



## U TRAGANJU ZA SOBOM

*I sve se nekadašnje sobe sad uklapaju u ovu sobu.*

Gaston Bašlar

*Stari okeane, ti si simbol istovetnosti: uvek ravan sebi.*

Lotreamon

*More je oko nas, soba je u nama, i otići iz jedne*

*Znači nositi jednu drugu sa nama –*

*More je oko nas, ali nije u nama,*

*More je oko nas, ali soba je u nama.*

Jovan Hristić

Treće prozno delo Slobodana Tišme, *Bernardijeva soba*, kao i u svojim prethodnim proznim ostvarenjima za mesto radnje ima grad Đurvidek, Tišmin drugi naziv za Novi Sad, kao i njegove toponime. Roman je ispriповedan u prvom licu, neposrednim kazivanjem „dramatizovanog, delatnog pripovedača“ (V. But). U ovom slučaju, upoznajemo se sa ne-delatnim pripovedačem kod koga je događaj supstituisan doživljajem iz kojeg izbija liričnost. U pitanju je pank-roman o izolaciji i umetničkoj samodovoljnosti sa dominacijom subverzivnog individualnog pogleda na svet vrednosti i osporavanja iluzija (i) ideologija koje su u sferi našeg društva i njegove kulture.

Pripovedačeva svest je u rascepu između logičke strukture pripovedanja priče i nepobitnih problesaka senzacija, reminiscencija, dnevnih snova (*lucid dreams*), preplitanja događaja pripovedačeve prošlosti (istorije) sa spektaklima svakodnevnice, kao i živog, a neizbežnog, psihološkog oscilovanja, čime je linearno pripovedanje ugroženo. Roman je tako podeljen na petnaest tematskih poglavlja, koja tehnikom kolaža, raštrkanim fragmentima mini-narativa grade zaokruženu celinu priče. Poslednje, petnaesto, poglavlje, „Bagatela (samo za nestrpljive)“, na radost dajdžestovaca i *ad hoc* čitalaca, predstavlja sažetak romana, izveštaj, ono malo događajnosti romana, sinopsis osnovne fabularne niti, napisane u trećem licu. Ovde, dakle, za razliku od ostalih poglavlja *Bernardijeve sobe*, imamo posla sa takozvanim „auktorijalnim pripovedačem“, tj. „auktorijalnom pripovedačkom situacijom“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> „Na prvi pogled, ovaj pripovedač kao da je identičan s autorom. Ali, ako bliže pogledamo, gotovo uvek uočavamo da je autorova ličnost u liku pripovedača uvek na izvestan način otuđena (...) Bitna osobina auktorijalnog pripovedača leži u tome što on kao posrednik u priči stoji takoreći na pragu između fiktivnog sveta, s jedne, i autorove i čitaočeve stvarnosti, s druge strane. Osnovna forma pripovedanja koja odgovara auktorijalnoj pripovedačkoj situaciji je pripovedanje-izveštaj ... Ono što se pripoveda shvata se kao događaj koji leži u prošlosti, a epski preterit zadržava svoje prošlo značenje.“ (Franc K. Štancl, *Tipične forme romana*, prev. Drinka Gojković, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, str. 30-31).

U maniru poslednjeg poglavlja daćemo nešto kraći osvrt na roman:

Glavni (anti)junak romana, Pišta Petrović, je dete razdvojenih roditelja, „pripadnik škarta, ljudskog otpada“, čovek-greška sa krizom identiteta i polnosti, subverzivno biće i čovek margine, čovek pasivnosti, dokolice i inertnosti; nedelatni čovek. O njegovoj ambivalentnosti i dvojnomoj identitetu, uostalom, svedoči njegovo ime i prezime: Pišta Petrović.

