

## SLOBODAN TIŠMA, UMETNIK U PRVOM LICU

**Dragan Đorđević**

*Trinaesta Beogradska gimnazija*

*Beograd, Srbija*

**Ključne reči:** nevidljiva umetnost, performans, romantizovana dokumentacija, autografija, umetnik u prvom licu

**Sažetak:** Rad je zamišljen kao primer čitanja književnosti koja nastaje kao romantizovana dokumentacija „nevidljive“ umetničke prakse, odnosno, umetnosti koja teži da se izjednači sa životom. Umetnost novosadskog kruga (Vladimir Kopicl, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Božidar Mandić, Vojislav Despotov, Judita Šalgo, Mirko Radojičić i drugi) primer je oslanjanja konceptualnih i „siromašnih“ praksi (arte povera) na dokumentarnu snagu književnosti. Međutim, neobičnost ove književnosti nije sadržana samo u njenoj sposobnosti da konzervira „nevidljive“ umetničke prakse. Ono što joj je svojstveno jeste jedan novi tip pripovedača i junaka, a to je „umetnik u prvom licu“, umetnik koji upravo „radi“ pred čitaocem, izvodi literarni performans. U ovom slučaju, „umetnik u prvom licu“ jeste Slobodan Tišma.

## SLOBODAN TIŠMA, AN ARTIST IN FIRST PERSON

**Dragan Đorđević**

*13th Belgrade Gymnasium*

*Belgrade, Serbia*

**Key words:** Invisible art, performance, romanticized documentation, autography, artist in prima persona

**Summary:** The work is conceived as an example of reading the literature that arises as a romanticized documentation of the “invisible art practice”(an art that is aligned with life). The art of the Novi Sad Circle (Vladimir Kopicl, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Božidar Mandić, Vojislav Despotov, Judita Šalgo, Mirko

Radojičić and others) is an example of the reliance of conceptual and "poor" art practices (*arte povera*) on the documentary power of literature. The strangeness of this literature is not contained solely in its ability to conserve "invisible" artistic practices. What is its characteristic is a new type of storyteller and heroes: an artist in first person – artist who's performing in front of the reader. In this case, the artist in first person is Slobodan Tišma.

“The hardest thing to do is something that is close to nothing.”  
Marina Abramović, *The Artist Is Present*.

## UVOD

„Ličnost mu je nežna i neaktivna. Okružen je bolestima i raspadom vremena“ – tako je Božidar Mandić, 1997. godine, opisao Slobodana Tišmu, dodeljujući mu alegoričnu ulogu Rafiniranosti među novosadskim avangardistima<sup>1</sup>. I mada je Tišma svoju prvu knjigu pesama pod nazivom *Marinizmi* objavio 1995. godine, a dve godine kasnije i knjigu sabranih pesama *Vrt kao to*, Mandić je prijateljev portret upotunio tvrdnjom: „Prestao da piše poeziju“ (Mandić, 1997: 18). Nije reč o tome da je znanje Božidara Mandića nepouzdan, da je u vezi sa prijateljem pogrešio oko najvažnije činjenice koja se njega ticala, a to je poezija. Reč je isključivo o tome da je (i) on podlegao znacima Tišmine lenjosti i nevidljivosti, koje su tokom vremena potvrdile svoju poetičku snagu. Ukratko: u promašenom izveštaju o Tišminim pesničkim poslovima treba prepoznati omašku, a potom je i iščitati kao nesumnjivi trag koji je za sobom ostavila njegova „nevidljiva umetnost“. U ovom eseju, mi ćemo se držati tog pogrešnog traga, traga-greške; ili u duhu autorove poetike – traga sa dimenzijom greške.

U međuvremenu, okolnosti su se značajno promenile za našeg umetnika: njegova zadugo pritajena, „nevidljiva umetnost“ dokumentovana je knjigama koje su ostvarile značajan odjek u konvencionalnom *littera-art* sistemu. Ali one su sve samo ne konvencionalne. Njihov neobično sirovi stil sasvim je izjednačen sa „fizionomijom duše“ autora (Danto, 1997: 292) i kao takav onpredstavlja istinski izazov za Drugog: za čitaoca (koji nije autor); zato štočin čitanja ovde podrazumeva ulazak u stanje približno

---

<sup>1</sup> Slobodan Tišma predstavljao je Rafiniranost, Miroslav Mandić – Hrabrost, Slobodan Bogdanović – Bezobrazluk, a Mirko Radojičić – Revnost (Mandić, 1997: 18-19). Sudeći po komentarima, Vujica Rešin Tucić je za Božidara Mandića predstavljao Učitelja (*op. cit.*: 17-18).

jednakog učešća kao što je to umetničko. I pošto je psihosomatska investicija umetnika evidentna (Tišmine knjige su upravo izraz njegovog samočitanja), čitalac je pozvan da na nju odgovori vlastitim psihoučešćem. Tako se na stranicama Tišminih knjiga ne susrećemo samo sa dokazima o postojanju nevidljivih umetnika Novoga Sada, već i sa vlastitim osećanjem nelagode i teskobe. To nije drugo do „konačna podela rada na umetničkom polju“ o kojoj je krajem osamdesetih godina pisao Vojislav Despotov, i to kao o „radu s čitaocem“, i kao o čitaočevom „trošenju“ (Despotov, 2005: 137).

Čitalačka anksioznost može da proistekne i iz jednog drugog razloga: iz spoznaje da je pred njim groteskno, čudovišno književno delo, delo „na tri ćoška“, „bez glave i repa“. Ono nije toliko obimno, niti je razigrano; nije vedro i nije ekstravagantno. Suprotno takvim određenjima, reklo bi se da je ono takve vrste da sve vreme podstiče urušavanje ustrojstva čitaočeve stvarnosti, zahtevajući od njega „sudelovanje u svetu drugačije vrste“, te ono neodložno „postaje doživljaj, zbog čijeg stvarnog i istinitog sadržaja misao nikada ne može da se smiri“ (Kajsep, 2004: 24). I upravo je takvom, paklenom čitalačkom iskustvu, posvećen ovaj esej.

## ČITANJE KAO KOPANJE PO DUŠI KRALJA ŠUME

Umetnicima novosadskog umetničkog kruga bilo je svojstveno preoblikovanje vlastite stvarnosti u „pozorište surovosti“, koje je zasnovano na „ideji, do kraja dovedene, ekstremne akcije“ (Arto, 1971: 101). Ta igra učinila je da i njihova umetnost i njihovi životi budu gurnuti u provaliju nevidljivog: u beskrajne forme „siromašne umetnosti“ (*arte povera*) i odricanja od javnog umetničkog ispoljavanja. Sve što je ostalo na površini istorije bila je puka slutnja o prvorazrednom umetničkom činu (Milenković, 2007); i bila je književnost.

Za „nevidljivo“ iskustvo Novosađana književna umetnost je imala i odlučujuću i ishodišnu ulogu: za njih ona nije predstavljala samo primarnu umetničku praksu –s obzirom na to da su oni u najvećoj meri dolazili sa studija književnosti (*Ibid*; Radojčić, 1978). Književnost je postala i njihovo poslednje прибежиšte, poslednja teritorijalnost. I način života i način delovanja. Tome u prilog govore (uslovno rečeno) knjige poezije, u kojima je pesma postala nosilac konceptata ili dokument njihovih konceptualnih radova, projekata i performansa, poput knjiga *Aer* Vladimira Kopicla, *67 minuta naglas* Judite Šalgo, *Varšava* Miroslava Mandića, *Fotobiografija* Slavka Matkovića itd. I dok je Miroslav Mandić ostao privržen literarnom izrazu koji je vešto izbegavao žanrovske zamke (npr. *Ruža lutanja* 1991-2001), ipak je proza bila ta koja je zauzela mesto najvažnije arhivske forme nekadašnje „nevidljive umetnosti“ (npr. romaneskna trilogija Vojislava

Despotova: *Jesen svakog drveta, Evropa broj 2 i Drvodjelja iz Nabisala; Da li postoji život* Judite Šalgo; *Pertle* Božidara Mandića, itd).

