

Милица Д. Кузмановић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад
Примљен: 21. 09. 2024.
Прихваћен: 30. 10. 2024.

ЈЕДИНСТВО СУПРОТНОСТИ У КОНТЕКСТУ РОМАНА *КЊИГА О БЛАМУ И КАПО* АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Плодотворан утицај *јединства супротности*, као доминанте конструктивног обрасца уметничке речи Александра Тишме, анализиран је на примеру поетички репрезентативне *Књиге о Бламу и Капоа*. Ова два романескна остварења, у међусобном дослуху не само на плану посредовања искуства Другог светског рата, већ и у погледу владајућих мотива, стилских модела, приповедног дискурса и типа карактеризације јунака, илуструју механизам *јединства супротности* као књижевно-обликотворно начело. Тишмино неуморно настојање да својим прозним делима *Књига о Бламу и Капо* проникне у најмрачније поноре људске природе, открива нам и модеран литерарни приступ домену несвесних душевних превирања.

Кључне речи: Александар Тишма, *Књига о Бламу, Капо*, јединство супротности, контраст, несвесно.

Романи *Књига о Бламу и Капо* откривају нам да је на неретком међусобном супротстављању многих елемената књижевног текста заснован обликотворни метод Александра Тишме. Анализирани у компаративном односу, расветљавају нам ширу уметничку функционалност пишчеве стваралачке имагинације, обележене *јединством супротности*. Овај креативан концепт, по правилу, код Тишме дејствује кроз контрастно успостављање тема, мотива, карактера и идентитета јунака, наративних ситуација, ода-

*kuzmanovicmilica1@gmail.com

браних на начин да, и поред очигледне тензије, којом одишу у оформљеној стваралачкој комбинаторици, са естетске стране посматрано, одају утисак уметничке ефектности.

*Књига о Бламу: синергија антагонистичких
парова*

Гледам из дворишта у топло, сасвим плаво небо и скоро ми је смешно: зар би могла да се јави насилна смрт по овако дивном, сунчаном времену?

(А. Тишма, *Дневник: 1942–2001*)

Књигу о Бламу отвара опис једне стамбене јединице, места пребивалишта протагонисте. Метафоричка повезаност представе палате Меркур и живота њеног станара, Мирослава Блама, оправдава повлашћен иницијалан положај дескрипције. За мансарду, јунаков простор у којем се препушта контемплацији, тврди се да се од остатка грађевине истиче својом „истурено[шћу], која ипак укључује скривеност” (Тишма 2011: 24). Управо због те своје двојности, она је Бламу и прирасла за срце. Како роман приказује, он је, као Јеврејин, за очи јавности, у сумтно време успона нацистичке пропаганде Европом, гурнут на друштвену маргину – *скривен*, а, будући својом етничком индивидуалношћу упадљив иновернима, и, *истурен*.

О дубљем смислу назначеног поступка сведочи нам дејство антонимних обележја на примеру јунакове природе. Почетна сцена, заправо, синтетише у себе доминантно семантичко поље читаве *Књиге о Бламу* – идентитетску проблематику Мирослава Блама. Поступком реификације, естетска архитектонска својства велелепне грађевине преведена су на линију карактеризације Мирослава, у тескоби душе свог бића невидљивог за очи јавности, разапетог између опозитно постављених сила: да се буде оно што се јесте, у времену које то оспорава.

Будући човек са одређеним „теретом”, Блам спас тражи у спољашњем, тамо где му се чини да слобода станује. У таквом поретку ствари, улица Главног Трга, на којој безлична маса укида сваку врсту индивидуалности, утапајући је у себе, пружајући јој могућност да се, понаособ, удаљи од сопствене тежобне особености, од животних потешкоћа и свакодневних брига, успоставља се као прихватљива замена за дуго ишчекивану слободу, а бесциљно кретање њоме као један вид укидања обремененог идентитета. С једне стране, склон дубоким промишљањима, Блам је

често приказан запитан пред великим животним појавама овога света, преиспитује себе неуморно и не задовољава се једностраним, површним и бесмисленим одговорима.¹ С друге стране, та његова особина проузрокује и осећај свеопштег неповерења и усамљености које од њега стварају човека склоног уображавању, замишљању нечега што емпиријски не постоји. Овај, за Тишму, нарочити поступак, могли бисмо назвати *игром привида и истине*. Шире посматрано, он би се свакако дао подвести под концепт *coincidentia-e oppositorum*, јединства супротности.

Таква врста организације уметничке грађе, која нам се разоткрива већ уводним поглављем, епизодом „потере”, шаље нам импулсе о одређеној сукобљености протагонисте на душевном плану. Меланхоличне партитуре доконог, суморног посматрача, као основни ниво Бламовог доживљаја стварности, драматизују се наглим згушњавањем фрагмената прошлости ратног периода изненадним и неочекиваним налетом нелагодности при суочавању са узроком унутрашњих превирања. Велика доза ове врсте напетости ствара утисак напредовања романескне приче.²

У виду парадигматично модернистичке подсвесне мотивације разједињеног идентитета јунака, сигнализира се сетна атмосфера времена приповедања, суспрегнута тешким јунаковим преиспитивањем и самооптуживањем, и њој противних, али артистички сасвим легитимно присаједињених драматичних деоница, ретроспективно покренутих у форми епизода бруталног насиља испољеног најпре над локалним српским и јеврејским становништвом, а потом, и под осветољубивом комунистичком

¹ У том смислу репрезентативним се чини Бламово понашање на сахрани свога гимназијског пријатеља: „Њега и самог захвата ужас помисли на растанак, али он бива затрпан забуном јер се сви унаоколо почну крстити. Блам их гледа испод ока и не зна шта му је чинити: ако се прекрсти, може га неко видети и помислити да лицемерно истиче своју накнадно примљену веру; ако не учини ништа, изгледаће да је тврдоглаво остао веран старој, друкчијој. А те друкчије вере, као ни ове нове, у њега нема; сем уопштеног, сујеверног страха пред смрћу. [...] Да ли би сада он, да су му родитељи, Естера, сродници, и пријатељи попут другога Кркљуша, Слободана, погребени ту на гробљу, уместо што су им тела расута ко зна где, имао други однос према њима? И притом се опет не задовољава утехом знаног места, на које се може изаћи једанпут или двапут годишње или месечно и промрмљати молитва или чак и не промрмљати ако је неко безбожан као он; већ тражи суштину. Да ли би му, ако би знао где леже, изгледали стварнији; управо не изгледали, јер би то опет био привид, обмана, већ били; да ли би из њих црпао неку снагу, сигурност, или би се осећањем снаге, сигурности, само уљуљкивао?” (Тишма 2011: 188, 189)

² И у *Књизи о Бламу* и у *Капоу* доминантно је постављен модус расветљавања јунакове интима путем веома живописних сцена из периода окупације, односно логоровања, те, стога, није необично што у оба романа све врви од некаквог „дешавања” и јачине вивидног стављања пред читаоачеве очи наратива који је, заправо, у основи, скуп гениозно укалупљених реминисценција протагониста.

влашћу. Ова два тока³, која на моменте теку паралелно, да би се потом уланчали и испреплитали, спајајући се у неразмрсиво клупко смењиваних мисли и емотивних стања о једном животу који је ишчезнуо у неповрат, разарају Бламов свет тамом чамотиње, музелманско⁴ лелујање између паралишуће прошлости и бесперспективне будућности. Иако драмски контрапункти тематски и стилски опонирају главној причи која Мирослава Блама смешта у сам центар приповедања, они је прате, продубљујући идејни слој приче око његових субјективних доживљаја.

У служби развијања дубље и шире осетљивих ретроспективних етапа уводи се и асоцијативни модел приповедања⁵. Како он почива на пренебрегавању узрочно-последичног следа романескног збивања, зарад усредсређивања на артикулацију унутрашњег живота јунака, добијамо дефабуларизован, нелинеаран, фрагментаран текст, који изузетно добро функционише као верна реконструкција процеса сећања⁶, али не било каквог, већ оног с предзнаком дубоке психичке оптерећености јунака.⁷

³ Када говори о контрасту као најустаљенијој реторичкој фигури Тишминог приповедања, Бранко Поповић у поговору *Употребе човека* истиче да се он уочава на неколико планова: на тематском, на плану обликовања јунака, композиционом и стилском, при чему, на композиционо-тематском плану запажа смењивање и сучељавање лирског и драмског тока, љубављења и убијања, грађе из збиље и „из маште”, из докумената и личног (пишчевог) мисаоно-осећајног искуства (Поповић 1981: 5–12). Сам аутор *Књигу о Блему* сматрао је својим литерарним врхунцем управо стога што је њоме најуспешније постигао кохезију два приповедна регистра који прете две крајности животног постојања: „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, уствари, више волим, мада изгледа да читаоци и критика радије запажају овај први. Мислим да је *Књига о Блему* по томе нека врста синтезе” (Тишма 1996: 17).