Pišta živi s ocem, vojnim lekarom, u vojnom stanu na periferiji grada tik uz Dunav (Liman), u koji su se preselili iz gradskog jezgra, užeg centra grada (Rotkvarija). Stan, vazda krcat ljudima, nakon očeve prekomande u Hrvatsku ratnih devedesetih, još više će postati svratište i poprište dnevno-političkih debata Pištinih nazovi prijatelja, koji su ionako više dolazili zbog njegovog oca. Budući da je Pištin otac tokom raspada države ostao u Splitu, gde će ga kasnije zadesiti i smrt, od vojske, posle višestrukih neuspelih pokušaja uručjenja zahteva za iseljenje, dolazi do Pištine prinudne deložacije. Banda će se rasturiti, a sam Pišta preseliti na parking ispred zgrade, u olupinu mercedesovog kupea bez prozora i točkova, koju je od dana njene iznenadne pojave koristio kao utočište od celodnevne i celonoćne vreve u stanu, ali i kao mesto za sanjarenje. Jedino pokušstvo, jedina vredna stvar koja će mu ostati nakon deložacije biće Bernardijev nameštaj, (o)čuvana garnitura, dotad naročito čuvana u sobi, pod bravom i najlonom od radoznalih posetilaca i prašine. Upućujući na Benjaminov antologizovani esej, Pišta će za Bernardijev nameštaj izreći „paradoks zlata vredan“, naime, da je to „originalno umetničko delo, nastalo u eri tehničke reprodukcije umetnosti“; a sobu u kojoj je nameštaj posebno smešten nazvaće Bernardijeva soba. Bez pravog doma i novca, Pišta će, pored sve želje da zadrži nameštaj, biti primoran da ga se reši. Neposredno po deložaciji, ponovo stupa u kontakt sa zainteresovanim kvazitrgovcem umetninama i urednikom Zagrebačke televizije, Mitrom Jovanićem, o preuzimanju nameštaja. Premda nije mogao dobiti željenu cenu, a zanet idejom „najpovoljnijeg računa“ i „idejom pristojnosti“, Pišta sada insistira da mu nameštaj pokloni. Uzaludnim tobožnjim opiranjima da plati, Jovanić po odlasku tajno ostavlja šest hiljada falsifikovanih nemačkih maraka za, kako se kasnije ispostavilo, ne Bernardijev već „originalni švedski nameštaj marke 'Ber'", u pretincu Pištine olupine, zbog kojih će Pišta, ne sluteći prevaru, završiti u pritvoru. Jedini svedok prevare biće Piština majka, pripadnica hipi-komune, i Pištin nekadašnji komšija, prijatelj iz mladosti, a možda jedina spona između vlasnika (i) zagonetne olupine kojoj Pišta postaje monaški posvećen. Kada nakon izlaska iz pritvora bude video prazninu na parkingu i dozna da je šlep-služba odnela olupinu, sve sa „magičnom beležnicom“ u pretincu – jedinom relikvijom olupine i vezom sa bivšom vlasnicom – Pišti neće preostati ništa drugo do da sa majkom ode za Rađevce, seoce/zabit pored Niša – hipi-komunu – kontrapunkt urbanoj klimi Đurvideka.

Iako čovek-škart, nedelatna i subverzivna, Pišta je ipak čovek sa estetskim nervom, koji voli muziku i umetnost („Odlučio sam da upišem istoriju umetnosti, iako je otac smatrao da treba da studiram medicinu“). O tome svedoče problesci iz sfere likovne, konceptualne umetnosti, književnosti ili kinematografije: „umetnost me je uvek privlačila svojom magijom.“ Pišti je veoma važan „u-žitak“; on živi umetnički, uvek nadahnut. Zato je nameštaj (kao i olupinu kupea!) video Benjaminovom fenomenološkom metodom i optikom kao „umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, kao čistu estetiku: „Stolice tog na-

meštaja su neudobne, netapacirane, to su stolice koje teraju onog ko sedne da razmišlja, ne da drema.“ Jedno od načela moderne umetnosti – npr. dizajn *Bauhaus*.<sup>2</sup>