Ništa nije drugačije ni u slučaju Slobodana Tišme, koji je u umetnost ušao kasnih 60ih, kao pesnik. Knjige, koje će objavljivati od 2000. godine i dalje, ubedljiv su primer upotrebe književnosti u funkciji romantizovane umetničke dokumentacije. One nose sasvim različite žanrovske oznake poput „dnevnika nepoznatog“, „niskobudžetne proze“; „staromoderne travestirane ispovesti s onu stranu groba“, a u književnoj zajednici su prepoznate kao dela koja potvrđuju i pomažu konceptualizaciju konvencionalnog književnog sveta. O tome ubedljivo govore pristigle nagrade: „Stevan Sremac“ za knjigu priča *Urvidek* (2005), „Biljana Jovanović“ za roman *Quattro stagioni* (2009), „NIN-ova nagrada“ za *Bernardijevu sobu* (2012)<sup>2</sup>. Ipak, u ovim raznovrsnim zapisima (objavljenim, istina, u formi knjige) nemoguće je ne prepoznati naznačeni kvalitet „umetničke dokumentacije“: pokušaj da se od neuglednih plodova nevidljive umetničke prakse spasi šta se spasti može. Otuda pomenute podnaslove ovih proznih recidiva nekadašnje konceptualističke prakse ne treba prevideti: u slučaju knjige *Pitoma religiozna razmišljanja*, reč je o „dnevniku“ (*Blues Diary*), odnosno o „staromodernoj <...> ispovesti“<sup>3</sup>, dok je u slučaju romana *Bernardijeva soba* reč o „partituri“, budući da podnaslov glasi „za glas (kontratenor) i orkestar“. Odrednica „niskobudžetna proza“, pripisana pričama iz knjige *Urvidek*, ne govori samo to da je književnost izrazita „siromašna umetnost“<sup>4</sup>; da, kao umetnost, ne zahteva značajna materijalna ulaganja, u odnosu na muziku, skulpturu, slikarstvo, recimo. Više od toga, odrednica „niskobudžetna proza“ sugerise

---

<sup>2</sup> I dandanas, namešten u neakvoj kontradiktornoj pozi spram sebe i svog „prozog“ dela, oglašavajući, dakle, prezir i prema (vlastitom) pisanju i prema nagradama, Tišma je, navodno, odbio nagradu za dnevničke zapise, *Blues Diary* (2001), nakon čega je zid principijelnosti pao, te su za umetnika usledile godine poniženja u ovenčavanju literarnim nagradama (vidi Tišma, 2014: 125).

<sup>3</sup> U „dnevniku nepoznatog“, *Pitoma religiozna razmišljanja (Blues Diary)*, Tišma zapisuje: „Ja sam staromodernan/ Ja sam staromodernan/ Mene interesuje ono iza svega/ Jedna Reč, poslednja/ Ili čak Ono iza reči, ustvari, 'On'“ (Tišma, 2012 a: 86-87). Godine 2009., Tišma će za *Novu misao* izjaviti sledeće: „Moj svet umetnosti je smešten na prelazu iz 19. u 20. vek (Tišma, 2014: 129). Pomenuto bi moglo da bude pripisano Tišminoj posvećenosti sakralnom, slušanju „ozbiljne muzike“ i simbolističkom pesničkom iskustvu, posebno Rembovom. Tako će Tatjana Rosić kod Tišme, između ostalog, prepoznati gestove navlačenja staromodne maske „dendija“, kao lica „najviš[e] moguć[e] autopoeitičk[e] samosvest[i] stvaranja, otpor bilo kakvoj naturalizaciji identiteta, jasno naglašenu privrženost onoj kreativnoj gordosti, koja nije ustuknula pred idejom subjektiviteta kao kulturološkog i kreativnog konstrukta i koja prevazilazi zadatost svakog uslova“ (Росић, 2014: 292).

<sup>4</sup> „[K]njiga raste/ kao hleb/ Knjiga je za siromašne“, čitamo u pesmi „Knjiga svećnjak krov“ (Tišma, 1997: 30).

da je reč o zapisu koji u vrednosnom smislu predstavlja svojevrsno pismo nižeg reda. Uostalom, to se može reći i za preostatak Tišmine proze, a posebno za „staromoderno-ispovedni“ karakter romana *Quattro stagioni plus*. Da je pred čitaocem romantizovana umetnička dokumentacija uverava autorova posvećenost osvetljavanju „*Vremena kraja*, posle 69. godine“, kada „nevidljivi ljudi“ Novog Sada, Slobodan Tišma i njegova „braća po mekanom oružju“ (Tišma, 2012: 50) razvijaju „ideju nevidljive umetnosti, ideju nestajanja“: „Radili smo stvari koje je teško bilo primetiti, sve je bilo na granici vidljivog. Praktično, svaki životni čin je bio umetnički čin. Ali ko je to primećivao? Pa niko. Ali to nam je i bio cilj“ (*op. cit.*: 16).

Za Tišmu, „nevidljiva umetnost“ predstavlja „poslednji avangardni čin“ (Tišma, 2012: 96). Oskudnošću sredstava, formi i izraza praksa „nevidljive umetnosti“ zaobilazilajesve zvanične strukture, političke koliko i umetničke, negirajući između ostalog i svođenje umetnosti na artefakt, odnosno na delo. Tišmin odgovor na „poslednje vreme“ umetnosti bilo je i objavljivanje *ničega* u Rešinovom časopisu *Adresa*, zatim ispijanje koka-kole i ruskog kvasa ispred samoposluge na Limanu (sa Čedom Drčom); istom redu pripadaju i nevidljive šumske predstave – inspirisane engleskim pesnikom iz 17. veka, Endruom Marvelom i njegovim alter-egom, Virbijem, Kraljem Šume. O njima, u Tišminoj prozi nalazimo obilje zapisa, poput ovog: „Za razliku od velike Šume, na obodu južnog dela grada Đurvideka, nalazi se Šumica, na samoj obali Dunava, u koju redovno odlazim. Tamo igram svakodnevnu predstavu 'Kralj šume' koja spada u domen tzv. 'nevidljive umetnosti' (nema gledalaca), kao i dugogodišnja akcija ispijanja koka-kole i ruskog kvasa, koju izvodim sa svojim sabratom Čerevickim“ (Tišma, 2012: 204)<sup>5</sup>.

Visoka mera učešća biografsko-umetničkog kapitala u Tišminim proznim zapisima čini da se čitalac suoči sa samim umetnikom ida se retroaktivno uključi u performans „nevidljivog“. Tom naknadnom čitaočevom uvođenju posebno doprinosi autorovo pojednostavljenje sadržaja celokupne „proze“: uvek je to – *manje-više* – jedna te ista, oskudna priča. S tim da je za Tišmu, kao pisca koji insistira na razlici, upravo pomenuto „manje-više“ (kao svojevrsno „neodređeno određenje“) ono koje uspostavlja njegovo osobeno „pismo sa greškom“; takvo pismo koje priču degradira i markira kao „beleškarenje“ i „piskaranje“ (Tišma, 2012a: 127). Iz tog razloga, tautološki ekvivalent Tišminog „pisma sa greškom“ – njegovog „beleškarenja“ i „piskaranja“, beleženja *ničega*, ni u koliko ne može da bude život, koliko „životarenje“ (*Ibid.*). „No, to samo po sebi i ne bi bio neki problem“, misli Tišma, „to piskaranje, da ja nisam neki stvor

---

<sup>5</sup> Vidi takođe: (Tišma, 2012 a: 32; Tišma, 2012 c: 43; Radojičić, 1978).

koji, jednostavno, nema istoriju, nema priču, u životu mi se malo šta događalo, nisam nikoga poznao zaista, nikud nisam mrduo iz Đurvideka, tj. Provalija, eventualno do Begripenstana. O čemu da pišem? O *Ničemu*“ (Tišma, 2012: 8-9). Na jednoj strani tako ostaje proza, kao jedna sasvim skromna istorija nevidljivih umetnikovih gestova, travestirana autobiografska naracija čiji je sadržaj *ništa* jednog života, izjednačenog sa umetnošću. Ostaje *ništa* jednog životarenja, koje je izjednačeno sa umetničarenjem. Na drugoj strani od Tišminog životarenja, umetničarenja i prodavanja magle, a u nedostatku nekakvog značajnijeg sadržaja – ostaje autorovo psihografsko pismo i njegovo neprekidno gibanje sopstvenog životno-umetničkog *ničeg* od „manjeg“ ka „višem“, u granicama razlike koju markira upotrebljena fraza „manje-više“. Iz tog razloga, Tišminu prozu bi trebalo čitati i podozrivo i razroko; istovremeno i kao fikciju i kao umetničku dokumentaciju, koja neproverljivim i nepouzdanim faktima uspeva da osvetli umetnikovu „stvarnu istoriju“, nevidljivu dramu vlastite investicije golog života u projekte „nevidljive umetnosti“.