⁴ Према сведочењу Жана Америја, аустријског филозофа и преживелог затвореника нацистичког логора Аушвиц, језичка одредница *der Muselmann* у Аушвицу је била у употреби за заробљеника који је „од себе дигао руке и од којег су другови дигли руке, који више није посједовао простор свијести”, односно за „живог мртваца” који се претворио у „сноп тјелесних функција у задњем трзају” (Агамбен 2008: 29).

⁵ На ову компоненту романа указала је Јелена Ангеловски у својој докторској дисертацији *Прозни опус Александра Тишме*. Према њеним истраживачким увидима, „асоцијативно повезивање јесте универзална спона коју писац користи како би везао прекиде у приповедању” и, истовремено, како она назначава, тај се поступак „добро уклапа у контемплативну природу јунака” (Ангеловски 2014: 73).

⁶ То је код Ламиана изведено тако да он пати од тзв. посттрауматског синдрома, односно, за њега је логор, као место интензивираних патњи, како у физичком смислу за само тело, тако и за психу, на коју оставља дубока неизбрисива трага, вечита садашњост од које се не може отргнути. Горке успомене с лакоћом бивају реактуализоване различитим психосоцијалним стресорима – какве тактилне, аудитивне, ольфакторне, густативне чулне сензације ментално га допремају у време логорашког заточеништва и узлета НДХ-а.

⁷ Наглашавамо да тај модел у *Капоу* прераста у домен константе и поткрепљен је наративом који је у деоницама приповедања у 1. лицу јединине саобразан форми исповести.

Естетским квалификативима који буде асоцијације на прустовско призивање прошлости, сукцесивност романескне приче подређена је процесу јунаковог оживљавања изгубљеног времена. Иако је време приповедања лоцирано у мирнодопски период модернизације Новог Сада, роман је препун реминисценција на окупацију. Стално нас прати утисак да се нешто дешава, иако нема радње у конвенционалном смислу. „Догођајност” изазивају детаљни описи јунакове свести и интензивирана емотивна истина прошлости, ревитализована чулним информацијама из спољашњости.

Бламова потрага за сопственим идентитетом, иза које се крије вапај за смислом, у битној је вези са танатолошким мотивом. Присуство сахрани школског друга нагони га на размишљање о томе да ли је могуће да је људски живот толико апсурдан:

Али шта је природно време када га је и Аца Кркљуш претекао можда урођеном болешћу, можда претеривањем у пићу, као што би га за још већи корак, рок, претекао да се, уместо глувог брата Слободана, он сагнуо над онесвеслог старца, или да чак, не сагнувши се, није на Дунав доспео последњег дана рације, у часу који његов одсек колоне није довео до воде пре него што је наређен прекид убијања? Био би исто овако мртав као сад, само старији мртвац, већ давно разједен од воде, од муља, од риба, од црва, док ће му месо и одећа на овај начин припасти потомцима црва који су га се тада лишили. Односно риба. Рибе или црви – је ли у томе цела алтернатива? (Тишма 2011: 190)

Слична запажања метафорично су изражена и у *Капоу*, са том разликом што су тамо размишљања главног јунака о човековој смртности затамњена злокобним поистовећивањем жртава нацистичког погрома са крвником који им је пресудио⁸. Са компаративне стране гледано, разлика је у томе што Блам несвесно креће у потрагу за суштином живота, док Ламиан у аналогној сцени покушава да оправда самог себе. Уочена разлика ових двају протагониста посредно нам омогућава да сагледамо и развојни пут Тишме писца. Наиме, обојица су пример пасивних јунака. Блам није примеран, сходно слабом карактеру поседује људске несавршености, али је, за разлику од Ламиана, којег је и књижевна критика означила као *еманацију зла* (Гвозден 2005: 87), једног од најнегативнијих јунака српске књижевне сцене, Блам јунак у потрази за смислом. Када у *Капоу* допушта изједначавање категорија негативног са позитивним, односно у конкретном значењу, поистовећивање жртве са крвником, Тишма сугерише специфичну визију зла – да оно, шта год да дотакне, лишава

⁸ О начелу смрти људског у човеку, као поетичко-програмској формули Тишмине књижевности, говори Михајло Пантић у својој студији *Тишмине поетичке експликације*, присаједињеној зборнику *Повратак миру Александра Тишме* (Пантић 2005: 25–30).

сваког смисла. Тишма се таквом својом уметничком праксом приближава интелектуалној струји сиорановског типа, чија се декларативна суштина исцрпљује егзистенцијалистичком визијом да је „крик безнађа бескрајно откривалачкији од најсуптилнијег распознавања и да суза увек има дубље корене од осмеха” (Сиоран 2001: 28).

Тишма човека осећа као део природе која се одликује равнотежом супротности: постоји неопозива и, стога, човеку недокучива међа која одељује опозитне ентитете – смрт и живот, добро и зло, истину и привид, који су међусобно повезани невидљивим и нераскидивим нитима. Такође, зависно од тога са којег се становишта полази, једна те иста теза може се истовремено указати и као истинита и као лажна:

Која је слика истинита? Разуме се обе, односно ниједна. 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. (Тишма 2011: 190)

У основи, све су то примери нихилистичког поетичког регистра који расветљава Тишму као *јеванђелисту скептицизма*. О списатељским интенцијама литерате да створи роман обележен духом скепсе говори Никола Милошевић у предговору првом тому пишчевог дневника, који носи поднаслов *Постајање*. Наиме, сам уметник, како Милошевић истиче, под снажним утицајем Ничеовог *Заратустре*, препознаје у себи јак потенцијал за уметничко уобличење нечега налик ремек-делу овог великана филозофске мисли, што би индикативно насловио *Јеванђељем скептицизма* (Милошевић 1991: 7–19).

У својој бити, утврђен на оприсутњености димензија добра и зла у свету, Тишмин роман сведочи истину постојања садејства антонимичног пара у општем поретку. Присуство погребу школског друга Блама наводи на промишљање о пропадљивости човека као плоти. Овај нихилистички тоналитет повлачи са собом сагледавање да, уколико је све пропадљиво, зашто онда уопште живети? Међутим, тај тренутак потиштености, сасвим неочекивано, у јунаковој свести буди и идеју да је живот драгоцен, и да, ма колико он био тегобан по човека, ипак, у моментима, нуди и делиће радости, зарад којих вреди живети:

Ово је крај. Аца Кркљуш је сад тачно оно што би био да није враћен са Дунава. Што би био и Блам, да је остао са својима, у кући на Тргу војводе Шупљикца, не заневши се Јањом, или можда спасењем које је у њој наслутио. Да ли се исплатило? Удишући дубоко у плућа мокри, воњем пресне земље засићени ваздух, он осећа

да јесте, да је живот драг, слadak, једар, мирисан, опипљив, занимљив; осећа га као неодољив, кликтав подстицај у хладном додиру кишних капи на врату; осећа га у гњецавом тлу, које му хлади стопала кроз укочене ђонове ципела, на озеблим шакама које траже сопствену топлоту цеповима капута. Смрт је страшна, без обзира кад и како дошла, а живот је, мада њој хрли у сваком свом трену, диван. (Тишма 2011: 192)

На сличан начин, али са другачијим крајњим циљем, у *Kanoy* уочавамо повратак уметничкој експресији теме релативизације. Наиме, у једном одељку *Kapoa*, преко дескрипције међуконтактнoг дејства сила креације и деструкције у природи, метафорички се сугерише Ламианов безуман поглед на свет, иза којег стоји поистовећивање жртве са својим целатом.⁹ Блам се, за разлику од Ламиана, не предаје бесмислу смртности, већ брани посве оптимистични став. Увидевши на примеру погребa свог гимназијског друга сву трагичност људског постојања – да је крај неизбежан и непобедив противник свих људи, он се пита да ли је вредело то што је непланирано умакао насилној смрти и на тај начин је одложио. Суморној сцени погребa и контемплације усмерене у правцу трулежности тела супротставља се афирмација живота.

