



## MUŠKO, ŽENSKO, EMBRION, KNJIGA – QUATTRO CORPI IN CERCA D'AUTORE

Angažmanom u grupama KÔD i nešto kasnije ∃ KÔD, Slobodan Tišma se kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina prošlog veka priključio tokovima neoavangardne umetnosti, koja, prema mišljenju Miška Šuvakovića, u istočnoevropskim zemljama paradoksalno egzistira „kroz ideološke sukobe socrealističke dogmatske kulture, nastajuće umerene modernističke umetnosti novog birokratskog i tehnokratskog socijalističkog društvenog sloja i utopijskih, liberalnih i anarhističkih koncepcija.“ Poput svoje slavne prethodnice, usmerena je ka negaciji svih vrednosnih korelativa tradicije i realističko-mimetičkog obrasca umetnosti jednako kao prema samoj modernističkoj tekovini. Neoavangardisti su, na tragu svojih prethodnika, nastavili da destruišu već uveliko načeti, nestabilni i decentrirani lirski subjekt, ispoljen u poeziji 1902, kroz vapaj Milana Čurčina za napuštanjem kanona (*Pustite me kako ja hoću*), koji je saputnicu u prozi dobio desetak godina kasnije, u Isidorinom kultnom postupku izmeštanja narativnog središta: (anti)junakinju tako zatičemo u zgrčenom položaju, zapretenu uskim dimenzijama bureta, kako protestuje i protiv spoljašnjeg sveta i protiv utilitarnosti literature. Taj, „krug koji se širi/ ne vraćajući se izgubljenom središtu“, kako će decenijama kasnije zabeležiti Slobodan Tišma, biće rani simptom kraja autarhije muškog pisma kao dominantnog diskursa srpske književnosti i otvoriće put za rasprostiranje novih jezgara umetničkog ispoljavanja.

Neoavangardni diskurs ogleda se, između ostalog, u afirmaciji drugostepenosti pisma, koje, kao takvo, ne produkuje samo metapoziciju umetnika, nego i eksplicira sadržaje koji mu prethode: koncept, kontekst (intertekstualna relacija, faktocitati i dr) ili nastaju paralelno s njim. Predstavnici tekstualne poezije i konceptualnih umetničkih praksi tako, u okviru „šok-terapije“, odbacivanjem granica birokratske umetnosti i konvencionalnog ponašanja umetnika, te „mlakih“ modernističkih vrednosnih sudova, poistovećuju umetnost s određenim načinom života: stvarno, a ne više njegov odraz, ulazi u umetničko delo. Citati neoavangardista, to su citati od krvi i mesa, ne zato jer liče na život, već zato što predstavljaju život sam.

### Sasvim izbezumljen

Slobodan Tišma je grlio drvo i pio *Coca-Colu* ispred jednog marketa na Limanu u Novom Sadu: eto dva čina preobrazbe prirodnih i kulturno kodiranih (s jasnim simboličkim balastom) fakata u delove scenografije performativnog diskursa. Da li se vožnja autobusom može smatrati umetnošću? A performans *More i Antimore*, na koji će se kasnije motivski nadovezati *Marinizmi*, gde će se boje mora udvajati, međusobno potirati, i trivijadama dovoditi u sumnju iskaze u pesmama? Možda baš sve to i nije umetnost, barem ne ona salonska, akademska čiji smo savremenici, ali je plaćena, ako ne glavom, a ono, u slučaju

Miroslava Mandića i Slavka Bogdanovića, zatvorskom kaznom i gubljenjem birokratske časti (do koje, danas nije lako u to poverovati, ovim umetnicima nije baš ni bilo stalo).

Kada bi neoavangardna praksa, barem ona vojvođanska, birala svoj manifest, u najužoj konkurenciji našao bi se, pored *Močvare* Slavka Bogdanovića, *Teksta 1* Mirka Radojičića ili teksta pod nazivom (*I; IV 1971*) Vladimira Kopicla, još i tekst *Kao neko* Slobodana Tišme. U *Belešci* uz „*Kao neko*“ naglašena je autodestruktivna aktivnost, dezavuisanje subjekta, najpre kroz problematizaciju njegove pozicije: „Za ovu belešku ne mogu preuzeti odgovornost./ Sve što je u njoj, verovatno je pogrešno i besmisleno i još gore od toga: proizvoljno./ Ja lupam i ja sam sada sasvim izbezumljen.“