Za Tišmino psihografsko pismo važi isto ono što je i Predrag Brebanović svojevremeno pripisao „autografskom“ pismu Bore Ćosića: da je ono tek piščeva narativna maska; čitaoca ona ne treba da zbunjuje, zato što „autografski tekst treba tretirati kao oblik životnog i umetničkog ponašanja“ (Brebanović, 2006: 448). U tom smislu, autografija nije drugo do literarni performans, narativna demonstracija „umetnika u prvom licu“ (Todosijević 1983; Denegri 1983). I kao što je to svojstveno performansu, tako se i za autografiju može reći da u njoj „umetnik ne personifikuje duhovni, emotivni ili pak moralni svet neke druge ličnosti – kako to, uistinu, čini glumac u pozorišnoj predstavi“ (Todosijević, 1983: 60). Govorom koji je ekspliciran u prvom licu, umetnik i u performansu, pa i u autografiji, nastupa kao persona koja „izražava sopstvenu volju, svoje ideje, duhovne stavove koji su proizvod njegovog iskustva i pogleda“ (*Ibid*).

U ovoj prilici, pristupajući sasvim bojažljivo „Tišmi u prvom licu“, njegovom neobičnom literarnom performansu (piskaranju koje je životarenje), pitamo se s dobrim razlogom: šta nam to daje za pravo da pristupimo nezahvalnom poslu kopanja po autorovoj duši, „čitanju autora“? – Ništa drugo do slutnja da Tišmino pismo jednako očitava trajne posledice spoljašnjih koliko i unutrašnjih oblika nasilja nad njegovim golim životom: i posledice društvenopolitičke stigmatizacije umetnika, i intimno-poetičke konsekvence odluke da se nevidljivo živi i umetničari. Tišmino autografsko pismo prvenstveno dokumentuje jedan dugotrajni i teško raščlanjivi proces samoukidanja. Unutarnju dramatiku takvog rukopisa dodatno pojačava i umetnikova potpuna nemoć da se drugačije (a to znači: bolje, uspešnije, vidljivije) živi i da se drugačije (bolje, uspešnije, vidljivije) bavi umetnošću.

Iz tih razloga, čitalac Tišmine proze nužno postaje čitalac Tišme – bespogovorno uključen u njegov iscrpljujući literarni performans, koji je u isti mah i dokumentacija njegove nevidljive umetničke prakse.

## PISMO SHIZOIDA

U nedostatku opipljivih artefakata nevidljive umetnosti, pa i usled oskudice u životnoj dinamici „nevidljivog umetnika“, pri ruci ostaje jedino još Tišmino pismo, kao svojevrtni umetnikov projekat samočitanja (Tišma, 2012: 29). I s obzirom na to da je u postupku čitanja Tišme čitalac tek „drugi“ po redu, njegov status postaje problematičan. Pismo koje je samočitanju potpunosti podređuje idealnu industrijsko-potrošačku trijadu *autor delo čitalac* činu samodovoljne literarne proizvodnje, koja – opet – nema nivolu ni snagu da ostvari značajnije „viškove“. Isto tako, ona nema ni ambiciju da podstakne neku značajniju recepcijsku razmenu (čemu se, međutim, u određenoj meri protivi statistika tiraža i recepcije Tišminih knjiga, objavljenih nakon 2001. godine).

Tišmino pismo – koje je samočitanje –zbunjuje podmetanjem različitih narativnih instanci (recimo, Pišta Petrović, narator romana *Bernardijeva soba*, ili bezimni pripovedač romana *Quattro stagioni plus*, „’ja’, pseudo-unuk doktora Stevana Nerejlića“). Narator se, međutim, tek fiktivno menja; njegov glas je uvek isti. Iz knjige u knjigu pripovedač(i) se oglašava(ju) uvek istim stilemama i ispovednim fokusima, kao što su to, recimo, frekventne reči „u-žitak“, „razlika“, „greška“, „kastracija“; zatim upotreba reči sa kalamburskom „dimenzijom greške“, poput Netopisa (Letopisa); pohezije; Tolstojevskog, Dobriše Ćosarića, Hitla, Bufolinija, Šile Montag, Zaraeva, Hamerike, Nobelesove nagrade itd. Uvek je to jedan te isti napon izricanja vlastite nemoći, nesposobnosti, frustracije, lenjosti. Kada tome pridodamo i uvek isti mizanscen, a to je grad Ujvidek (Novi Sad), pozivanje na stvarne i uvek iste „nevidljive“ projekte (odlaska u šumu, provođenje vremena u automobilskoj olupini), i pojavljivanje istih fiktivnih aveti – Žerlinskog, Čerevickog, Rieslinga i „prijaptela“, „prijátela“, anonimnog slovenačkog adresata, kome se Tišmina proza redovno šalje kao poruka – ne možemo a da ne primetimo, pa i da ne osetimo, kako je razdvajanje autora i (fiktivnog) pripovedača tek prividno, a za čitaoca i sasvim izlišna stvar. Ohrabrenje za ovakvo razumevanje pripovedačke pozicije dolazi iz dnevnika pod nazivom *Pitoma religiozna razmišljanja*, u kojem čitamo:

Jedino što me interesuje  
To su lične ispovesti (ispovest kao forma, stereotip)

Važan je ton, a ne detalji koji su uvek isti  
(Tišma, 2012 a: 89).

Drugim rečima: čitajući Tišmine, uslovno rečeno, različite knjige, mi sve vreme čitamo – ako već nije previše reći jednu te istu knjigu, onda – jednu te istu rečenicu, kao izraz „jednog te istog napora samopredstavljanja“ (Brebanović, 2006: 450) (sic)<sup>6</sup>. Ta Tišmina, uvek ista rečenica jeste rečenica-simptom, koja o istom trošku i samog pripovedača preoblikuje u očigledan tekstualni simptom autorovog samoinvestiranja. Ukratko, „pisanje nije rad, ono je, zapravo – stanje“ (Kopiel, 2005: 151). Na taj način pitanje „etiologije junaka jednog teksta“ (Smith, 1986), kao i pitanje etiologije autora, postaju ključni za razumevanje Tišmine bioliterarnosti, a kojoj umetnik sam, ne bez izvesnih poetičko-intimnih pobuda dopisuje odrednicu „shiza-kliza“, referišući očito na „shizoanalizu“ Žila Deleza i Feliksa Gatarija (Gilles Deleuze, Felix Gattari), i na njene „pozitivne zadatke“<sup>7</sup>. Nastupajući pod maskom pripovedača-shizoida<sup>8</sup>, Tišma će taktikom *pisanja-koje-je-stanje* i taktikom *pisanja-koje-je-samočitanje* ubedljivo demonstrirati „večit[u] igr[u] sličnosti i razlike kojom istorija vara sve što postoji na ovoj lutajućoj planeti. U stvari, reč je o meni samom, na klackalici koja se zove shiza-kliza“ (*op. cit.*: 12). Pisanje kojeje i stanje i samočitanje sasvim je jednako shizoanalitičkom nalogu o prepuštanju procesu; ono je poput slobodnog puštanja niz flukseve vlastitog mentalnog kosmosa, zazorni „put na kraj noći“. Shizoidu manjka volja koja bi učinila da do krajanjegova psihonautika ipak preraste u nekakav vajni psihoanalitički put ka „ostrvcetu zdravlja“ (*op. cit.*: 81). „Ostvariti proces, a ne zaustaviti ga“, eto, dakle, jednog važnog „pozitivnog zadatka shizoanalize“ (Delez, Gatari, 1990: 314), koji je i te kako moguće prepoznati u Tišminom pismu. Ono nam sugerise da je autor– a ne njegovi „naratori“, kako to može da tvrdi književna kritika „na distanci“<sup>9</sup> – na putu,

---

<sup>6</sup> Čak bez obzira na to što je, po prirodi stvari, pred čitaocem na delu „fiktionalizacija“, odnosno pričanje navodno „druge priče“ od strane pripovedača, koji isto tako, navodno, nije autor.

<sup>7</sup> Evo bar jednog citata iz romana *Quattro stagioni plus*, koji shvatanjem ljudi kao „želećih mašina“ nagoveštava važnost poetičko-intimne uloge shizoanalize (Deleza i Gatarija) u artikulaciji Tišminog „pisma“: „Planeta je naseljena mašinicama koje su ispunjene cinoberom. Kada se pokvare cinober curi na sve strane. Isprlja Zeleno. Kao ulje iz neke mašine. Ali malo je falilo da ljudska krv bude zelena ili plava“ (Tišma, 2012: 72).

<sup>8</sup> „Danas sam bio u Šumici. Trebalo bi da prestanem sa beleženjem trivijalnosti. Pojavio se opet onaj čovek ili demon, Kralj šume, ili je to samo njegova, tj. moja senka“ (Tišma, 2012: 12); „Tiho je pevušio da me neko ne čuje, u strahu da ne krene priča po pozorištu da si poludeo“ (Tišma, 2012 b: 124).