Са аспекта нарочитог поступка конјункције опозиторума у Тишмином делу, почетак четрнаестог поглавља доноси нам право мало богатство. Ту имамо прилику да видимо како се истиче идејни образац *јединства супротности*. Опсесивна Тишмина тема – сучељавање опречних перспектива – своју подлогу проналази, како у оквирима јединица обликотворног, тако и на подручју садржине. Полазећи од посве поетизованог призора смене годишњих доба, наративни ток непредвидиво стиче језив натуралистички тоналитет:

Киша пада цео дан. Млаке или хладне, капи воде слећу из облака, право, косо, понекад густо збијене, сливене у млазеве, понекад растресите и крупне као меци; падају прштећи по крововима, по зидовима, по окнима прозора, по капијама, певају у лименим олуцима и бубњају по коловозима и тротоарима улица, натапају земљу пунећи њене неприметне напуклине, проналазе окрњене саставе међу цреповима, циглама, упијају се у зидове и цуре у подруме, у сутеренске станове, шибају под кишобране, у лица, за вратове, квасећи, плавећи, растварајући облике и смисао, људи и ствари. // Или дува ветар, једак и сув, налеће као рис метући са испуцале земље и побелелог асфалта њихову истањену смрт, истуцане отпатке, прашину, у

⁹ „Они у небо, њихово злато у земљу. Назад елементима у оба случаја. Али одређени да се ипак споје једног дана, када се дим и пепео, после лебдења у ваздуху, после лаганог пада и дотицања земље, с њом сједине, збију, пошто их кише, кроз године и године, спроведу у својим капљицама, кроз најситније пукотине, до дубине у којој лежи Риглер са својим чизмама, које су се већ распале, месо и кожа и ђонове подједнако, али је злато остало злато, отприлике као тучак кад с цвета отпадне латице, жуто, сјајно, чврсто, несаломљиво и нерасточиво, најзад сједињено са пепелом меса и костију који су га на себи носили” (Тишма 1987: 35).

прозоре, под прагове, под простирке, у носеве и грла људи, да кашљу, да се гуше; кида са стубова огласне плакате, повија дрвета у парковима, витла лименим фирмама обртника да шкрипе и цвиле као поплашена живина. // Или је величанствено лето, све стоји, стоји ваздух, стоји земља, стоји небеско плаветнило, стоји у њему ужарено сунце, стоје сенке уцртане у улицу, ништа се не миче [...] ход мртвих у животу који за њих не хаје, ход бића са друге планете по земљи коју више нико не насељава. // Или је снег, заслепљујућа вејавица, у собама се бесомучно ложи, људи трче улицама увлачећи вратове и цвокоћући зубима, клижу се, падају, ломе кости, па се облаци разиђу и остане распростра штећерно бели прекривач, гладак као свила, чист као млеко, мек као вуна, док га мраз не стегне, не окује, не посиви и набора у старачку кору која пречи наперене прсте да продру до топле земље, до корена дрвећа, до отичућих млаких вода, док им се не смилује југовина, копњење, кад пара из земље као молитва дивљака суне у висину, растварајући са улица, тргова, са кућа, са људи, хладну тежину, садећи на њима и у њима свеже снаге и боје. (Тишма 2011: 200–201)

Нису ли ове „капи кише” које „слећу из облака”, заправо меци изручени из непријатељских авиона који „падају по крововима”, и, не прерастају ли асоцијацијски те капи кише у просуту крв невиних, које „пада[ју] прштећи по зидовима”. Семантичким сличностима наведеног пасуса са ратним субконтекстом овде није крај. Цео одељак са собом носи скривени код насилно одузетог мира. Агресија се крије и иза капи кише које „шибају под кишобране, у лица, за вратове”, али и иза ветра који „налеће као рис” на случајне пролазнике, нагонећи их „да се гуше”, док он „витла лименим фирмама обртника да шкрипе и цвиле као поплашена живина”. Из читалачког угла, не можемо остати равнодушни на ове редове. Наведени пасус имплицитно комуницира са историјским насиљем почињеним над јеврејским народом у Другом светском рату. Све указује на то да се иза Тишминог, добро прорачунатог описа „ход[а] мртвих у животу који за њих не хаје”, крије један „ход бића са друге планете”¹⁰ по земљи коју више нико не насељава”, ход бића са планете зване Аушвиц, планете у којој „цвил[иш] као поплашена живина”.

Ослонимо ли се на дојам који на нас оставља прво читање ових редова романа, закључићемо да Тишма постиже ефекат шока. Али, ствари су много сложеније него што се испрва чини. Насиље је овде двоструког

¹⁰ Преко овог Тишминог термина *друге планете* не треба олако прећи. Сугестивност *друге планете* неминовно нас наводи на извесну планету о којој, у својој изјави датој поводом сведочења на суђењу Адолфу Ајхману за ратне злочине, говори Јехиел де Нур, јавности познат и под литерарним псеудонимом Ка-Гзетник 135633. Како нас Де Нур упућује, време на тој планети протицало је друкчије од овог на земљи, њени становници нису имали имена, нити су имали родитеље или децу, нису носили ни одећу нама познату, нити су потицали са ње, и, уопште, живели су по законима незамишљивим нама људима. Преузето и преведено на српски језик са изворног сајта United States Holocaust Memorial Museum, collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698.

карактера – полази се од оног изведеног у тематској равни приповедања, да би се оно прелило у утисак провокативности који лишава рецепијенте отклона према изреченом. Иза свега овога крије се нарочита пишчева зами-сао да читаоце не остави равнодушне пред страхотама које је у рату једно људско биће спремно да, зарад властитих интереса, почини над другим.

Не без разлога, позициониран као претходница повести о новом поглављу новосадске историје – краха окупационих власти и обрачуна са домаћим колаборационистима, поетско-изражајни склоп који тематизује неминовност постојања цикличног протока времена у природи, назначава непостојаност појединаца и читавих друштвених система. Варљивост политичке моћи, попут оне која се надвила над Нови Сад четрдесетих година XX века, представљена је читаоцима у улози једне „реторт[е] за испитивање издржљивости и променљивости грађе и људи под различитим притисцима и температурама” (Тишма 2011: 201). Видимо како, наизглед обичан опис смене годишњих доба у једној урбаној средини, приповедним умећем Александра Тишме задобија дијаметралан семантички правац. У сагласности са Тишминим поетичким императивом – темељним настојањем да се што сугестивније дочара драматичност живота, обе стране „победе” постају део стваралачке апаратуре. Његово уметничко преиспитивање и разобличавање зла, којем је и сам био сведок, креће се у смеру осликавања немилосрдности и бруталности Хортијевих трупа, али се не заобилази ни домаћа партизанска осветничка агенда. Тиме се приповедна позиција уздржава од морализовања и сваке врсте пресуђивања.

Последње поглавље романа пружа нам упечатљив пример принципа *јединства супротности*. Његова унутрашња напетост огледа се у уметничкој интеграцији дисонантних наративних изворишта. Тако се функционисање овог текста може свести на две антитетичке равни – с једне стране је спољни свет цивилизованог послератног друштва, окренут лагодностима и чулним задовољствима, а, с друге, унутрашњи свет јунака, разорен трагиком нестанка читавог једног народа. Стога је веома занимљиво сагледати какав сензибилитет у текст уноси метафорични језик овог Тишминог сегмента. Чак и када отпочне описивање нечега од чега се испрва очекује да упризорује какву позитивну сцену, он тај исказ обоји једном грубо натуралистичком сликом, те се стиче утисак да негативна метафизика предњачи. У духу тог стилског механизма, открива нам се да музика на Блама најпре делује умирујуће, пружајући му осећај спокојства, враћа га у дане безбрижног детињства проведеног на селу. Међутим, та безбрижност ненадано се претаче у дисонантан шум зле коби – животне борбе за ваздух:

Блам слуша музику. Завален на седишту у једном од средишњих редова клупа новосадске синагоге, сав опуштен, смекшан, меса расточена по седалу и наслону, предаје се капљању звукова који без отпора налазе његов слух и кроза њ, клизећи, натапају цело његово биће, као још један крвоток. Мелодија милује, она узбуђено трепери, претећи грми, изазивајући у Бламовој свести која јој се поданички предаје, слике наизглед случајне и збркане, али у суштини, свакако, узрочно повезане са њом. Осећа себе, обнажених руку и ногу, како претрчава преко једног благо нагнутог травњака у још сунчано, али прохладно предвечерје, осећа како га висока тврда трава шиба по голим листовима, док негде звоне звона, увлачећи га, скоро онесвеслог, у све даљи, све задиханији трк; то је сећање на једно позно лето проведено у планини, када је школа већ почела, али је он добио плућни катар и боловање. [...] Затим тоне воду која бесни шибана буром, искачући у стрме, кречно беле таласе, бори се, уздиже и спушта, али не малаксава већ блажено замире у тутњу који се на њега руши. (Тишма 2011: 214, подвукла М. К.)

Присуство концерту класичне музике у Бламу не ствара осећај мира, већ напетости. Ова врста контрапункта доминантно лирској деоници, остварена одабиром лексике, има за циљ да асоцијацијским делокругом упути читаоца на сцене мучког убијања Срба, Јевреја и Рома на обали Дунава у дане новосадске рације. Испоставља се да чулно уточиште, какво музика може пружити, за Блама није решење унутарњег неспокојства, већ додатна објава несмирености. Импресије из спољашњег света на њега утичу тако да он закључи да је све игра – да су „и ти моћни звуци, и њихови творци, и слушаоци, и простор који им је стављен на располагање, па и унутрашња збивања која њихов збир у Бламу покреће”, заправо игра – „договор” „једне скупине” „да се уз чарање складно повезаних звукова пренесу у свет својих склоности и својих рана, без бојазни да ће ове одвући на странпутице а оне запећи” (Тишма 2011: 214). Ова радикална релативизација потврђује распрострањеност Тишмине варијанте јединства супротности – *игре привида и истине*.