Navedeni citat preuzet je iz studije *Konceptualna umetnost* M. Šuvakovića. U knjizi *Vrt kao to* (Ruža lutanja, 1997) izostavljena je poslednja rečenica, koja gradira nestabilnost subjekta, dobrovoljni odabir slabog ja kao političke („ne preuzeti odgovornost“), vrednosno nisko konotirane („lupati“) i sasvim subjektivne, dakle, krajnje proizvoljne aktivnosti. I sama umetnost se, paralelno s tekstem, u belešci koja se i inače naziva paratekstualnim elementom, dovodi u sumnju kao slaba i proizvoljna, te se tako osporava njen društveni značaj i potencira krajnje subjektivni doživljaj, jedan manir, takoreći kapric. Već i u nastavku zbirke *Vrt kao to* biće istaknuta potreba za nihilističkim doživljajem stvari: ako ga bude, subjekt će se smestiti između transcendentalnog doživljaja, gubljenja u sinestezijsko-pan-teističkim pasažima (što će doći do izražaja naročito u knjizi *Marinizmi*) ili u stanjima ekspresionističke ekstaze, kao najvišeg poniranja u onostrano, u nedokučivo. Subjekt je telo („Tako moje telo ima značenje tajne“ ili: „Moje misli su ono što izražavam fizički“), sve njegove pokrete i aktivnosti odlikuje procesualnost, fragmentarnost, nesvršenost, a uočljiva je infantilizacija slatnjom povratka u ogledalnu fazu: „Ogledalo (u) ogledalo// ali uvek na drugom mestu/ ali nikad na istom mestu“ (*Dok Jona*). Akcije su relativizovane umetanjem gerunda na mesto glagola u ličnim oblicima: sastavljanje, sivljenje, deljenje (*Godišnje provod*), čitanje (činjenje), pomeranje (*Bez promena*); često je i obezličavanje upotrebom infinitiva (*Svod bit reke, Leti se do G. B, Jedno sećanje* i dr) ili imperativa (*Por. Krug*), a srećemo i sintaksičke konstrukcije bez pravog predikata, s krnjim imenskim delom predikata ili nepodudaranje gramatičkih i logičkih normi: „Knjiga boja pravougaonik/ je drvo (bolest)./ Hodnik je sud zalaska/ i plamen u staklu (snu)!“ (*Skica*); zatim pasivne konstrukcije (*Ne vazduh osrednji, Dok Jona* i dr), te naporedno, simultano nizanje asindetskih leksičkih (*Reka i put*), leksičko-fonetskih (*Cveće na podu*), čak zaumnih iskaza. U ciklusu *Vrt kao to* (1977) razvijene su spacijalne sintaksičke jedinice. Praznina, odsustvo logičkih veza, kanon aleatornosti i simultanzima zagovaraju se fascinacijom Maljevičevim kvadratom, ali i kockom, tom malarmeovsko-bretonovsko-matićevskom omiljenom igračkom usuda, pa i drugim geometrijskim oblicima ili telima. U radovima *Crna i žuta vrpca, Kvadrat, Dimenzija greške, Usaglašeni senzibilitet* (sa M. Mandićem) prazni, neispunjeni oblici i tela dovode se u vezu s ispunjenim, obojenim geometrijskim figurama, otvorene linije konkurišu zatvorenim, prostor se čas sužava, a čas širi, obogaćen novim dimenzijama. Međutim, polovična ispunjenost, kao npr. pesma od jednog stiha koja se prostire na celoj stranici u ciklusu *Ostaci o plivanju*, ukazaće, između ostalog, na odsutnost, nedostatnost. Sam spacijalni poredak stihova iz završnog ciklusa, gde i prostor između grafičkih znakova igra ulogu označitelja, ukazuje na potenciranje efekta praznine kao odsustva smisla, na asemantičku poeziju ili čak polisemiju, napose na nere-

lizovano ja. Egzistencijalistička pitanja ili samopromišljanja u ovom ciklusu sudariće se sa zaumnošću, onomatopejskim kricima, dadaističkim pismom ili, konačno, prazninom. Otvoraju se, tako, mogućnosti pomeranja granica rodnih konstrukcija (čežnja za matrijarhatom, slika velike žene koja sedi pod drvetom) ili poistovećivanja sa Drugim („Indian 4/ Pod kvarcnom lampom/ Pocrneti/ Postati crnac/ Ako nisi crnac/ Nisi ništa” ili: „Crnac se samozaljubljeno posmatra/ u ogledalu”), do poigravanja gramatičkim oblicima prvog, drugog ili trećeg lica. Uvek u jednini.

