИСАРЕВ, Ђорђе. „Извештај о животу господина Тишме?” *Књижевни гласник*. Бр. 1 (2001): стр. 127.
- ПОПОВИЋ, Бранко. „Добро описан живот : Александар Тишма, Сећај се већкрат на Vali, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад 2000.” *Летопис Матице српске* 176, 466, 12 (дец. 2000): стр. 965-971.
- ПОТИЋ, Душица, *Тетоважа : критике*. Ниш : Просвета, 2000.
- REŠIN TUCIĆ, Vujica, *Vreme fantoma : o piscima i knjigama*. Novi Sad : Kulturni centar Novog Sada, 2005.
- ROSIĆ, Tatjana. „Iskušavanje vrline.” *Polja God.* 46, br. 416 (april-maj 2001): str. 36-41.
- САВИЋ, Милисав. „Писац мудрих речи : сећање: Александар Тишма.” *Политика* 22.02.2003: стр. Б2.
- SEKELJ, Vojislav. „Aleksandar Tišma: Škola bezbožništva, "Nolit", Beograd 1978.” *Polja God.* 25, br. 246/247 (avg-sept. 1979): str. 32-33.
- CIDILKO, Vesna. „Politička i socijalna stvarnost u pripovedačkom delu Aleksandra Tišme.” *Књижевна историја* God. 39, br. 131/132 (2007): str. 185-196.
- ČUDIĆ, Marko. „Osvrt na Tišmin prevod Kertesovog romana Besudbinstvo“ *Philologia God.* 2, br. 2 (2004): str. 163-171.

ЦАМБАРСКИ, Емилија. „Поетичка начела у Дневнику 1942-2001 Александра Тишме.” *Свеске* Год. 15, бр. 69 (септ. 2003): стр. 78-86.

ШОП, Љиљана. „Књига о капоу : Александар Тишма: *Капо.*” *Књижевна реч* Год. 17, бр. 315 (10. фебруар 1988): стр. 16.

## ОПШТЕТЕОРИЈСКА ЛИТЕРАТУРА

- ABBOTT, H. Porter, *Uvod u teoriju proze*. Beograd : Službeni glasnik, 2009.
- AUERBAH, Erih, *Mimesis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoevropskoj književnosti*. Beograd: Nolit, 1978.
- BAL, Mike, *Naratologija : teorija priče i pripovedanja*. Beograd : Narodna knjiga-Alfa, 2000.
- БАХТИН, Михаил Михайлович, *О роману*. Београд: Нолит, 1989.
- БАШЛАР, Гастон, *Поетика сањарије*. Сарајево: „Веселин Маслеша”, 1982.
- BUT, Vejn. *Retorika proze*. Beograd: Nolit, 1976.
- VELEK, Rene i VOREN, Ostin, *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1974.
- ДОЛЕЖЕЛ, Љубомир, *Хетерокосмика: фикција и могући светови*. Београд: Службени гласник. 2008.
- EKO, Umberto. *O književnosti*. Beograd : Narodna knjiga-Alfa, 2002.
- ŽENET, Žerar, *Figure*. Beograd : Vuk Karadžić, 1985.
- ŽMEGAČ, Viktor, *Povijesna poetika romana*. GZH: Zagreb, 1991.
- POPOVIĆ, Tanja, *Rečnik književnih termina*. Beograd : Logos art : Edicija, 2010.
- POPOVIĆ, Tanja, *Strategije pripovedanja*. Beograd : Službeni glasnik, 2011.
- PRINCE, Gerald, *A dictionary of narratology*. London : University of Nebraska Press, cop. 2003. - XI
- PULE, Žorž, *Metamorfoze kruga*. Sremski Karlovci, Novi Sad: IKZS, 1993.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narativna proza: savremena poetika*. Beograd : Narodna knjiga – Alfa, 2007.
- RUSE, Žan, *Oblik i značenje*. Sremski Karlovci, Novi Sad: IKZS, 1993.
- SUPEK, Rudi, *Modernizam i postmodernizam : proturječan čovjek kao utemeljenje : ogleđi iz fundamentalne antropologije*, Zagreb : Antibarbarus, 1996.

USPENSKI, Boris Andreevič, *Poetika kompozicije: semiotika ikone*. Beograd : Nolit, 1979.

FLAKER, Aleksandar, *Period, stil, žanr : književnoteorijski pojmovnik*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

FLAKER, Aleksandar, *Stilske formacije*. Zagreb : SNL, 1976.

FRYE, Northrop, *Anatomija kritike: četiri eseja*, Zagreb : Golden marketing, 2000.

ФРИДРИХ, Хуго, *Структура модерне лирике: од средине 19. века до средине 20. века*. Нови Сад: Светови, 2003.

ШТАНЦЛ, Франц Карл, *Типичне форме романа*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.



## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Јелена Д. Ангеловски рођена је 1980. године у Панчеву. Дипломирала је 2004. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за српску књижевност. Магистрирала је 2009. године, са тезом „Модели приповедања у тетралогји *Утопија* Павла Угринова”.

Радила је као библиотекар у Градској библиотеци у Панчеву, а од 2006. године запослена је као наставник српског језика у Основној школи „Јован Јовановић Змај” у Панчеву. Ментор је и наставник у Групи за креативно писање Регионалног центра за таленте „Михајло Пупин” у Панчеву.

Више година уређивала је Зборник поезије и прозе младих са простора бивше Југославије „Рукописи”. Учествовала је у изради три уџбеника за српски језик у издању „Едуке” из Београда. Објављивала је текстове у часописима *Књижевна историја*, *Квартал*, *Градац*, *Књижевни магазин*.

Удата је и има троје деце.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена Ангеловски

број уписа \_\_\_\_\_

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Прозни опус Александра Тишме“

- 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, 20.6.2014.

Ангеловски

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јелена Ангеловски

Број уписа \_\_\_\_\_

Студијски програм \_\_\_\_\_

Наслов рада „Празни опус Александра Тишме“

Ментор проф. др Михајло Пантич

Потписани Јелена Ангеловски

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, 20. 6. 2014.

Ангеловски

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Прозни опус Александра Тишме“

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).

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

20.6.2014.

Алијевић