Kano: између привлачности и грозе

У Аушвицу је доктор Менгеле имао Јеврејку љубавницу. Истовремено је друге Јевреје усмрђивао својим ужасним експериментима. Када га је касније син пронашао у Јужној Америци и упитао да ли су истините све оне ужасне приче о њему, отац је одговорио: „Наравно, али то нису били људи.” А ипак је волео своју Јеврејку.

(Тишма 1996: 238)

Не одступајући ни у овом роману од свог одговорног понирања у свет „малог човека”, пригушеног различитим друштвеним нормама и

историјским збивањима, аутор гради лик који у себи обједињује извесне карактерне крајности, са постепеним нарастањем напона психичких дилема из простора несвесног које јачају до нивоа конфликтног. Такво поље динамике *Капоа* гравитира ка простору велике теме јунговске психологије, где конфликт добија нарочиту улогу на путу досезања Личности:

Сопство се манифестује у супротностима и у њиховом међусобном сукобу; оно је *coincidentia oppositorum*. Отуда пут до сопства почиње конфликтом. (Јунг 1980: 206, наш превод)

Свакако, у сагласју са Тишмином стваралачком филозофијом, несклоном једнодимензионалној уметничкој материјализацији света којем припада, протагониста *Капоа* је и на једној и на другој страни психолошки осетљиве ратне приче. Телеолошки посматрано, увођење лика Хелене Лифка хомогенизује читав концептни склоп *Капоа*. Иако присутна у свом одсуству, она се, дубљом анализом дела, разоткрива као темељни покретач романескног наратива. Већ уводни пасус где, посредством приповедне технике *in medias res*, „потрага за жртвом давне кривице” доспева у први план романа, демистификујући Хелену као јунакињу која га покреће, потврђује нашу констатацију. Она се читаоцима најпре презентује као страхом опхрвана жена, уловљена у замку некакве невидљиве силе, која јој ограничава кретање да би је на страницама које следе видели и као предводника потере за Вилком Ламианом.

Слично *Књизи о Бламу*, где на самом почетку романа протагониста имагинира потеру која му је за ногама, у *Капоу* наилазимо на изврнуту представу потере у организацији Хелене Лифка. Ствара се утисак да је читава ситуација с почетка романа виђена кроз призму первертоване стварности – бивша логорашица и истинска жртва постаје тобожи гонич који намерава покорити свог некадашњег мучитеља. Иза константног осећаја страха, крије се жиг крвника којег је сустигла свест о неизбрисивој кривици. Наиме, битним својим делом свет романа подређен је гледишту самог јунака¹¹, те стога, Хелена, јасно отелотворена у реалности дела, спроводи улогу артикулисања јунакове свести и, у великој мери, обликована је рефлексом Ламианових пројекција. На плану симболичког слоја, по

¹¹ Комплексношћу наративне динамике *Капоа* бави се Горан Коруновић у својој студији *Сећање на Други светски рат у роману „Капо” Александра Тишме*. Према његовим аналитичким увидима, повремена наративна одступања од доминантне форме приповедања у 3. л. јд. у функцији су граматичког вида артикулације нестабилног идентитета главног јунака. У другом, по њему мање прихватљивом образложењу својеврсног бифуркационог приповедног модела, препознаје се израз непотпуне интегрисаности Ламиановог гласа у романескну структуру (Коруновић 2012: 107–121).

принципу паралелизма по супротности са Вилком Ламианом, легитимише се попут какве фигуре његовог алтер ега¹². Овај модернистички моменат двојника, који је суштински обележио српски роман XX века, у Тишминој креативној верзији, психоаналитички посматрано, отвара читав низ питања у чијем је средишту дилема егзистенцијалних размера – може ли се побећи од себе?

У *Kanoу* присуствујемо и високом артистичком осећају за обраду теме *другог*¹³, изведене у оквиру дискурса *истости* и *различитости*. Активацијом Ламиановог препознавања Хелене (*другог*) као скривеног дела сопства, аутор утире пут ка деликатном пољу јунаковог позиционирања у односу према *другом*, те Ламианово колебаљиво кретање „између привлачности и грозе” према Хелени постаје битан психички показатељ неуравнотежености која влада у њему самом. То је, по духу ствари, онај исти осећај који се код Мирослава Блама пројављује у сну нарочитог подобја, а кроз који проговара колективни крик јеврејског народа.

Тај простор поларитета коренски је везан за један важан модернистички моменат који открива сложено унутарње стање Тишминих јунака, чија би се филозофска подлога дала формулисати идејним конструктом *странци сами себи*¹⁴. У поменутом теоретском концепту препознајемо нешто што је типично за његове јунаке – све их у основи карактерише осећање изопштености, неуклопљености и отуђености, док се њихов процес самопотврђивања у социјалној средини одвија мучно. Гурнути у вртлог ратних дешавања, они, као по правилу, постају жртве репресивног историјског поретка, принуђени да раскину нити припадништва које

¹² Обележје контрастиране карактеризације лика протагонисте остварено је и у *Књизи о Бламу*. Синтаксички гледано, знатан број реченица овог романа кондиционалног је карактера. У питању су Бламове реминисценције на Љубомира Крстића, званог Чутура, гимназијског вршњака који се, због својих особина проицљивости и предузимљивости, у виду Бламове унутрашње пројекције, појављује у улози сведока али и судије замишљеног „истражног процеса” продаје породичне куће Бламових. Више од сведока тог поступка, он је судија Бламових животних поступака. У форми Мирослављевог савести, Чутура израња како би га подсетио на пропусе које је према породици починио, те нам се тако кроз Љубомиров „дијалог” са Бламом откривају Бламов кукавичлук и конформистичка природа.

¹³ Привилегована тема модернизма – тема *другог* у већој или мањој мери пулсира значајним бројем Тишминих књижевних подухвата, а свој необично оригиналан уметнички конструкт задобија у приповеци *Шнек*, у којој се механизам поунутрења идентитета *другог* остварује психолошки несвесно, посредством једног физиолошког обољења какво је главобоља.

¹⁴ Да се литерарни „случај” Тишминих ликова може довести у везу са савременим научнотеоријским становиштима промишљања идентитета, примећује Младен Шукало у својој студији *Наративна устројства идентитета у дјелу Александра Тишме*, аргументовано доказујући основну тезу свога рада да „сви Тишмини јунаци постају странци сами себи” (Шукало 2005: 60–73).

су се изгубиле у мноштву већ испреплетаних судбинских линија, или су, једноставно нестале, прекинуле се. Читава Ламианова трагичност, у основи, огледа се у његовој растрзаној позиционираности на размеђи светова, два традицијски особена карактера – јеврејског (маргинализованог, неутемељеног у хрватску средину, осуђеног на мржњу и пропаст), којем по рођењу припада, и хрватског (одомаћеног, узнапредовалог у време ушаштва, са изгледом ка светлој будућности), у који је обредом крштења уведен по прорачунатој промисли својих родитеља. Посматрано са становишта *јединства супротности*, комуникативност *Капоа* обитава у успелој књижевној обради антагонистички постављеног процеса индивидуалне идентификације и оспоравања које креће „изнутра”. Тај однос заснован на напетости између двају непомирљивих ентитета који дејствују у Ламиановој личности, имплицира синтезу опозитних вектора, а будући да се суштински свесни део сопства јавља у виду *односа према себи*, да бисмо му приступили, нужно је претходно се усредсредити на упечатљив приказ Ламиановог доживљаја властитог идентитета.

Ламианова слика о јеврејском етничком идентитету којем по рођењу припада, заправо слика о властитом сопству, али у конкретном примеру, одбаченом и поништеном, недвојбено је артикулисала представу о јеврејству као перманентном извору страха, стида и бола. Страх је у великој мери присутан у животима Тишминих јунака. Снажно негативно осећање страха се код Ламиана јавља веома рано и читав роман у дубљој перспективи прати причу о напору да се поврати унутрашњи мир, изгубљен у детињству од стране „црних сенки” (јеврејских избеглица из Аустрије). Осећају „мрачног прогона” придаје се судбинска тежина – двојица забринутих и престрашених средовечних мушкараца „враћал[а] су му се у представу при уснивању [...] као крадљивци који ће му отети мир” (Тишма 1987: 44). Шире гледано, говоримо о тренутку у којем, несвесно, настаје Ламианова фиксација – врста оштећења психе узроковано јаким узнемирујућим доживљајем¹⁵. Од те временске линије његове мисли почињу да *море сличности и разлике*, почиње све више да обраћа пажњу на „затегнутост”

¹⁵ Овој сцени тематски еквивалент проналазимо у Бламовој престрашености пред својим гимназијским професором немачког језика, Јевгенијем Раковским, и његовим јавним говорима против тзв. „јеврејске пропаганде”. Ови неочекивани антисемитски иступи према носиоцима револуционарних комунистичких тежњи од стране сопственог разредног старешине урезају ожиљак на његовом младом срцу. Док је остатак одељења жељно и растерећено прихватао професорову планутост у беседништво о кризи Словенства „користећи се приликом да од наставе отргне који минут”, у Бламу је овај говор мржње уперен у јеврејску нацију изазивао праву физичку муку – „њему се стомак стезао, крв му се цедила из главе у ноге, срце га је жигало од понорног осећања самоће” (Тишма 2011: 66).