**Veliko naprslo jaje  
iliti:  
Nemam šta da radim u životu,  
samo da nestajem**

Vladimir Kopicl se s pravom pita nije li *volja za slabo ja*, svi počeci bez završetaka, sva ta strategija odustajanja na pola puta („Skoro sam se skamenio/ Iz sve snage zatrčim se/ I pred samim pragom velike žute kuće/ Zaspim”) zapravo samo „vid žuđenog, projekta jednog, samo jednog savršenog dela, one fatalne totalne integralne knjige (umalo makrobiotičke) koja nikako da se ispiše.”

U *Marinizmima* (Ruža lutanja, 1995) naizgled skriveni i skoro nevidljivi subjekt potisnut je vizijama mora, sveden na perspektivu, na doživljaje sivila, koji će i kasnije imati važnu ulogu u poeziji Slobodana Tišme. Telesna nesavršenost ogleđa se u *drvenim udovima obojenim u plavo*, u skamenjenosti i snu kao promeni telesnog stanja i svesti, ali pre svega obojenošću u različite boje. Ipak, najviša tačka autorefleksije krije se upravo u embrionalnom doživljaju sopstva: „Plivam, ali nemam udova/ Ni ruku, ni stopala smaragdnh/ Ni ruku, ni stopala smaragdnh/ Ja sam samo veliko naprslo jaje/ Neke neznane ptice/ Slepo, mermerno oko boga/ Koje pluta na crnim talasima”. Ovim stihovima bi se mogao, doduše nategnuto, pridati univerzalni značaj, da bi asocijacije na jednu od najlepših pesama srpskog klasicističkog pesništva, na pesmu *Embrionu* Jovana Subotića, bile očite. Zasad, zapamtimo telašce koje morske struje odnose u nepoznatom pravcu.

Već nekako odveć lirski, intimistički intonirana, knjiga *Blues diary (Pitoma religiozna razmišljanja)* objavljena 2001. godine takođe u Ediciji *Ruža lutanja*, anticipira tematski dija-pazon zastupljen i u prozi Slobodana Tišme. Često se ukrštaju dva motiva, dve osobine subjekta: nenametljivost, smernost, pitomost, s jedne strane, kao i dokolica, inertnost s druge („Nemati motiv, razlog/ večna dokonost”). Religioznost balansira od panteističkog sveprisustva prirode i doživljaja mora do misticizma, okultnog, ispoljenog najčešće kroz geometrijske simbole – pentagram, krug i dr. Semantički potencijal kvadrata i kocke ide manje u smeru indikacije religioznosti, a više ka projekcijama umetničkog prosedeća.

*Blues Diary* je Tišma u pogovoru odredio kao „pseudodnevnik jednog pseudopisca, u kojem zapisi pojedinačno ne predstavljaju pesme, iako se u knjizi može pronaći i po koja pesmica.” Siromaštvo umetnosti o kojem peva ova knjiga („Inače, sitan sam umetnikčić, siromašan”) svedeno je na polovičnost, nesvršenost: akcija se ili iznenada završava, a prava motivacija takvog čina izostaje („Koliko knjiga sam pročitao/ samo do pola”), ili se svodi na potpuno

negiranje same sebe, što, dalje, unižava i sam subjekt: „Priča je htela da se zaokruži/ Da se ispiše/ Ali ja to nikada ne bih bio u stanju da učinim/ Moja inhibiranost/ Normalnost, u krajnjoj liniji/ Zato, uostalom i ne umem da pišem/ Akcija, odvijanje, to je nešto nespojivo/ Sa mnom. Ali mene to i ne interesuje/ Moja večita tema je / Stojim uveče sam u vrtu...”