<sup>9</sup> Jedan od svojih prilično tačnih uvida u Tišmina prozna ostvarenja Tatjana Rosić neće doneti bez određene (rekli bismo čak i dozvoljene) „dimenzije greške“: „Delovanje, pak, svih



u procesu; da zasigurno sanja konačni performans vlastite smrti „kao vrhunski zajeb *svega postojećeg*“ – „dovesti sve u zabludu, definitivno biti neuhvatljiv“ (Tišma, 2012: 184). Otuda, čitalac s razlogom podozreva da bi se sa ostajanjem u čitanju samo uvećale šanse da do kraja ostane prevaren i namagarčen. Posebno u susretu sa rečenicama poput ove: „Interesuje me samo postojanje, tj. nepostojanje, ništa više“ (*op. cit.*: 69), zbog koje čitanje najednom postaje problem.

Poput delezovsko-gatarijevskog „procesa želeće proizvodnje“, Tišmino pričanje ako ne baš istih priča, a ono pričanje uz pomoć jedne te iste rečenice, rečenice-simptoma – nema neki zadati cilj, želju da bude okončano vraćanjem u normalu, bilo da je reč o vraćanju u konzervativnost (mentalnog) zdravlja, bilo u konzervativnost umetničke, romaneskne forme. Ono isključivo žudi za tim da sledi proces vlastitog krivog srastanja, da se ostvaruje „utoliko što napreduje“ (Delez, Gatari, 1990: 314). Pa ipak, ovaj shizoidni literarni koncept, u čijem osnovu leži tautološki sporazum među označiteljima procesa (put, život, roman, umetnost), ne prestaje da se rve sa idejama uređenosti i kompozicije. „Mislim da pišem“, ispoveda Tišma, „a, u stvari, samo čitam, tj. pričam. Priviđa mi se pisanje. U stvari čitam, pošto nema ni početka ni kraja. Roršahova mrlja se širi, ali bez otrovnog trna. Kastrišana“ (Tišma, 2012: 74). A neku stranu kasnije čitamo kako je, [s]vaka kompozicija <...> samo privid celine“, da „pisanje romana mora biti put u nepoznato“ (*op. cit.*: 105) itd. Ako i nije uputno previše verovati autopoetičkim solipsizmima Tišme u prvom licu, oni ukazuju bar na to da ježivotni proces nadređen formi, odnosno da je nadređen arhitektonici pisanja, te je razumljivo zbog čega „[v]izija celine mora ići uporedo sa napredovanjem teksta“ (*Ibid*). Ipak, sa poistovećivanjem života i umetnosti – kompozicija kao „[o]snovni problem romana kao i života ili nečije sudbine“ (*Ibid*) nužno postaje zavisna od tekstualnog i životnog procesa koji ni umetniku koliko ni čitaocu ne garantuje kako će u konačnici izgledati konceptualizacija jednog života i jednog dela. Ishodište procesa se ne može znati, njegova forma se ne može ni predvideti. Mogu se dati tek nagoveštaji forme, poneka sugestija, uputstvo, no oni ne moraju da imaju bilo kakvo značenje za onog koji hoda po tragovima shizoida. Njegovo/njeno zadovoljstvo moralo bi biti već u tome što seizvesne konture priče – koja je život, koji je proces – ipak uspostavljaju.

Neretko, i gotovo manirski, Tišma svojim čitaocima preporučuje čitanje koje ne mora da robuje hronološkoj, odnosno linearnoj direktivi, a koje,

---

*Tišminih naratora* karakteristično je po tome što *oni svoj život* vide kao jednu vrstu estetskog koncepta i dosledno izvedenog performansa u čijem je fokusu njihovo pisanje/telo kao poprište ideoloških i identitetskih sukoba (Росић, 2014: 275; kurziv DD).

tako, može da stvori – rečima kritičara Vase Pavkovića– utisak celine kao „pazla na granici arhikiča“ (*op. cit.*: 210). Takav je slučaj sa čitalačkom preporukom za roman *Quattro stagioni plus*, u kojoj se sugerise ne samo izvesna forma „spiralnog“ čitanja, već u izvesnoj, „prekoj“ čitalačkoj potrebi, u slučaju pomanjkanja slobodnog vremena – i čitanje sažetka, „pričice“ namesto romana (*op. cit.*: 5). Takav je slučaj i sa uputstvom za upotrebu umetnikovog „plavog dnevnika“ (*Blues Diary/Pitoma religiozna razmišljanja*), u kojem se preporučuje „čitanje iz sredine ili od kraja“, i mada su „[t]extovi <...> složeni hronološkim redom u dvanaest celina“ (Tišma, 2012 a: 160; sic). Ako i veruje da zbog procesualnog karaktera svog shizoidnog pisma treba biti strpljiv, Tišma, koji sporost svog spisateljskog postupka drži za otežavajuću okolnost isto koliko i za kvalitet svog piskaranja, dobro razume da „mušterija čeka“. U raskolu između nekoncipirane ponude (ponude u procesu) i potražnje („mušterije“, čitaoca) za gotovom, dovršenom, uobičenom robom (delom koje je život), trebalo bi podmetnuti *digest*-verziju romana – „pričicu“, koja je u određenom smislu i spas zaumetnika, obećanog nevidljivom: „Pričica, to da, to je šansa da nestaneš u trenutku. *Ready made*. Gotova stvar“ (Tišma, 2012: 105-106). Čini se kao isuviše banalno rešenje za proznu ambiciju koja se ostvaruje u tautologiji života i umetnosti. No, istovremeno, to je i autorovo glasno samoproглаšenje za „lošeg pisca“, za „polu-pisca“. Tvrd bar u odluci da spram dominacije „uredno očešljane proze“ stvara isključivo „lošu prozu“, prozu „na tri ćoška, bez glave i repa, bez kraja i početka“ (Tišma, 2014: 116), Tišmaće u jednoj prilici prokomentarisati i jednostavnost svojih literarnih fikcija-ogledala: „U pričama pokušavam da se poigram stereotipom, da prepoznam svoju situaciju u tekstu. U pitanju su svakodnevne situacije i odnosi, muž-žena, mama-sin, zatim usamljenost, ali nisam baš talentovan za radnju, to mi je slaba tačka, ne posedujem tu vrstu mašte. Pisanje proze je u izvesnom smislu pad, srozavanje, prosjačenje, vapaj za komunikacijom. Naravno, uvek pišem u prvom licu, 'o sebi', pokušavajući da se predstavim na ovaj ili onaj način“ (*op. cit.*: 78).

Jednostavnost (uvek istog) sadržaja dobija i radikalnije određenje, ako se uzme u obzir da Tišma sebe doživljava i kao „vikend-pisca“, izjavljujući da su neke njegove stranice, između ostalog, „posvećene 'pustoši nedeljnog popodneva', tom potencijalno opasnom trenutku u životu jednog palančanina. Ali vikend pisac i zbog toga što je malo tu uloženo i u intelektualnom i u emocionalnom smislu“ (*op. cit.*: 132)<sup>10</sup>. Tako se stvara

---

<sup>10</sup> Ovo je još jedno opšte mesto, mesto-simptom Tišmine proze na koje je ukazala i Tatjana Rosić u navedenoj studiji: posvećeno slušanje „ozbiljne muzike“ i pevanje arija („distorziranim glasom“), kao eho biografskog nasleđa (oca) deo je i Tišminog autobiografskog identiteta koliko i Tišminih fikcionalnih para-identiteta.

neodbranljiv utisak da autor sve vreme piše manje-više slične priče, pričice, jednostavne, sličnih sadržaja, banalne, svakodnevne, sa kakvim-takvim zapletima; pričice koje svoj izmišljeni sastojak nude tek kao neku artističku, etikativnu nužnost, kao rezultat žanrovske prinude i moranja. Čini se da te skromne i, reklo bi se, čak neuspele pričice nastaju samo da bi sakrile stvarnu nakaznost umetnika (Tišma, 2012: 106). I, svakako, da bi odagnale nelagodu čitaoca, kao i njegov pogled od sve bede izjednačavanja života i umetnosti.

Zbog svega opisanog, naznačena „uvek-ista“, simptom-rečenica Slobodana Tišme sugerise tek jedan scenario formalne sudbine njegovog dela. Jedina moguća, buduća forma autorovog shizoidnog pisma zapravo je okupljanje trenutno razdvojenih književnih celina – dnevnika, priča i romana – među jedne korice. No, kao što se to već kaže, o tom potom; proces još uvek traje; život se još uvek izvodi.

### **POEZIJA: RAJSKI INTERMEZZO**

Tišmino pisanje smo odredili, dakle, dvojako: i kao *pisanje-koje-je-stanje*, i kao *pisanje-koje-je-život*. Konačno, utvrdili smo i da je u igri *pisanje-koje-je-proces*; ono je primer psiholiterarnosti, primer književne samoinvesticije; dokaz da umetnikov život nije fiktivan, ali i da, isto tako, ima svoje fikcije.