између њега и остатка света, схватајући да егзистира као део мањине којој припадају и „црне сенке”, та омражена и упадљива популација која је „подстицал[а] на мисао да их ваља удаљити, уклонити” (Тишма 1987: 44). Предосећајући злу коб свог народа (манифестовану понављањем визија „црних сенки”), Ламиан започиње потискивати и одбацивати, негирати „оптерећеност из породице различитошћу” (Тишма 1987: 45). Осећање понижености пред остатком људског рода, као и страх од појаве „црних сенки”, живе су душевне озледе које су утицале на Ламианову изградњу негативног става према јеврејству. Његово самопоштовање одређено утицајем оног *другог*, односно социјалног фактора, стигматизовањем од стране друштва, битно утиче на изградњу *слике о себи*.

На који начин су интензивне емоције стида и поноса еманације насушне потребе јединке за припадањем, упозорава Загорка Голубовић, социјални антрополог, разматрајући интернализацију породичне констелације у структуру личности:

Будући да личност није изловано острво него је члан одређене друштвене и културне заједнице, на питање о томе шта је идентитет, односно „ко сам ја”, не може се одговорити без одговора на питање: „где ја припадам” [...] Зато је питање о персоналном идентитету тесно повезано са питањем о припадности некој групи, односно са питањем о колективном идентитету или са односом према „другом”. (Голубовић 1999: 456)

Видимо, дакле да је у процесу социјализације друштвено неоформљене индивидуе породица битан посредник и да она у знатној мери условљава изградњу, како *слике о себи*, тако и *слике о другом* (Голубовић 1999: 468). Да се однос према свету почиње успостављати већ у детињству и да тај рани период одређује даљи ток унутрашњег бића, поткрепљују и развојнопсихолошка истраживања Ерика Ериксона, која стид дефинишу као бес, окренут против себе, а оног, ко се стиди, декларишу као појединца у потпуности свесног да је посматран, али неспремног да се учини другима видљивим – „волео би да присили свет да не гледа у њега, да не примети његову изложеност. Желео би да уништи очи света. Уместо тога мора да жели властиту невидљивост” (Ериксон 2008: 162). Како је Ламианово самопоштовање веома ниско, еквивалентно представи коју има о јеврејском идентитету, веома интересантним чини се ово Ериксново инсистирање на компоненти беса која појединца окреће против себе. Препознајемо заправо вид идентитета који би се дао окарактерисати Сартровим термином *неаутентичног Јеврејина*:

Тако, било шта да чини, неаутентични Јеврејин је опседнут свешћу да је Јеврејин. Управо у оном тренутку када се целим својим понашањем напреже да оспори

црте које му придају, верује да их поново проналази код других, и на тај начин опет посредно бива обдарен тим особинама. Он поново тражи своје истовернике и бежи од њих; тврди да је он само човек међу другима, као други, а ипак осећа да га став првог пролазника доводи у неприлику, ако је тај пролазник Јеврејин. Он је антисемит да би раскинуо све везе с јеврејском заједницом, а ипак је опет проналази у највећој дубини свога срца, јер у свом властитом телу поново осећа понижења која антисемити наносе другим Јеврејима. И то је управо црта неаутентичних Јевреја – то непрекидно колебање између гордости и осећања ниже вредности, вољног и страсног оспоравања црта своје расе и мистичног и телесног саучествовања с јеврејском стварношћу. (Сартр 2009: 98)

Самим тим што од себе не може побећи, апсурдно делује Ламианов константни напор за раскидањем нити заједништва које га везују за јеврејску сродничку линију. Како је *моћ* значајно обележје есесоваца, а *подређеност* одлика његових саплеменика, не чини се необичном идентификација са агресором. Несумњиво, Ламианово испољавање антисемитских црта обилато је психичким узроцима и сав тај реметилачки материјал његове индивидуалности у екстремној ситуацији Аушвица добија прилику да се прикаже у правом лицу, те пратимо патолошке промене јунака кроз његову немогућност разрачунавања са демонима прошлости. Евидентно је и да се Ламианов механизам идентитетске одбране, садржан у његовој конформистичкој природи, спремној да „људе прозре у њиховим помислима на основу безначајних знакова које од себе дају а да то и не знају” (Тишма 1987: 17), показује главним фактором његовог „спасоносног” случаја постанка капоом. Чињеница да Ламиан – захваљујући судбинском преокрету, „скоком у мртваца” и изразитој, себи својственој стратегији прилагођавања, преиначује наметнуту улогу угњетаваног Јеврејина у покорног судеоника нацистичког извршавања мрачних зверстава – доприноси да ово Тишмино дело видимо као битну новину на српској књижевној сцени када је реч о промишљању Холокауста и зла.

Како је Ламиан видно емотивно онеспособљен, у његовом случају еротско се успоставља као једини вид блискости лишен идентитетске тескобе. Препуштање сексуалном нагону и сва необавезност уношења било чега личног у телесно општење, за Ламиана се показује као поновно освајање неправедно одузетог простора слободе. Оног простора слободе који ће у Аушвицу, када Ламиан више не буде обесправљени Јеврејин већ проминент – капо Фурфа, трансфигурирати у нешто што би се дало дефинисати кроз Адлерову варијацију феномена *воље за моћ*¹⁶.

¹⁶ Овај пресудни животни нагон, како смо већ имали прилику да видимо у поглављу нашег рада посвећеном *Књизи о Бламу*, код Мирослава је испољен квалитативно различитом покретачком силом, коју бисмо, без погрешке, ослањајући се на установљену терминологију

У немогућности да поднесе и издржи распад сопствене личности током малтретирања у логору, Ламиан запада у клопку идентификације са есесовцима, при чему прибегава матрици понашања у којој се веома понизно понаша у опхођењу са надређенима, с једне, а изузетно сурово према логорашима, с друге стране. Иако освајањем позиције повлашћеног у Аушвицу Ламиан, заправо, не добија ни праву власт, нити се ослобађа свепратећег осећаја страха од смрти, употреба силе над *обесправљеним другим* у простору пакла на земљи ствара му привид сопствене снаге управљене у смеру продужавања властите линије живота. Сву своју животну немоћ, јад, очај, стид и страх, Ламиан маскира жудњом за моћи, с тим што ова врста покретачке енергије код њега бива преусмерена у свој деструктивни смер деловања, те се тако природно нагонска приврженост жени модификује у телесну злоупотребу младих логорашица. Насиље се тако на примеру *Капоа* доказује незаобилазним пратиоцем еротског у Тишминој поетици.

Пред Хеленом је Ламиан, ипак, сам себе „надмашио” – насиље над њеним телом има патолошки карактер потребе да се достојанство *другог* унизи, да се снага личности, која је у Хелене била јака и која ју је издвајала у маси осталих његових жртава, осујети. Примећујемо и то да је овај акт, извршен са циљем сламања идентитетског упоришта *другог*, више од пуког насиља. Ламиан је, по свој прилици, осећао неслагласност између степена кохерентности њеног идентитетског устројства и свог, између страдалничког терета који Хелена непоколебљиво носи и своје маске каповског моћника, стога је вишеструким сексуалним угњетавањем настојао истргнути је „из оног што је изнутра испуњава, из личног, појединачног и преве[сти] што краћим путем у опште, нагонско, које у свакога постоји и треба у свакога да је најјаче” (Тишма 1987: 37–38).

За разлику од искуства проживљеног током заточеништва у Јасеновцу, у ситуацији нове расподеле моћи, у Аушвицу, Ламиан осваја статус привилегованог, док је Хелена *инфериорни други*. Међутим, „граница” *радикалне другости* у Ламиановом перципирању Хелене нагло пуца оног тренутка када сазнаје за њено јеврејско порекло. Изигравање моћника који се својим разголићеним „плесом” покушава наругати законима живота и смрти, губи свој смисао за Ламиана, те он престаје са мучитељским унижавањем Хелене. Њено тело изненада постаје реметилачки фактор јунаковог привидног унутрашњег ослонца. Овако драстичну промену

клиничког психолога Виктора Франкла, могли легитимисати као *вољу за смислом*. Више о овој теми видети у: Франкл 1994.