Epizodični i disperzivni karakter kratkih dnevničkih zapisa, odlika ispovedne umetnosti, ukazuje se kao nulti stepen pisma, ali intimističkim tonom lako ostavlja prostor žanru lirske pesme, *poheziji* kao drugostepenom govoru, koju, istina, autor u pogovoru negira („Inače, text je u celini složen u lomljenim redovima, nešto kao slobodni 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”). Knjiga koja, s jedne strane – uprkos konvencijama nepredstavljачke umetnosti kakva je, prema K. Hamburger, dnevnička proza – pati od viška narativno-deskriptivnog potencijala, srodna je, s druge strane, minimalističkoj, bitničkoj umetnosti, mnogo više nego u potonjim proznim knjigama. Ipak, njeno nepretenciozno umetničko ime je: beleškarenje: „Da li se ja bavim pisanjem? Ne. Ovo je samo beleženje/ Skoro da nema nikakve razlike/ Između pukog životarenja i beleškarenja/ Pisanje sa tim nema nikakve veze, ono podrazumeva/ Jedan širi kontekst, pohranjivanje i tumačenje/ Zatim, poništavanje (ubijanje)”.

Tako dolazimo do ključnog momenta, momenta razgradnje, onespokojavajućeg, auto-destruktivnog, devastirajućeg diskursa, koji, prividnom frivolnošću i ničim obavezujućom nepretencioznošću, ukidanjem ambicije da bude visoko vrednovan, zapravo želi s jedne strane poništiti sebe, investirati u sopstveni poraz i (eventualni) literarni neuspeh, čime, opet, iskoračuje iz sfere umetnosti i zadire u tržišna pitanja, pitanja recepcije: s druge strane, nihilistička ograda beleškarenja je postavljanje visokih umetničkih standarda i ideal estetički kompetentnog čitaoca, koji, čitajući stihove, treba da izrečene autosudove potvrdi ili ospori. Surova ispovest karakteristična je za dnevničku formu ili njene mimikrije, čije konvencije počivaju na namernom oponašanju dijaloga između dnevnika i lica koje se ispoveda, a koje, opet, pretpostavlja da, ako dobro čuva dnevnik, ta ispovest nikom drugom neće biti dostupna. Ne, ne verujem da se ova rečenica čuje.

„Kako ja pišem/ Traljavo, jadno, traljavo/ Daleko je to od neke veštine/ Interpretiram sebe, svoje telo/ Koje je prilično nesavršeno, bolesno/ Sviram na sebi, sviram svoje telo.” Tako se telo doima kao objekt umetnosti, objekt koji je, budući reprezentant siromašne umetnosti (na šta ukazuje i česta eliptična forma), jedini zalog u simboličkoj razmeni. S druge strane, estetika ružnog, link ka muzičkom postpank Tišminom angažmanu, ispoljava se na momente, ali je, u muzici i literaturi, ako se i ne radi o jednoj integralnoj umetnosti, nadvladava melanholija i spleen. Taman koliko i recidiv pankera, Tišma je i intertekstualni junak iz pretprošlog stoleća, nikako samo Oblomov: „Otac me je zvao (he called me) Oblomov”, pre njegova sinteza sa Onjeginom, suvišni čovek, kako je, povodom knjige *Urvidek* (*Niskobudžetna proza*, Narodna knjiga, 2005) pisala i Vladislava Gordić Petković.

### **Ta knjiga je deo mog tela, moja krv i meso**

„Sada sedim, *to je to*, ili *ovo nije ono*, u sobi i pišem priču – baš zgodno. Spreman sam da u to uložim sve, čitav život u tri minuta.”

Koliko je opravdano u proznim tekstovima Judite Šalgo (izuzmemo li njene kazuse *Bez naslova* iz knjige *Da li postoji život*) uočiti evoluciju ili retardaciju, kako za koga, neoavangardnog u postmodernistički diskurs, toliko o sličnoj promeni ima smisla govoriti *a propo* proze Slobodana Tišme.