Takav nalaz potvrđuje i Vladislava Gordić Petković, koja je sa punim shizoanalitičkim razumevanjem Tišmine priče primereno nazvala „legendama“. One „pripovedaju o dalekom vremenu kad je takozvana umetnička samosvojnost bila moguća i dozvoljena, bezmalo etabrirana suvišnost, o vremenu kad se moglo – s tačke gledišta građanske ideologije i komunističke politike – ne biti ništa i ne raditi ništa“ (Tišma, 2012 b: 151). No, možda i najbliža samom središtu Tišminih „shizopoetičkih“ stvari kritičarka je bila onda kada je povodom „niskobudžetne proze“ *Urvideka* konstatovala da „pripovedač skicira svoje moguće biografije, zapanjujuće slične, jer su sve to biografije suvišnih ljudi, ljudi u bici sa nestvarnim stvarima koje zadaju površinske rane, ali su dosadne kao muve u opsedanju pisca“ (*op. cit.*: 152). I mada prakse književne kritike, u ime što objektivnijeg pristupa književnom delu, rado savetuju otklon od autorskog „biografskog kapitala“, za čitaoca Tišmine proze je, ipak, nemoguće da ostane distanciran spram autora. Bez obzira na autorove postupke izmišljanja, koji su uistinu „niskobudžetni“ i, kako ćemo videti, uvek sa „dimenzijom greške“ – i koji, pri tome, glasno postavljaju pitanje Borisa Grojsa (Boris Groys): da li je umetnička dokumentacija umetnost? (Groys,

2006)<sup>11</sup> – čitaočev otklon od umetnikovog „pisma nižeg reda“ biva sasvim nemoguć, te sa namerom ili ne, Tišma u čitaocu naknadno stiče svedoka svojih nevidljivih projekata, tih predstava igranih u anonimnosti svakodnevice, bez publike. Na taj način, u infernalne temelje jedne umetničke suverenosti, uz umetnikov goli život, neodložno biva položen i goli život čitaoca.

U iskustvu autografskog pisma – autorovog samoispisivanja i samočitavanja – čitalac nije drugo do njegova kolateralna šteta. Žrtva umetnikovog pozorišta surovosti i uspostavljanja stvarnosti u koju se i te kako može poverovati, „stvarnost koja u srcu i čulima stvara onu vrstu konkretne rane koju donosi sobom svako istinsko uzbuđenje“ (Arto, 1971: 101). Pomenuti saučesnički i kolateralni status čitaoca Tišmine prote potvrdice i kritičarka Tatjana Rosić, po kojoj narator romana *Quattro stagioni* čitaoca „vozi' <...> brzo i nežno, neprimetno [ga] vodeći <...> iz jedne u drugu psihozu, iz jedne u drugu fatamorganu komunističkog raja i sopstvenog poraza, varirajući priču o padu, ludilu, otporu društvenom sistemu i propasti tog otpora“ (Pocih, 2014: 286-287). Treba, međutim, naglasiti da se infernalno iskustvo investiranja golog života čitaoca – a to znači podnošenje osećanja nelagode u činovima čitalačkog svedočenja teroru umetnikove svakodnevice – događa isključivo povodom Tišminih radova koje smo u ovoj prilici odredili kao deo umetničke dokumentacije njegove nevidljive umetnosti (a koji bi mogli da budu označeni u dnevno-žurnalističkom maniru i kao „Tišmina proza“). Tom Tišminom pozorištu surovosti, u kojem su trpljenju izloženi i čitalac-svedok i autor sâm, kao dželat-mučitelj (Arto, 1971: 117) – treba li to naglasiti? – ne pripada Tišmina poezija, kao jedno izrazito i čitalačko i autorsko „rajsko“ iskustvo.

U jednom konvencionalnom razgraničenju literarnih umetničkih praksi, Tišma je, poput svog artističkog „brata blizanca“, Miroslava Mandića, poetskim izrazom sasvim porinut u lepotu i nežnost, kako se već počesto govori o našem umetniku. Najveći broj pesama Tišma je napisao u periodu između 1967. i 1977. godine, kada u *Letopisu* objavljuje poemu *Vrt kao to*, sa osećanjem da je stvorio svoj *master piece*. Nakon toga, za Tišmu-pesnika uslediće sedamnaestogodišnja tišina, koja biva prekinuta 1994. godine, ispisivanjem prve pesme budućih *Marinizama* (Tišma, 1995). Tišmino, pa i čitaočevo „rajsko“ iskustvo, trebalo bi sasvim da bude ograničeno – u pravom i prenesenom značenju ovih reči – „vrtom“ i „morem“, rečima koje asociiraju na lepotu, raj i uživanje. Uz njih je potrebno dopisati još nekoliko

---

<sup>11</sup> Ovo pitanje opsega i Tišmine dnevničke zabeleške: „Da li se ja bavim pisanjem/Ne. Ovo je samo beleženje/Skoro da nema nikakve razlike/<...> Za pisanje je potrebno „Da“ i „Ne“/ Za beleženje nije potrebno ništa/ Beleženje je tumaranje/ No, možda je to manje ili više od pisanja, tj. života/ Šta ja radim, kako živim/ Sam Bog Zna“ (Tišma, 2012 a: 127).

važnih Tišminih rajskih markera: „šumu“, zatim „plavu“, boju Mandićevu koliko i Tišminu (iznad svega – boju Malarmeovu!), te „moru“ srodni „Okean“, reč koja će obeležiti umetnikovu fazu bavljenja rokenrolom tokom osamdesetih godina u grupama Luna i La Strada. Zajedno uzete, pomenute reči predstavljaju središnje koordinate Tišminog umetničkog senzibiliteta. Između ostalog, one će i sugerirati izvesno gradiranje Tišmine poezije i proze u jednom mističkom maniru, koji poeziji pripisuje stanje raja, lepote, mira, ispunjenosti, spokoja, radosti i zadovoljstva, dok prozu poistovećuje sa stanjem pakla: mučenja, nelagode, mučnine i frustracije.

I osećanje bola i osećanje zadovoljstva postoje u umetnikovom iskustvu. Ona su upisana u sam čin stvaranja, kako to, uostalom, i sâm Tišma ističe u intervjuima, s tim da je njegovo duboko uverenje da zadovoljstvo mora da prevlada osećanje mučnine. Jer, „ako ne prevlada zadovoljstvo, nego mučnina, onda je to veoma loše po mene kao umetnika“, izjavio je Tišma: „Mislim da namera nikako ne sme biti da umetničko delo stvara osećaj nelagodnosti ili mučnine, to ne, jer to je apsurdno i nema nikakvog smisla“ (Tišma, 2014: 20-26). Zbog ovakvog stava Tišma će i u budućim godinama isticati prednost poezije, kao umetnosti lepote, u odnosu na infernalnu prozu. U razgovoru sa pesnikom Vladimirom Kopiclom, iz 2004. godine, „mali Tišma“ – u tom trenutku već daleko od pesničkog raja, i sasvim izložen teroru vlastite proze (*op. cit.*: 47) – izjavljuje sledeću „veliku misao“ o književnosti: „Moglo bi se reći, ako bi sasvim pojednostavio stvar, da se proza bavi paklom, a poezija (lirika) rajem. Naravno, ljude uvek više interesuje pakao, tj. svakodnevni život. Kao rođeni voajeri uživaju da posmatraju tuđu patnju. Raj im je dosadan“ (*op. cit.*: 63-82). U tom svetlu posmatrano, slučaj Slobodana Tišme – njegovo artistskičko kretanje od poetskog (rajskog) ka proznom (paklenom) izrazu – moguće je postaviti kao svojevrstnu umetnikovu spiritualnu *tragedia dell'anima*: kao artistskičko stremljenje „ka dole“, kao poniranje u literarno iskustvo pakla, čija je navigacija suprotna optimističnom vektoru Danteovog „uspenja duše“ (*commedia dell'anima*), usmerenog ka rajskim predelima<sup>12</sup>.

Čitaocu je bar jedan deo ovog književnog putovanja obećan i (ako ne jedino, a onda više) dostupan – onaj prozni, dokumentacijski. Jer Tišmini poetski, rajski sastavi, sasvim uslovno rečeno, ne obavezuju ni na kakvo saučesništvo, s obzirom na lepotu kao zalag jednog stvaralačkog i

---

<sup>12</sup> Svoju „staromodnu“ okrenutost spiritualizmu, „nevidljivim stvarima“ i „pitomim religioznim razmišljanjima“ Tišma je objavio u programskom tekstu *Sakralna umetnost: slikarstvo – kiparstvo* iz 1973. godine: „Sakralna umetnost razvija religiozno osećanje. Ona je sredstvo ozdravljenja. Ona je vrhunska terapija (magija). Ona je Okrenuta Početku. Jedini autoritet su Bog i Mitski preci kojima drevna umetnost ugađa i kojima se jedino i bavi. Sakralna umetnost stvara od umetnika Božanstvo. Ona ga vaskrsava“ (Tišma, 2010).