у односу према младој логорашици могуће је разјаснити Сартровим виђењем узрока изненадног одступања од привучености жени Јеврејки:

Неки мушкарци одједном занемоћају ако од жене с којом воде љубав сазнају да је Јеврејка. Постоји одвратност према Кинезу или црнци. А та одбојност се, дакле, не рађа од тела, јер веома добро можете волети неку Јеврејку ако не знате којој раси припада, већ у тело долази преко духа; то је ангажовање душе, али тако дубоко и тако потпуно да допире до физиолошког, као што је то случај у хистерији. (Сартр 2009: 18).

Све наведено нагони нас на закључак да Ламианов однос према Хелени функционише попут лика и његовог одраза у огледалу. Аутор овде продире у домен јунаковог несвесног, наглашавајући његову амбиваленцију према Хелени као *другоме* који му је, у исти мах, и зазоран и привлачан. Битно је, дакле, истаћи да је у контакт са Хеленом укључена одређена двострукост, а да се, заправо, у Ламиановом препознавању сопственог лица у Хелени, крије извор дихотомије.

Неприхватање себе, незадовољство самим собом, тачније речено, немогућност да себе учини *пожељним другим* – све то манифестује се као главна препрека пред *другим*, а субјект са „теретом”, субјект који осећа извесну репресију, доминантан је тип јунака Тишминог прозног корпуса. Основна унутрашња „потреба” која се пред њим налази је да се емотивно дистанцира, односно, на пољу несвесног, јавља се решеност да ни по коју цену не узме учешћа ни у партнерској љубави нити у било којој врсти присног заједништва. Евидентна је Ламианова растрзаност између дубоког комплекса понижености због порекла и истинске потребе повезивања са „другим”. Али, парадоксално, управо се то приближавање другом, колико, из Ламианове перспективе гледано угрожавајуће, испоставља као исцељујуће и спасоносно. Такво перципирање ствари осветљава нам јунаков унутрашњи порив за послератним проналажењем Хелене. Наиме, Ламианова потрага за жртвом својих злодела задобија облик подухвата од круцијалне важности, који би одговарао психолошком напору неопходном за освешћивање предачке компоненте сопства. У том смислу, првобитно успостављене улоге се преокрећу, те се, у Ламиановој визури, Хелена позиционира као спаситељ, а не његов тлачитељ. Како би изашао на крај са осећајем губитка животног смисла, који му се све чешће јавља интензитетом који га јасно упозорава да му време измиче, све је очигледнија његова потреба за Хеленом, као својеврсним локусом утехе.

Да би помирио свесно са несвесним у себи, а тиме надоместио изгубљено јединство, Ламиан почиње осећати да му је, попут каквог музелмана који би „пре него што ће се предати слабости, бесвести, потражи[о]

некога коме ће се саопштити” (Тишма 1987: 138), нужно да последњи пут чује Хеленин глас. Стање у коме се овај јунак налази иде у прилог тези да се Хелена у Ламиановој подсвести артикулише као инструмент покретач процеса његове самоспознаје, као глас савести који допире до најдубљег и најмрачнијег аспекта његове душе. Међутим, како Ламиан није спреман да преузме кривицу за своје поступке, већ изналази начин да свој неодбрањив злочин пред собом оправда нагоном самоодржања, јасно је да не долази до исцељујуће преобразбе. Апсолутно неспособан за љубав и надасве безосећајан према женској патњи, Ламиан не доспева до трансформације свога бића, нити осваја било какву слободу за себе. Аутор је, по свој прилици, спречивши га да затекне жртву у животу, остао доследан својој поетици антрополошког песимизма, те је тако Хеленина смрт постала једини могући расplet романа, измирење непомирљивог.¹⁷

Јунак пред лицем сопства

Разлика је у томе што сам веровао како сам потајно нешто друго (тј. Јеврејин) од онога за шта ме сматрају (тј. за Србина), а у ствари сам се само ја претварао да сам нешто друго (тј. Србин) од онога што и јесам а за што ме и сматрају (тј. за Јеврејина).

(Тишма 2001: 785)

У оба романа, огледало (*Kano*), односно огледалу сличан „стаклени зид” (*Књига о Бламу*) функционишу као средство манифестације јунакове самоспознаје, претварајући се у нарочиту фигуру, у дубок и далекосежан одраз истине њихове огреховљености, а сам чин огледања – посматрања свога лица у купатилском огледалу (*Kano*), односно препознавања себе у неидентификованом бићу (*Књига о Бламу*), у дубоко психолошки процес созерцања. Наиме, реч је о два епизодама које, сажимајући у себи однос протагониста према јеврејству (с битном разликом да је у *Kanoу* у ту причу уплетен и конкретан *други*, оличен у лику Хелене Лифка), доносе висок степен њиховог самооткривања. Обликоване формом сна, односно магновења сличном сновиђењу, обе сцене двају романа износе на видело дана изнутра веома сложен и дисонантан свет јунака обавијен копреном социјалне репрезентације привидно јединственог душевног живота, заузимајући тако место од круцијалне важности, својеврсни вид

¹⁷Тишмине дневничке забелешке потврђују изречен увид: „А то што је она мртва, представља неку врсту више интервенције да се Капо онемогући у извршењу још једног недела, макар и таквог које би за њега значило искупљење, смирење” (Тишма 2001: 921).

кулминативности у структурној организацији повести о суочавању протагониста са утварама сопствене грешне прошлости.

Нашавши се пред „огледалом”, протагонисти двају романа добијају прилику да озбиљније сагледају свој душевни свет. Индикативност ових сцена за нашу тему *јединства супротности* огледа се у томе што се у темељу кретања Тишмине имагинације да̑ препознати динамична интеракција опречних полова сопства (свесног и несвесног), којима се даје потенцијал да својом енергијом, створеном напетости која дејствује између дихотомних поља људске свести, доведе јунака до унутрашњег преображаја, притеравши га да сиђе у амбис сопственог пакла – управо оног који, како нам открива последње поглавље *Књиге о Бламу*, Блама нагони да се сабере међу страдалнике, а Ламиана да стане пред лице Хелене Лифка. Символичка подударност форме огледала, која произилази из самог његовог физичког својства способности рефлексije стварности видљивог света, и значењских асоцијација представе свести, луцидности, духовног проматрања нечистоте срца које са собом повлачи паралелу са феноменом сна виђеног као својеврсни „информациони и контролни орган” (Јунг 1978: 216) несвесног, неупитна је. Функција огледала у оба романа је да дестабилише первертовану, изобличену слику света која дејствује у јунаковој глави.

Сан који уме бити истинитији од стварности

Несумњива потврда Тишминог дубоког разумевања централног фактора психичког неспокојства јунака са „теретом” јесте епизода Бламовог сновиђења. Као инструмент од пресудног значаја за успостављање освешћивања дужништва према јеврејском роду појављује се приповедна ситуација у форми сна. Јунака у њој затичемо у последњим секвенцама сневана, прибијеног пред некакав дебели стаклени зид, кроз који се назире приказе које му се, под недовољном осветљеношћу простора, најпре учине као какво клупко гмижућих змија, испреплетано и изувујано у различитим правцима и без икаквог реда, да би, потом, у комешању гомиле одале утисак да се, заправо, ради о људским створењима која беспоговорно одашиљу призивак интензивне патње, бола, самртног ропца. Тај снажан негативан доживљај током сновиђења у Бламу интуитивно покреће предосећај реактуализације страдалничке судбине својих јеврејских сународника.

На сопствено запрепашћење, нешто потпуно неодређено, попут каквог бића без контуре, из те масе се издваја, уздиже и прилази застору насупрот Бламу. Но, и поред тога што га дат призор испуњава осећајем

грозе, језе и неописиве страхоте, „истовремено га неодољиво привлачи зиду” (Тишма 2011: 81)¹⁸. Промена доминантног осећања изразите одбојности према фигури с примесамa људског обличја у неисказиву потребу за сједињењем са светом иза „границе познатог” симболична је слика јунаковог унутрашњег душевног сукоба са самим собом, рефлектованог на свет са „друге” стране стакленог застора. Више од свега, сан овде износи на површину сву ону дубоко скривану истину Бламовог живота, оптерећену прошлoшћу, од које он бесомучно бежи, али која га сустиже на дубљем психичком нивоу. Исту ону која ће након присуства музичкој изведби освестити по Блама судбински животни призив да приступи конвоју жртава и тиме се ослободи свепрожимајућег мртвила које га целог живота прати.