Pištu, osim što je čovek dokolice, *flaner* (fr. *flanuer*)<sup>3</sup>, određuje i težnja da bude nosilac nekakve ideje. To, zapravo, progovara dijalektika dokolice i pitanje o krizi ili potragom za identitetom. Takve dve ideje, kao i mnoge druge koje su prisutne u romanu, biće „ideja najpovoljnijeg računa“, a kasnije i „ideja pristojnosti“, te „ideja ludila“. Kolebajući se da li da rastera „goste“ iz očevo stana („stalno sam se lomio između sebičnosti i velikodušja“), Pišta naposljetku odlučuje da ipak on napusti stan, na opštu sprdnju „stanara“, jer njegova egzistencija se kosi sa njihovom.

U četvrtom poglavlju romana, „Pol i politika“, javiće se ideja, tj. želja za hirurškom promenom pola. Težnja nije uslovljena seksualnošću, već željom da se dosegne „čista, esencijalna ženska ljubav“. Pošto neće proći psihotest, do realizacije ideje neće doći. Razlog toj želji koreni se u „ženskoj bespolnosti nameštaja“, kako shvata Pišta, a što je jedini razlog Pištinog obožavanja, premda je i sam „bespolan“, tj. čovek sa greškom, *queer*,<sup>4</sup> dvopolan, androgin i asimetričan, baš kao i Bernardijev nameštaj. No, to ga neće sprečiti da govori u ženskom licu. Poglavlje „Pol i politika“ Tišmi je poslužilo za kritički govor na temu politike, kao i za iskazivanje feminističke teorije (Džudit Batler),<sup>5</sup> da bi rezultiralo jezičko-semantič-

<sup>2</sup> „...ideal i praksa Bauhauusa su kombinovali modernizam sa nastojanjem da se prevaziđe razdvojenost umetnosti od svakodnevnog života“, (Lari Šiner, *Otkrivanje umetnosti*, prev. Nataša Vavan Pralica i Ljiljana Petrović, Adresa, Novi Sad, 2007, str. 309). Ovakvo poimanje umetnosti ima i Tišmin junak-pripovedač, Pišta Petrović.

<sup>3</sup> Povodom flanerije, koja nam može biti dragocena za određenje Pište Petrovića, Valter Benjamin će u svom ogledu o Bodleru „Pariz Drugog carstva u Bodlera“, između ostalog reći: „Lovi stvari u letu pa može sanjati da je blizak umjetniku.“ (Valter Benjamin, *Estetički ogledi*, prev. Truda Stamać i Snješka Knežević, Školska knjiga, Zagreb, 1986, str. 48). Za razliku od Pište „Bodler je voleo osamu; no želio ju je u mnoštvu“ (*isto*, str. 56). Ovaj iskaz valja imati u vidu kada kasnije bude bilo govora o Pištinom poimanju samoće!

<sup>4</sup> Iako reč germanskog porekla, ustalila se u engleskom jeziku i od početka upotrebljavala u pejorativnom smislu – značila je „čudak“, „čudan“, „sumnjiv“. Koristi se kao uvredljiv naziv za osobe homoseksualne orijentacije, ali je danas u, izvesnom smislu, postala paradigma za refleksiju o svemu što je različito. Njen ekvivalent u našem jeziku je reč „peder“ (videti: Ana Bužinjska i Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, poglavlje „Gender i Queer“, prev. Ivana Đokić-Saunders, Službeni glasnik, Beograd, 2009, str. 481-521). „U poslednjem razdoblju, diskurs stvaran oko kategorije *queer* nastojao je da podrije tradicionalno prihvatane opozicije norma–odstupanje i centar–margina, ističući umesto toga pluralitet identiteta i njihovo očigledno razlikovanje (...) u najradikalnijem značenju, shvatana kao težnja ka podrivanju čak i samog pojma identiteta i označavanja nečeg neodređenog, stalno u pokretu, promenljivog, koje izmiču usklađivanjima i normama.“ (nav. delo, str. 501).