čitalačkog iskustva. U krajnjem slučaju, lepota će (mogućem) čitaocu Tišmine poezije izmicati bar opskurnošću tih publikacija, podajući se adeptima, odabranima i upornima; onima koji su još uvek skloni preturanju bibliotečkih fondova i antikvarijata, ili kupovini u *on-line* prodavnicama i na *on-line* aukcijama<sup>13</sup>. Poput Vergilija, u tim predelima dragocenih, retkih, ali iznad svega „vidljivih“ ekstrakata nevidljive umetnosti – ovaj „uspešni samozatajni enigmata/enigma naše savremene književnosti“ (Kopiel, 2003: 106) ostaviće svog mogućeg čitaoca nasamo. Na njemu je da se u nastavku stranstvovanja prepusti svom intimnom „u-žitku“, kontemplaciji i, što da ne, hermeneutici Tišminog „rajskog pisma“, koje bi moglo da se pokaže i kao izdašno vrela intertekstualnih veza sa „staromodnom“ simbolističkom poezijom.

Za razliku od poetskog raja, pakao Tišmine proze više je od ovoga sveta. A to pre svega znači da je u znatno većoj meri dostupan i zvaničan; a samim tim i u većoj meri obavezujuć za čitaoca nego što je to autorova poezija. U strahotnim predelima stvarnog umetnikovog života čitalac mora da računa na Tišminu vergilijevsku, i mada shizoidnu, skautsku ruku. U pokušaju mističnog razlikovanja Tišminih literarnih postupaka, na značaju dobijaju dnevnički zapisi kao središnja, odnosno prelazna forma duhovnog poniranja ka inferalnosti proznog diskursa; kao svojevrsno umetnikovo Čistilište, literarno „nešto između“ (Tišma, 2014: 78). Ili, iskazano nešto tvrđe, ne i manje precizno – kao njegova intimna spisateljska Tranzicija.

### **TRANZICIJA KRALJA ŠUME: PITOMA RELIGIOZNA RAZMIŠLJANJA**

Tišmini dnevnički zapisi pisani su s kraja osamdesetih godina i s početka devedesetih. U celini su objavljeni tek 2001. godine, kao *Blues Diary*, a 2012. pod drugim imenom, *Pitoma religiozna razmišljanja*. Delovi su u međuvremenu objavljivani sporadično, pa je tako jedan kratki i dirljivi zapis (datiran sa 21. martom 1993.) pridružen drugoj knjizi *Ruže lutanja* Mirosłava Mandića. U njemu Tišma, Mandićev „stari i nežni prijatelj“, neposredno iskazuje svest o sebi kao propalom, neuspehom umetniku:

Biti otac, prilično već načet  
Propao, tj. neuspeo kao umetnik  
Sasvim.  
J., možda, nema razumevanja za tu  
Moju sklonost, ali ja je volim

---

<sup>13</sup> Pojava *web*-prodavnica, poput *Kupinda* i *Limunda*, ljubiteljima književnosti je znatno olakšala „pecanje“ avangardističkih publikacija, koje kadikad isplivaju na površinu mrežne kupoprodaje.

Iza svega je Radost Večnosti  
Nemajući razumevanja za mene  
Kao neuspelog, neostvarenog umetnika  
Ona mi samo pomaže, podupire  
Moju potrebu da se uživljam u tu sliku  
(Mandić, 1994: 134; Tišma, 2012 a: 135).

Da je reč o ostvarenju koje je pozicionirano kao svojevrsno „čistilište“, između rajskog stanja poezije i paklenog iskustva proze, govori nemogućnost potpunog i jasnog žanrovskog razgraničenja „plavog dnevnika“. Sudeći po autoru, to je posledica nedostatka principijalne hrabrosti i poštenja. U pogovoru svog „čistilišnog pisma“, Tišma je jasno naglasio tranzicijski karakter dnevnika, irelevantnost datiranja dnevničkih zapisa, pa i netendencioznost njihove grafičke prezentacije u formi „lomljenih redova“, koje čitaoca mogu da navedu na pogrešan trag čitanja poezije, ispevane u slobodnom stihu. „Dnevno-noćni zapisi od kojih je sačinjena ova knjiga“, piše Tišma, „zapisivani su krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina, dakle, u vreme kada su se na prostorima Evrope odigrali događaji koji su bitno uticali na sudbine mnogih ljudi koji su te prostore nastanjivali, ali koji su mene, lično, ipak, malo tangirali. Iz monoloških rudimenata koji su se najčešće rađali prilikom skoro svakodnevnih šetnji obalom Dunava, nastajale su nešto kasnije tekstualne minijature kojima je teško odrediti žanrovsku pripadnost. No, možda, to i nije toliko važno, iako smatram da je opredeljenost za određeni žanr znak hrabrosti i umetničkog poštenja. U svakom slučaju, moglo bi se reći da je ovo neka vrsta pseudo-dnevnika jednog pseudopisca u pseudo-vremenu, nazvanom još i doba tranzicije, kao da postoji neko drugačije vreme koje nije tranzicijsko.<...> Datiranje zapisa, iako istinito, ukazuje se kao sasvim irelevantno i apsurdno. Vreme klizi mimo teksta pomerajući se čas malo unapred, čas malo unazad, izmeštajući ga. Inače, tekst je u celini složen u „lomljenim redovima“, nešto kao slobodan stih, ali ne radi se o slobodnom stihu, kao što ni zapisi pojedinačno ne predstavljaju pesme, iako se u knjizi može pronaći i po koja pesmica“ (Tišma, 2012 a: 159-160).

Dnevnik *Pitoma religiozna razmišljanja* mogao bi da bude znatno dragoceniji za razumevanje Tišminog shizo-pisma i njegove karakteristične rečenice-simptoma u slučaju da bude uzet istovremeno i kao izvoriste autorovih poetičkih i (što je značajnije) njegovih intimnih fokusa, kojima bi trebalo, između ostalog, pribrojati „volju za nemoć“, „volju za slabo ja“ (Kopić, 2003), oblomovštinu, frustracije, osećaj kastriranosti, antidipalnost, itd. *Blues Diary* je uistinu „tranzicijski“ dokument, koji

generiše i autorovo rajsko iskustvo poezije, i prozu njegovog stvarnosnog pakla, koja će biti objavljivana od 2005. godine.

Kritički postupak treba da prihvati rizik naglašavanja intimnog u ovim dnevničkim beleškama, zato što su one izraziti dokument *pisanja-koje-je-samočitanje*, te ih treba uzeti u obzir kao najvredniji umetnikov biografski kapital. U jednoj performativnoj, izvođačkoj umetnosti – i to onoj koja pretenduje da bude nevidljiva – intimno je ono koje određuje meru i visinu investicije umetnikovog golog života u ime umetnosti. Uz svu nelagodu, kritičar ne treba da ustukne, da uzmakne na distancu, u hlad književne kritike, ostavljajući umetnika na cedilu objektivnosti i ravnodušnosti. Ti zapisi emituju visoku meru umetnikove životne involviranosti u vlastiti projekat, zbog čega je važno biti sa umetnikom i postati njegov svedok; saučesnik njegove izloženosti teroru stvarnog života; publika njegove višedecenijske nevidljive umetnosti. Usled toga, nije neprikladno pokazati ni prezir, ni gađenje, ni oduševljenje, ni empatiju. To je osnovna kritička situacija, zaoštrena i radikalizovana. U tom duhu, naše predstavljanje ovog izdanja vezaće se za jedan izolovani tekstualni simptom – poetički, koliko i intimni – i koji bi, u pravom smislu reči, trebalo da olakša i čitanje, i moguće razumevanje autorove potonje prozne umetničke dokumentacije: a to je „dimenzija greške“.