На право значење сноликог, Блама подстиче његова интуиција, унутрашњи глас који му разоткрива ко стоји иза неидентификованог човеколиког обличја. Неочекивани осећај блискости са објектом „иза”, односно асоцијативност на несвесном нивоу коју у Бламу покреће слика окрвављених дланова, преноси нам јасну поруку његове потиснуте гриже савести:

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, притискајући на њ дланове и лице. Дланови, приањајући уз стакло, истискују из себе ружичасту боју крви и постепено жуте, а лице се од стиска спљoшти: 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 знања, док у једном тренутку не доспе у средишњу тачку и Блам не схвати, запањено, да је то лице његово сопствено. (Тишма 2011: 81)

Јунакова кривица сразмерно расте у смеру његовог срамног избора да, обезбедивши себи сигурно прибежиште, допусти да буде пасивни посматрач „коначног решења” спроведеног над сродницима, без икаквог узимања учешћа у супротстављању Хортијевим снагама које су их тако бестијално уништавале. Овде јасно учоавамо како се сан претвара у незанемарљиву рефлексију несвесних менталних активности. На јави Блам важи за неког ко је сталожен, не одаје утисак оптерећености спољашњим

¹⁸ Дихотомија у погледу опречних осећања према мутној, сабласној прикази, то Бламово осцилирајуће кретање од грозe до неодољиве привлачности, подсећајући нас на Ламианову емотивну колебљивост у односу према својој жртви, некадашњој логорашици, Хелени Лифка, сугерише нам још једно место сусрета двају Тишминих романа, овде ученог по сродности сензибилитета који јунакова перцепција света одашиље.

проблемима. Кошмарна атмосфера своју кулминацију не достиже у моменту непосредно пред буђење, већ се несметано премешта из простора сна на јаву. Окупан знојем, уплашен, неусклађене срчане фреквенце, опхрван тупим болом у пределу груди попут убода игле, доживљава напад панике праћен тројаким осећањем: „Прво, он се одупире буђењу а истовремено га захвално прихвата. Осећа буђење као лаж, а као лаж осећа и сан из кога буђењем израња. Вређа га искључивање једног другим” (Тишма 2011: 81). Интензивно емотивно стање, страхом опхрване душе, испољено и кроз телесну симптоматологију, код Блама рађа дилему *где су границе сна и јаве?*, уносећи у средиште његовог психичког универзума опседајућу безумну идеју да сан „уме бити истинитији од стварности, дубљи, јаснији” (Тишма 2011: 83), те да се, у том случају, он „ипак креће између снова, од сна до сна, а све остало је само варка” (Тишма 2011: 83).

Свест о сопственим промашајима референтна је тачка разлаза Блама и Ламиана. Обојица огреховљени, али по суштински различитим основама индивидуалне моралне осетљивости, преломни тренутак нарочите свесности доживљавају потпуно различито. Блама сан нагони на егзистенцијалну промену, док Ламиан остаје урођен у горчину свог бездна.

Како према Јунгу исход сна указује на „праву ситуацију”, у Бламовом контексту се његово „фундаментално значење” огледа у нарочитој значењској перспективи већ споменутог стакленог зида, који сугерише нарочити тип огледалског посматрања – оног које еманира материјал похрањен испод прага јунакове свести. Символички, то је потврђено описом сновидовног свеопштег амбијента, који по речима самог Блама, подсећа на пакао. У том смислу, завршетак сна, који доноси снажно предосећање да је људско биће које из те нејасне гомиле иступа заправо Блам сам, нагони нас на закључак да јунак страхове које је његово племе доживело у нацистичким логорима, то, јунговским речником дефинисано, *колективно несвесно*, пробуђен сном као „разумним суочавањем”¹⁹ са самим собом, интегрише у сопствено искуство.

Вртоглави одједи понорног ужаса самопрепознавања

Да несвесно игра велику, одлучујућу улогу у мотивацији Тишминих јунака, потврђује и роман *Капо*. У њему се срећемо са *Књизи о Бламу* веома блиским тематско-мотивским комплексом колебања свести. Ламианова

¹⁹ Јунг снове види као несвесни пут сопства ка освешћивању проблема који оптерећују психу: „Снови нису само испуњење жеље, већ изван свега, разумно суочавање са нама самим” (Јунг 1996: 87).

унутарња мотивација за почињена злодела се разлистава у највећем степу и достиже пуну дубину у сцени која се одиграва у хотелској соби у Загребу – ту је јунак на путу спознаје узрока и интензитета свог душевног слома. Реч је о епизоди која приказује потпуно растројство протагонисте, на граници сна и јаве, а оно што би се симболички могло повезати са сном, у *Капоу* је испољено кроз фигуру огледала. Трихотомном линијом која следи раван симболичности мотива сна могуће је пратити и уметничку реализацију њему аналогних мотива – огледала, лица *другога* (Хелене) и сузе жртве (Хеленине). Они чине потпору Ламиановом расветљавању промашености животних избора, претварајући тако „сан” у откривајућу рефлексiju Ламиановог животног посрнућа.

Међутим, за разлику од Блама, Ламиан се не усуђује да сиђе до дна своје душе и суочи се са истином. Конкретније, ова епизода тематизује крајњи стадијум јунакове неспособности да погледа себе у лице, тј. да се, идентификујући се са сопственим одразом у огледалу, суочи са својом унесрећеном душом. Читав тај романескни фрагмент је латентни сигнал људској моралној неосетљивости.

Преузимајући форму својеврсног огледалског суочавања протагонисте са својом свешћу и савешћу, Хелена је, будући заснована на тежњи његовог ума да се ослободи несносне душевне тензије, оличење гриже савести која онемогућава његово спокојство, доказујући тако да она и није суштински Вилков проблем, већ да је то место додељено дубоко интимној недоумици егзистенцијалних размера – како се поставити према властитој окренутости насиљу? Лајтмотивско појављивање Хелениног лица у роману, залог је нарочите књижевне мотивације у којој се јунакиња успоставља као интегрални део протагонисте, један од репрезентата тематског аспекта сукоба индивидуе са собом. Осврнемо ли се на сам мотив лица, видећемо да оно толико тога у себи сажима.

Будући да је Хеленино лице често у фокусу *Капоа*, није неважно са каквом се експресијом Хелена позиционира у Ламиановој свести. Израћање њеног лица, са доминацијом уплашених, уплаканих очију у свест протагонисте, Тишмин је начин да уметнички мотивише нарастајући осећај страха и неспокојства од разоткривања бившег капоа. Хелена тако у Ламиановој представи од предмета престапа, кога се ваља отарасити, добија печат личности, прераста у особу иза чијег лица стоји конкретно људско биће са својим животом, склоностима и интересовањима, жељама и надањима, пропуштеним приликама које је вихор рата прекинуо и онемогућио њихово испуњење, особу чијих суза Ламиан престаје бити свестан накнадно, у тренутку магновења, у хотелској соби у Загребу:

Сећао се њених суза које је као једину њену особеност примећивао, иако су их, по свој прилици, и друге просипале, неке кришом а неке отворено, док је из њих изнуђивао покорност; сећао се оног тромог белог тела и дугуљасте главе с тршавом светлом косом, с плочастим плавим очима из којих су сузе точиле равномерно као вода с извора, с крупним уснама и истуреним белим зубима који су је чинили сличном пајацу, клауну (Тишма 1987: 290-291).

Овим се постиже пун потенцијал сцене уз минималну подршку приповедних елемената. Њихова форма понављања део је нарочите визуализације, сродне кинематографском обрасцу пролонгираног фокуса камере на одређени детаљ сцене. Даље, пратимо како то лице, под интензивним притиском ирационалног, алтернира у Ламианово:

Али му је сад иза тог лица, иза те појаве, израњало једно друго лице и друга појава, он сам, го и прекривен ожиљцима, са својом јајастом главом, танким и шиластим носем, с равном чекињом и искеженим зубима страхотворца, ругло и спрдња, смешна имитација есесовског надмужјака који скаче и млатара рукама сејући ужас. (Тишма 1987: 291)

Можемо закључити да Хелена илуструје конфликтну природу Вилковог двојног односа сопства²⁰. Изненада, у мислима му кошмарно искрсава сећање на читаву скупину логорашица чија је тела искоришћавао:

Седео је и покушавао да призове у себе јасније њено лице, не ово сад, модрикасто натечено, које му се наметало из јутрошњег сусрета, него оно некадашње, бело, с плочастим плавим очима и кратко остриженом косом, па му се то лице, за чије се очишћење од данашњег борио, почело претапати у нека друга лица, лица других хефтлингки које су прошле кроз стару алатницу и које сад као да су добијале црте. (Тишма 1987: 291)

Гомила различитих лица, непрегледан број њих избија пред њега, и оне почињу да се врте око њега „као на точку” (Тишма 1987: 291). Иако заваљен у хотелској фотелији, осећа огромну вртоглавицу и трага за начином да се примири. Своје шаке зарива у наслон, покушавајући да добије додатну потпору. Овај *lucida intervalla* стишава се тако што се Вилко по-

²⁰ И у *Књизи о Бламу* имамо огледалску дупликацију, на нивоу лик (Мирослав Блам) : контра-лик (Чутура), али овде аутор антагонисту представља кроз призму аутопројекције про-тагонисте, тако укомбиноване да разоткрије Ламианове црте крвника. Теоријски посматрано, овај би се роман могао ближе дефинисати и кроз свеprisутну технику первертовања којом су главни јунак, композициони елементи (крај на почетку приповести) и дисконтинуитетни наратив (бокора се у два правца – динамика приповедања у 3. л. јд. преплиће се са субјективистички интонираном Ламиановом унутрашњом исповешћу) измештени из свог конвенционалног књижевног средишта. С тим у вези, битно је нагласити да је контраст у изградњи лика Вилка и Хелене хијастичког типа – њихов однос сликовито функционише попут лика и одраза у огледалу. Хелена није само језик бола, потлачених, већ, пре свега, језик истине Ламиановог неискупљивог грехопада.