Pripovedanje je ovde dosledno sprovedeno u prvom licu, kao i u romanu *Quattro stagioni* (Laguna, 2009), koji podnaslovom *Staromoderna travestirana ispovest s onu stranu groba* ukazuje ne samo na novi vid ispovedne forme, već na njenu očitu obradu, travestiju. U obe knjige narator je muškarac koji neprestano pada u iskušenje rodne transgresije ili u poziciju svegnog povratka na rane periode života (junak gotovo redovno, iako oženjen, živi sa roditeljima, a u svim povestima otac i majka imaju ključnu ulogu): Edipov kompleks uočava se u naglašenoj bliskosti sa majkom i psihičkom udaljavanju od oca. Neretko je obožavanje univerzalne figure žene ili naslućivanje njene svetosti: „Ali, i marijanski kult, obožavanje Bogorodice je za mene i dan danas pravi izbor. To je moj matrijarhat: crnci (potomci robova), žene, ludaci i deca.“ Infantilizacija se projektuje i na životni stav, pa se očituje izvesni vid inhibiranosti, defetizma i inertnosti: „Moglo bi se reći da ja nikada nisam bio iniciran u svet odraslih, jednostavno, nikada nisam bio primljen u to društvo i samim tim nisam imao nikakav osećaj krivice i odgovornosti.“ Odnosi u porodici su samo simboličke projekcije primarne porodice: „Moja žena je moja mama, iako ima običaj da kaže: nisam ti ja mama. Naš petogodišnji sin, to sam ja kad sam imao pet godina i koji mesec više.“ U priči *Knjiga* ulogu gurua, vodiča kroz život, preuzima knjiga, *Ji-đing*, ali i s njom subjekt uspostavlja ambivalentan odnos. U *Nikiti* kćerka je projekcija snažne žene, koja fizički spasava oca. Subjekt se, nasuprot ženama, smanjuje, nestaje: „Na kraju sam pao, ali žena i Nikita su me svojim snažnim rukama podigle na kolena. Iako sam ih preklinjao da me ostave, strpale su me pod ceradu, nisam bio previše težak, izmršavio sam i što je još interesantnije – smanjio sam se, postao sam patuljak i tako su me vukle u kolicima kroz šumu.“

Transgresija se, dalje, očituje, kroz feminizaciju subjekta: plač, jake emocije, naglašeno ispovedni ton, žudnja – sve su to odlike ženskog pisma. U priči *Pojačalo i gitara* prisutan je i blagi oblik transvestiranog ponašanja. Žan Bodrijar (*Simbolička razmena i smrt*) piše: „Svedoci smo istovremeno emancipacije žene i ponovnog jačanja uticaja mode. Do toga dolazi zato što moda nema veze sa ženom, već sa ženskim. Čitavo društvo se feminizuje u onoj meri u kojoj se ukida diskriminacija prema ženama (isti je slučaj sa ludacima, decom, itd); to je normalna posledica logike izopštenosti.“ Srodan je postupak Miroslava Mandića, koji je u knjizi *Ja sam ti je on* uspostavio pluralizam identiteta kroz feminizaciju subjekta, i kao takav, ušao u priču Judite Šalgo *Irena ili o Marini ili o biografiji*, kao i, mnogo ranije i s više parodičnog otklona od ženskog diskursa, Vujica Rešin Tucić u pionirskom književnom performansu *Moje menstruacije*, objavljenom u časopisu *Rok* 1969.

U prilog sagledavanju transgresivne pozicije subjekta, polne amorfizacije koja ukida maskulino, relativizuje ga i implodira učešćem označitelja ženskog, ide svakako i ambivalentan odnos prema muškarcima. Dok je otac, a u romanu *Quattro stagioni* deda – ugledni ginekolog – centralna figura infantilizujućeg, mekog subjekta-pripovedača, prikazan kao moćna figura, lik koji je u pravom smislu i pokretač radnje, ili barem ona centripetalna sila koja podstiče sve delatnosti naratora, dotle su drugi muškarci objekti mržnje:

„Moja mržnja prema muškom svetu možda vuče korene i od toga što su me vršnjaci, uglavnom dečaci, često kinjili zbog te pasije [muzike]. Smatrali su me gospodičićem, skrojevićem...”

Mogućnost identifikacije s maskulinim, patrijarhalno, čak primitivno poimanje rodni identiteta, izazvaće grimasu bola: „To sam u stvari ja, sam, ja kao kum, kao truli bogataš, ma koliko se toga užasavao. Odvratnost je samo pokazatelj.” Tako će se početni entuzijizam u muško-muškom prijateljstvu pokazati ispraznim i trošnim: „I pored sveg tog odijuma prema muškom svetu, ne mogu da kažem da nisam imao muškarca za prijatelja. Imao sam, ali uvek sa velikim oprezom. Kako je vreme prolazilo, te veze su se obično tanjile, odnosi su se hladili i adio, do kraja, ti ljudi kao da nisu ni postojali.”