## DIMENZIJA GREŠKE

Praistorija Tišmine „dimenzija greške“ počinje 1970. godine, sa prilogom objavljenim u listu *Index* (*Index*, 201/1970: 9). Iste godine, Tišma sa Miroslavom Mandićem realizuje pionirski rad pod nazivom „Prilog IV trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti“, koji obuhvata i projekat „Dimenzija greške“ (*Polja* 143, 1970; Radojičić, 1978a). Divljenje snazi greške, nespretnosti, bezumlju i promašaju javlju se i u pesmama objavljivanim od 1971., u *Letopisu Matice srpske*<sup>14</sup>. Međutim, tek nekoliko decenija kasnije mogla se osetiti puna poetička težina „dimenzije greške“: u dnevničkim zapisima, intervjuima i posebno u prozi, kao polju praktične njene primene. Tako, objavu Greške na poslednjoj stranici romana *Bernardijeva soba* ne treba razumeti samo kao kadencu knjige, već i kao kadencu Tišmine celokupne umetnosti:

Greška je nešto što nastaje u odnosu na vladajući poredak, remeti ga i nikada nije stvar slučaja. <...> Greška je pobuna, subverzivna delatnost, najintimnija, najličnija stvar: grešiti spram samog sebe, stalno se

---

<sup>14</sup> Na primer 19. pesma poeme „Ostaci o plivanju“ (Tišma, 1997:15).



samodestruirati. Bez toga nema u-žitka, nema postojanja (Tišma, 2012 d: 118).

Sudeći po izjavama, „dimenzija greške“ označava autorov krunski izvođački modus koji je pokazao srodstvo sa delezovsko-gatarijevskim obećanjem razlike i kreativnosti. „Jezik uvek krivotvori“, kaže Tišma u jednom intervjuu, ubeđen da je „'tačnost' <...> više tehničko, ili ontološko određenje, a 'iskrenost' – etičko i psihološko“. „Što je veća usredsređenost da se govori istina, to se ispostavlja veća laž, uvećava se razlika ('Dimenzija greške'). Jednostavno naš jezik nas uvek izneveri, zaprav' on govori razlikom. <...> nesavršenost je nužna i izbavljajuća. Jednostavno, stvarnost, samu istinu postojanja, čovek ne bi mogao da podnese. A istina je Bol, tj. radost. Od toga se poludi“ (Tišma, 2014: 102-103). Bez svake sumnje, greška je duboko urezana u Tišmin rukopis, kao krst koji zaseca drvo iz njegove Šumice. Ona je ne-kvalitet pisanja, svesno oblikovana i izražena osobenost umetnikovog shizo-pisma; poetički anti-znak, delezijanska stigma „malih razlika“ koju je nemislivo teško nositi. „Jedino što me interesuje/ To su lične ispovesti (ispovest kao forma, stereotip)“, stoji u jednoj dnevničkoj belešci, koja dalje objavljuje da je „[v]ažan <...> ton, a ne detalji koji su uvek isti“, i dalje, da

Ispovest nastaje na razlici  
Postojećeg i željenog  
Ispovedanje drugog je samo posredno  
Ispovedanje sebe  
<...>Iskaz o sebi kao drugom  
O onom što stvarno jesam  
Ali baš lične ispovesti su najveće laži  
I to me najviše privlači i uzbuđuje – najveća laž  
Potreba za preobraženjem ili za prerušavanjem  
Pretvaranje ili maskiranje (maska je lice čoveka)  
Gubljenje identiteta ili čuvanje (traženje)  
Pitanje iskrenosti se uopšte ne postavlja  
Nego texta, tj. u-žitka  
Ponavljjanje stare priče, levo je desno ili mama je tata  
Da li sam prekoračio ono dozvoljeno  
Ili nisam  
Samo prekršaji ili greške u tekstu  
Su ono stvarno, ono što postoji  
(Tišma 2012 a: 89-90).

Nisu u igri samo „uvek iste“ priče iz *Urvideka*, romana *Quattro Stagioni plus* ili *Bernardijeve sobe*, koji zajedno uspostavljaju nešto što možemo da nazovemo Tišminom shizo-ispovednom konfiguracijom. U taj shizo-zbir ulaze jednako i Tišmine različite „biografije autora“, postavljene na „Nezvaničnom blogu Slobodana Tišme“, koji nesumnjivo predstavlja nezavistan *web*-rad na shizo-temu „dimenzije greške“. Preuzeti iz različitih izvora, sabrani autorovi životopisi očituju sasvim male razlike u pogledu autorovih uverenja i biografske faktografije (npr: rođen u Beogradu, rođen u Staroj Pazovi). Još jedan primer Tišminog ispovednog preoblačenja – stigmatizovanog „dimenzijom greške“ – predstavlja forma intervjua, koji se nametnuo kao razumljiva i važna profesionalna obaveza nakon pristiglih nagrada, posebno sa NIN-ovom nagradom za roman *Bernardijeva soba*. „Shvatio sam“, piše Tišma, „da je intervju neka vrsta krajnje ispovesti, ultimativni autofiktivni iskaz, i kao takav, zapravo, neka vrsta poslednje i možda najprezrenije književne forme“ (Tišma, 2014: 5-6). S obzirom na to da se praksa davanja intervjua u književnoj javnosti najčešće ne događa pod *tête-à-tête* okolnostima, da mahom ima pisanu formu, Tišma je bio prinuđen da u određenom periodu „slave“ napiše veliki broj intervjua za različita glasila („bar dva puta mesečno“). To ga je i dovelo pred sumnju da je sa gomilanjem ovakvih obaveza nastupio kraj bavljenja „određenim književnim žanrom, romanom“ (*Ibid*). Pa ipak, intervju je, kao forma pisanog izraza, pokazao neočekivani sklad sa prozom, postajući punopravnim delom Tišmine shizo-ispovedne konfiguracije. Ne toliko zbog toga što je u njoj autor još uvek mogao da zadrži status „vidljivog junaka“, koliko zbog toga što se princip „ponavljanja sa razlikom“ u intervjuu pokazao kao nova mogućnost jednog-istog projekta (*Ibid*).

Vraćajući se Tišminom „čistilišnom“, odnosno „tranzitivnom pismu“ – dnevničkim zapisima, pod imenima *Blues Diary* (odnosno *Pitoma religiozna razmišljanja*), lako se uviđa značaj „dimenzije greške“ kao prerogativa njegovog pisanja. U prvom dnevničkom zapisu (Sedefine: 7. maj), po uzoru na Mandićev logaritam *ja sam ti je on*<sup>15</sup>, „dimenzija greške“ je predstavljena kao znak karmičkog reinkarnacijskog kontinuiteta i metaforičke evolucije, koji vodi Fridriha Ničea kroz iskustvo strave („krst“), sve do ishodišta u „veseloj nauci“; do spoznaje večne radosti i početka umetnosti:

---

<sup>15</sup> „Ponavljanje“ Mandićevog logaritma *ja sam ti je on* i romanu *Quattro stagioni* diskretno potvrđuje „srodnost“ dva umetnika: „Konačno, *telo je tekst je porodica je četvorstvo <...>* Sve sam to ja“ (Tišma, 2012: 169).

Niče je bio Dionis (Rastrgnuti, Raspeti)  
Tako je govorio  
Dimenzija greške: hteo je da bude  
Dionis je Isus je Dionis je „Tigar je bio tu”  
Van Gog je Niče je Patnja je Radost je Patnja  
Metafore prelaze jedna u drugu  
Presipanje, širenje Radosti ili širenje Strave (razlike, rascepa)  
Ipak, na krstu, strava se preobrati u večnu radost  
Počinje opet umetnost da me okružuje  
Uopšte ne znam odakle da počnem  
(Tišma, 2012 a:9-10)

„Dimenzija greške“, koja se gotovo skandalozno, i rekli bismo čak arogantno pojavila u davnom prilogu pod naslovom „Kvadrat“, u novosadskom *Index-u*, postaće u predstojećim godinama i decenijama okosnica jednog sasvim intimnog razumevanja i vrednovanja sopstvenog književnoumetničkog rada kao „prosečnog“ i kao svojevrsnog „beleškarenja“, odnosno „umetničarenja“. „Meni to odgovara/ Umetničarenje“, čitamo u Tišminom „plavom dnevniku“ (Tišma, 2012 a: 26). „Dimenzija greške“ je tako postala znak onog oblika artizma koji je na vrednosnoj skali pozicionirano između dna i vrha, situirano u odvratnosti proseka. U Tišminom osećanju to je idealna umetnička pozicija: zahvaljujući prosečnosti, projekat poistovećivanja života i umetnosti postaje idealno nevidljiv; a to znači nepoznat i neprepoznatljiv, utopljen u moru proseka, nedovršenosti i aljkavosti.

Šta ću sa tom činjenicom da sam ja uradio  
Neke stvari za koje znaju neki  
I koji imaju o tome, tj. o meni, neko mišljenje  
Prosečnost je nepostojanje, ili prosečnost je  
Jedina stvarnost  
Vrha kao i dna nema. Ali postoji  
Usmerenost, tendencija. Ja sam stabilan  
Pao sam u prosečnost, osrednjost i odatle  
Ne mrdam  
Male oscilacije, beznačajne  
(Tišma, 2012 a: 40).