кушава отрезнити из бунила „усана и браде мокрих од истекле пљувачке” (Тишма 1987: 292). Слично сну, ова врста магновења са нарочито психички осетљивим окончањем представља један од начина на који несвесни јунаков ум тежи изразити себе и подједнако је симболичан. Ламианова главна борба са собом своди се на насушну потребу да, освешћујући своју заблуделост, не буде оно што јесте.

Видимо, дакле, да овом епизодом позиција моћи бива преокренута. Бивша затвореница мори Ламианове мисли, што је доказ да он губи своју моћ над њом. Хелена постаје персонификација његовог најснажнијег страха – да ће бити откривен, да ће му једног јутра представници истражних органа власти закуцати на врата и ухапсити га као ратног злочинца. Иако мртва у време Ламианове потраге, у његовој свести она је живи огањ који прети да га гурне у амбис сопствене огреховљености. Како агресија код Ламиана не проналази пуно задовољење у мучењу заробљеника којима је био надређен, та врста виолентних импулса бива преусмерена ка најнезаштићенијем, најрањивијем слоју поробљених – младим логорашицама. Ова игра обмане, еротске природе, од њега самог прозвана „плесом живота”, на коју у околностима Аушвица пристаје, запоседнут врстом либидиналног ритмичког гибања, показује нам сву његову девијантност. Ламиан иступа у табор злочинаца, придобивши заузврат само привид осећаја снаге у вртлогу мртвила. Испоставља се да је сила моћи коју је у логору сејао, бивајући капоом, заправо, све време била оштрица уперена против њега самог. „Сан” се тако претвара у откривајућу рефлексију јунаковог животног посрнућа.

* * *

По својим поетичким начелима неповерљив према књижевности која претендује да мења свет, Тишма јој са пуним уважавањем препушта улогу разобличења човекове душе, узимајући за свој поетички императив осликавање обе стране кованице зване живот. Својеврсна драма великог емотивног интензитета уочена, како на примеру Бламове, тако и Ламианове динамичне интеракције свести и несвеснога, дефинише уметничку форму јединства супротности. Изгубљени у потрази за миром, који им, као по правилу, стално измиче, јунаци се, преслаби да направе први корак ка зацељењу својих унутарњих озледа, константно врте у кругу сопствених животних промашаја. Свакако, у том смислу посматрано, Блама нисмо разумели као оличење моралности, али смо га, за разлику од Ламиана, окарактерисали као јунака на путу открића суштине живота,

спремног на жртву, што из корена мења вертикалну димензију *Књиге о Бламу* у односу на *Капоа*. Док у *Капоу* негативна метафизика, остварена поистовећивањем крвника са жртвом сопствених злодела, своју оштрицу управља ка разобличавању свега онога изопаченог што је остало скривено Ламиановој свести, у *Књизи о Бламу*, епизодом са дуплицираном истином, односно њеном негацијом, одјекује глас Тишме скептика који, у даљој перспективи, пројављује актуелну тему новог доба – релативизацију историјских чињеница.

Нашим студијским истраживањем имали смо прилику да укажемо на које све начине Тишмино дело успоставља висок ниво поетичке комуникативности са идејним концептом који је кроз историју филозофије препознат под термином *јединство супротности*, односно *coincidentia oppositorum*. Оно што се у филозофским оквирима води под овом одредницом, код књижевника се, како смо покушали да докажемо радом, намеће као основни градивни елемент архитектонике његових дела. Фикција Александра Тишме овом научном конструкту непосредно даје одговарајући литерарни израз, творећи од њега засебан поетички образац, заслужан за крајњу форму целовитости ствараочевих уметничких достигнућа. Штавише, намеће се закључак да естетски најучинковитије ефекте овај писац остварује сегментима који генеришу извесну поларност конфликтног типа, што иде у прилог нашој постављеној тези да *јединство супротности* више од свега сведочи да није реч о некаквом инцидентном литерарном ефекту, већ да се ради о сврсисходно установљеној својеврсној књижевној парадигми.

ЛИТЕРАТУРА

Агамбен 2008: Đorđo Agamben, *Ono što ostaje od Aušvica: arhiv i svjedok (Homo sacer III)*. Zagreb: Antibarbarus.

Ангеловски, Јелена. Прозни опус Александра Тишме. Докторска дисертација одбрањена 17. 12. 2014. на Филолошком факултету Универзитета у Београду. <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:10064/bdef:Content/download>, приступано априла 2024.

Гвозден 2005: Владимир Гвозден, Тишмина књижевност расцепа, у: Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац (ур.), *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска, 74–92.

Голубовић 1999: Zagorka Golubović, *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Beograd: Republika.

Ериксон 2008: Erik H. Erikson, *Identitet i životni ciklus*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Јунг 1978: Karl Gustav Jung, *Psihološke rasprave*. Novi Sad: Matica srpska.

Јунг 1980: Carl Gustav Jung, *Psychology and alchemy* (second edition), *The collected works of C. G. Jung*, Volume 12. New York: Princeton University Press.

Јунг 1996: Karl Gustav Jung, *Čovek i njegovi simboli*. Beograd: Narodna knjiga.

Коруновић 2012: Горан Коруновић, Сећање на Други светски рат у роману „Капо” Александра Тишме. Нови Сад: *Летопис матице српске*, год. 188, књ. 490, св.1-2, јул–август, 107–121.

Милошевић 1991: Nikola Milošević, *Jevanđelje skepticizma*, u: Aleksandar Tišma, *Dnevnik: 1942–1951 (postajanje)*. Novi Sad: Matica srpska, 7–19.

Пантић 2005: Михајло Пантић, Тишмине поетичке експликације, у: Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац (ур.), *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска, 25–30.

Поповић 1981: Бранко Поповић, Поговор, у: Александар Тишма, *Употреба човека* (поговор и напомене Бранко Поповић). Београд: Нолит, 5–12.

Сартр 2009: Žan-Pol Sartr, *Razmišljanja o jevrejskom pitanju*. Beograd: RAIDEIA.

Сиоран 2001: Емил Сиоран, *Крик незнања*. Подгорица: Октоих.

Тишма 1987: Александар Тишма, *Kano*. Београд: Нолит.

Тишма 1991: Aleksandar Tišma, *Dnevnik: 1942–1951 (postajanje)*. Novi Sad: Matica srpska.

Тишма 1996: Aleksandar Tišma, *Šta sam govorio*, Ljubisav Andrić (прir.). Novi Sad: Prometej.

Тишма 2001: Aleksandar Tišma, *Dnevnik: 1942–2001*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Тишма 2011: Aleksandar Tišma, *Knjiga o Blamu*. Novi Sad: Akademska knjiga.

United States Holocaust Memorial Museum. collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698, приступано маја 2024.

Франкл 1994: Виктор Франкл, *Зашто се нисте убили (тражење смисла живљења)*. Београд: Просвета.

Шукало 2005: Младен Шукало, Наративна устројства идентитета у дјелу Александра Тишме, у: Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац (ур.), *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска, 60–73.

Milica D. Kuzmanović

UNITY OF OPPOSITES IN THE CONTEXT OF ALEKSANDAR
TIŠMA'S NOVELS *THE BOOK OF BLAM* AND *KAPO*

Summary

The fruitful influence of *unity of opposites*, as dominant constructive pattern of Aleksandar Tišma's artistic word is analyzed on the example of Tišma's poetically representative novels *The Book of Blam* and *Kapo*. These two creations in correlation, not only in terms of giving voice to the horrifying experience in the Second World War, but also with regard to crucial motives, stylistic models, narrative discourse and the type of literary characterization, illustrate the mechanism of the *unity of opposites* as a creative formative principle. Tišma's tireless effort to reach out for the darkest abysses of the human soul with his prose works *The Book of Blam* and *Kapo* also reveals to us a modern literary approach to the unconscious domain of mental stream.

Keywords: Aleksandar Tišma, *The Book of Blam*, *Kapo*, unity of opposites, contrast, unconscious.