Kao jedna od mogućnih prepreka u muško-muškom prijateljstvu javlja se pritajena zavist prema muškarcima vezanim bračnim i seksualnim ugovorima. Kao što u većini priča junak ne zasniva pravu porodičnu vezu, ostajući vezan za roditelje, tako ne dolazi ni do uspostavljanja poverenja između njega i onih koji su takav odnos uspostavili: „Svi oženjeni muškarci su u stvari mrtvi, oslepljeni, kastrirani. Gde je nestala njihova čast? Svaka žena sahrani, pardon, htedah reći, hrani svoga muža na svoj način: daje mu da jede ovo ili ono, ili šta on već traži, više ovoga, manje onoga, u stvari, truje ga.” Za razliku od patrijarhalnog diskursa narodne religije, koji, u ubedljivom tumačenju Lidije Radulović, često u konstruktivnom ženskog roda vidi uzročnika magijskog rituala počinjenog nad nedužnim muškarcem, ovde se, usled osetljivih polnih granica, koje subjekt prelazi, susrećemo sa zavišću prema ženama, kao potencijalnim konkurentima, pre svega u zasnivanju muško-muškog prijateljstva. Ovakva konverzija rodno identiteta ukazuje na moguću strah od žene, pa time i od vezivanja. Usled prenapregnute disproporcije doživljaja majke s falusoidnom morfologijom i oca kao dominantne, naglašeno maskuline figure, subjekt se rastapa i tvori jedno nedovoljno ubedljivo rodno osvešćeno biće, koje će se, ipak, u jednom trenutku opredeliti: „lako telom i dušom muškarac, ja sam u stvari žena.”

U romanu *Quattro stagioni* subjekt se, pozicijom s onu stranu [groba] već određuje kao Drugo. Njegov drugostepeni jezik počiva na kortasarovskom modelu čitanja, koje ukida linearni poredak. Povratak u detinjstvo postmodernizma jeste i zenit neoavangardnih ekscenčnih praksi, prisilno ugasnuće stvaralačkih sloboda u vreme potera i lova na umetnike (zato je M. Mandić moguć prototip jednog od junaka). U poglavlju *Zima, brrrr!* doći će do svesne, strahom izazvane isidorijanske pozicije bega od spoljašnjeg sveta u bure, koje tako, uprkos svom homonimičnom potencijalu (množina imenice *bura*) postaje stecište mira i tišine. Kretanje je i u ovom prostoru ograničeno, svedeno samo na pokrete ploda u materici. Istovremeno, otkriće abortiranih fetusa koji su zapretni u bocama, zaustavljeni u razvoju, ali ipak poluživi, oteti od zaborava, predstavljajuće sinhronu, paralelnu sliku. Po izlasku, iako su mu svi drugi organi na mestu, junak saznaje da je kastriran, polno sputan: „Uhvatio sam se za mošnice, ali pimpeka nigde, ni od korova, prazno mesto. Znači, to je! Kakve su bile tvoje zasluge prijaptelu? Da li se nečega uopšte sećaš? Ali bilo mi je sasvim svejedno.” Tako subjekt, koji investira svoju muškost u proces preživljavanja, istu gubi, postajući bespolno biće, veliki embrion, naprslo jaje, svesno svoje predistorije, ali nemoćno, čak ravnodušno, da bi i pokušalo da joj se vrati. Snaga u rukama kao jedini kapital, jeste umetnost u svim svojim oblicima, umetnost koja je primila kao žrtvu to prazno mesto, usud beline.

Ako se u delo investira krv i meso, kao u slučaju Petra Žerlinskog, ako se skine označitelj maskuliniteta, zarad infantilizacije, ukidanja rodni granica i izvesne deseksualne pozicije, hoće li subjekt ostati uverljiv u odabiru gramatičkog roda, napose i rodnog identiteta pod kojim nam se na početku romana predstavlja? Hoćemo li prvo pomisliti na nepouzdanost ili na novu konverziju, na zanos igre ili osporavalačku strategiju antiumetnosti? Poslušajmo, ipak, šta povodom toga junak dnevnika šapuće na uvo samom sebi: „Važno je ono što nisi, prelaz u/ Ono različito od sebe./ Da li je to moguće/ Možda je to najveća radost, Radost Večnosti/ Ili je to, možda, Strava.“