Čitalac – koji će u potonjim Tišminim prozama odveć lako stupati na prag negativnog vrednovanja, sa osećanjem da u rukama drži osrednji rukopis – prvenstveno bi trebalo da obrati pažnju na autorove izjave koje

ostavljaju nagoveštaj, kako rekosmo, tvrde poetičke odluke. Ovi iskazi osvetljavaju više nego dovoljnom svetlošću intimnu autorovu artistsku nemoć da uspostavi kakav-takav, zadovoljavajući prozni izraz. Tako je 2004. godine, u razgovoru sa Vladimirom Kopiclom, Tišma izjavio da je njegovo „piskaranje”, <...> kao neka umetnička praksa preživljavanja“, naglašavajući oporu prirodu zadovoljstva koje nastaje pri izvođenju takve umetnosti: „Osim toga, o ovoj mojoj poziciji možda bi mogla nešto da kaže i psihoanaliza – pisanje često doživljavam kao lov i tumananje, ali i kao samooznačavanje koje je u stvari samoponištavanje, i u tome uživam iako ne želim to da radim, ili ako već moram, radim to na jedan površan, lak način“ (Tišma, 2014: 64-65). Čak i dramatičnije od navedenih stavova jesu sentence iz nastavka razgovora, koje donose još prljavog poetičko-intimnog veša. Tišma izjavljuje kako „pokušava da piše priče“: „Od desetak svake godine nastane po jedna priča. Neko će reći da je to neozbiljno <...> nisam baš talentovan za radnju, to mi je slaba tačka, ne posedujem tu vrstu mašte. Pisanje proze je u izvesnom smislu pad, srozavanje, presjačenje, vapaj za komunikacijom“ (*op. cit.*: 78). Nekoliko godina kasnije, koliko-toliko braneći svoj antinomični, poetički i psiho(pato)loški Pad u prozu, u intervjuu datom „za pretposlednji broj *Ferala*“, 2008. godine, Tišma izjavljuje kako „[i]ma jako puno 'dobre književnosti', uredno očešljane proze, što je užasno. Još u prvim pripovjetkama ja sam si postavio tu propoziciju da pišem 'lošu prozu'. Šta to znači? Pisati na tri ćoška, bez glave i repa, bez kraja i početka; primenjivati neadekvatnu metaforiku, tzv. asimetričnu metaforu; biti stalno u kontradikciji skakati samom sebi u usta, rečju, ostvariti kontrolisani kaos. Ali to je jako teško. Mediokritetstvo je veoma tvrdokorno, to uprosječnjavanje. Ono uvek nadvlada. I nesvesno uvek želite pisati bolje, organiziranije. I na tome se završi“ (*op. cit.*: 116; sic).

Sudeći po navedenom, nije li, već jasno zašto je u susretu sa Tišminom „dimenzijom greške“ uloga čitaoca/kritičara/Drugog postala nepodnošljiva, tačnije – prezahtevna? Jer, čak i kada nastoji da se svojom metodom upodobi takvom delu u koje je „dimenzija greške“ upisana kao poetički zahtev – na koji način je moguće učiniti kritiku pouzdanom i nepogrešivom? Kako, dakle, izaći na kraj sa Tišminim pisanjem „na tri ćoška, bez glave i repa, bez kraja i početka“? I kojom bi to „dikcijom“ trebalo prevazići umetnikove „kontradikcije“? Kako izvući Tišmu iz njegovih vlastitih usta u koje je skočio, a pri tome spasiti i sebe?

Mediokritetstvo, beleži Tišma, uvek nadvlada, uprkos nesvesnoj želji da se piše bolje i očešljanije. Ali, jasno je da već ovo „uprkos“ predstavlja grešku koju čitalac mora da osvesti. Ako uopšte želeli da mu bude bar malo lakše u sondiranju Tišminog životnog i umetničkog Pakla.

## Literatura / References

- Тишма, Слободан. (2016). *Људи пишу књиге мислећи да ће тиме њихов живот добити на значају (прилог). У Пикник за Ирму (зборник мотива). Марковић, Бојан, Митровић, Тамара (Eds.). Београд: Дом културе Студентски град. 71-72.*
- [Tišma, Slobodan. (2016). *Ljudi pišu knjige misleći da će time njihov život dobiti na značaju (ptilog)* [People write books thinking that this will make their life meaningful]. In *Piknik za Irmu (zbornik motiva)* [Picnic for Irma (collection of motifs)]. Marković, Bojan, Mitrović, Tamara (Eds.). Beograd: Dom kulture Studentski grad. 71-72.]
- Росић, Тајјана. (2014). *(Anti)утопије тела: репрезентација маскулинитета у савременој српској прози*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- [Rosić, Tatjana. (2014). *(Anti)utopije tela: reprezentacija maskuliniteta u savremenoj srpskoj prozi* [(Anti)utopias of the body: a representation of masculinity in contemporary Serbian prose]. Beograd: Institut za književnost i umetnost.]
- Арто, Антонен. (1971). *Позориште и његов двојник* [Theater and its counterpart]. Transl. Mirjana Miočinović. Beograd: Prosveta.
- Brebanović, Predrag. (2006). *Podrumi marcipana: čitanje Bore Ćosića* [Marzipan Cellars: Reading by Bora Ćosić]. Beograd: Fabrika knjiga.
- Delez, Ž, Gatari F. (1990). *Anti-Edip: kapitalizam i shizoreniја* [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizorenia]. Transl. Ana Moralić. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Denegri, Ješa. (1983). *Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoј praksi 70-ih godina* [First Person Speech – Highlighting the Individuality of the Artist in the New Art Practice of the 70's]. In *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980: pojedinci, grupe, pojave* [New Art in Serbia 1970-1980: individuals, groups, phenomena]. Beograd: Muzej savremene umetnosti. 7-13.
- Danto, Arthur C. (1991). *Preobražaj svakidašnjeg – filozofija umjetnosti* [The transformation of the everyday – the philosophy of art]. Transl. Vanda Božičević. Zagreb: Kruzak.
- Groys, Boris. (2006). *Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela ka umjetničkoј dokumentaciji* [Art in the Age of Biopolitics – From Artwork to Artistic Documentation]. In *Učiniti stvari vidljivima – strategije suvremene umjetnosti* [Make things visible – contemporary art strategies]. Transl. Nada Beroš. Zagreb: MSU. 7-28.
- Kopić, Vladimir. (2006). *Writings of Death and Entertainment: Textual Body and (De)composition of Meaning in Yugoslav Neo-avant-gardr and Post-avant-garde Literature 1968-1991*. In *Impossible histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde in Yugoslavia, 1918-1991*. Đurić, Dubravka, Šuvaković, Miško (Eds.). Cambridge; London: MIT Press. 96-119.

- Mandić, Božidar. (1997). *Porodica Bistrih potoka* [Quick Stream Family]. Novi Sad: Prometej.
- Milenković, Nebojša. (2007). *Vladimir Kopicl. Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara* [Vladimir Kopicl. Nothing is here yet, but some form may respond him already]. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Radojčić, Mirko. (1978). *Aktivnost grupe KOD* [KOD group activity]. In *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)* [New Art Practice 1966-1978 (Documents 3-6)]. Marijan Susovski (Ed.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti. 36-45.
- Tišma, Slobodan. (1995). *Marinizmi* [Marinism]. Ruža lutanja.
- Tišma, Slobodan. (1997). *Vrt kao to* [A garden like that]. Ruža lutanja.
- Tišma, Slobodan. (2010). *Neoficijalni blog o Slobodanu Tišmi* [Unofficial blog about Slobodan Tishma]. URL: <http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/samostalni-radovi-slobodana-tisme-u.html> (pristupljeno April 8, 2019).
- Tišma, Slobodan. (2012) a. *Pitoma religiozna razmišljanja (Blues Diary)* [Tame Religious Thinking (Blues Diary)]. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Tišma, Slobodan. (2012) b. *Urvidek – niskobudžetna proza* [Urvidek – low-budget prose]. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Tišma, Slobodan. (2012) c. *Quattro stagioni plus – travestirana staromoderna ispovest s onu stranu groba* [Quattro stagioni plus – a travesty old-fashioned confession beyond the grave]. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Tišma, Slobodan. (2012) d. *Bernardijeva soba – za glas (kontratenor) i orkestar* [Bernardi's Room – for voice (countertenor) and orchestra]. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Tišma, Slobodan. (2014). *Velike misli malog Tišme (intervjui 1994-2014)* [Big Thoughts of Little Tishma (Interviews 1994-2014)]. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“.
- Todosijević, Raša. (1983). *Performans* [Performance]. In *Treći program* [The third program] No. 56. Treći program Radio Beograda. Beograd. 57-61.