<sup>5</sup> S obzirom da se Batlerova naročito bavila istraživanjem funkcije polnih kategorizacija u diskursima, njena glavna teza počiva na shvatanju da „kulturni pol konstituise biološki pol, a ne obrnuto.“ (videti: *Književne teorije XX veka*, str. 499). Pojednostavljeno, „biološki pol nije primarna osnova *gender* [„društvenokulturni pol“ – B. Ž.] – međutim, performativno ga stvara diskurs, jer od trenutka rođenja i ‘dodeljivanja’ pola, a isto tako od davanja imena (ženskog ili muškog), stalno podležemo pritisku okoline kako bismo se ponašali kao devojčice ili kao dečaci – a ponavljanjem i ustaljivanjem određenih ponašanja *de facto* i postajemo takvi. Batlerova će jednostavno reći da ‘nastajemo’ kao polni subjekti (ponašajući se na ženski ili muški način) i istovremeno prilagođavamo tome naše telo i stili-

kom varijacijom narativa na temu pol: pol → politika = „pedersko društvo“ („samo prost svet ne može da živi bez politike“), posmatrajući politiku kao falusnu delatnost. Tišma varira shvatanje antičkog čoveka, te je za njega *idiotes* čovek koji se bavi i zanima za politiku, nikako obrnuto! Nešto kasnije, u istom poglavlju, uslediće osvrt na detinjstvo dat kroz kritiku i osporavanje kapitalističke ideologije i materijalističkog duha, predstavljeno asocijativnim nizom: čokolada – zlato – govno.

Drugi momenat koja otkriva Pištinu žensku stranu i naglašenu naklonost ženskoj strani, je gotovo edipovska privrženost majci. Otac je to znao, i njegov odlazak trebao je učiniti da ga majka češće posećuje: „A dobro je znao da je meni potrebna samo majka i niko drugi.“ Pomenuta asimetričnost je akcentovana u poslednjem, četrnaestom poglavlju, „Naramenica“, gde junak odbija da mu majka zašije desnu naramenicu koja mu je spala sa kaputa iz mladosti: „Nemoj da se izmotavaš, bez te naramenice izgleda kao da ti je jedno rame niže, asimetričan si.“ Kada je konačno udovoljio majci, nakon procesa koji naziva „operacija“, Pišta je osećao nelagodu: „Operacija je bila neminovna.“ A nešto dalje: „Kada je vratila naramenicu na mesto i zašila postavu, obukao sam kaput, međutim, opet nešto nije bilo u redu: desno rame kao da je bilo više od levog (...) Navikao sam na prazninu na ramenu i sada me je naramenica izbacila iz ravnoteže.“ Ovo simboličko prišivanje falusa učiniće ga nezgrapnim, „neuravnoteženim“ i nezadovoljnim. S ovim u vezi, Lakan je mišljenja da „falus kao označitelj daje razmeru (la raison) želje“. <sup>6</sup> Kako je u pitanju desna, muška strana, prethodno već dovedena u pitanje, a sada i prevagnula, intenzivnije je Pištino nezadovoljstvo, feminizacija, androgenost, dvostruka polnost povezana antitezom, a ipak odvojena najstabilnijom od svih prepreka: preprekom značenja. Svoj sud o ovakvom tipu asimetrije dao je jedan od najpoznatijih i vrlo uticajnih estetičara i umetničkih kritičara dvadesetog veka, Đilo Dorfles: „Dvostruka polnost, trvenje, sticanje dvaju polova i njihovo neprestano poništavanje u androginskom biću koje bi bilo ekvipolentno, bilo je docnije u novije doba predmet izučavanja kojim su se bavili oni koji su nastojali da ispitaju razlog stalne asimetrije ljudskog lica i moguće značenje različite strukture i različitog izraza dveju strana lica – leve i desne.“ <sup>7</sup> Da asimetrija kao i disharmonija nije nešto degenerativno, neuređeno i degradirajuće, već da ima neki svoj red, ustrojstvo, stav i estetiku, Dorfles će istaći u zaključku ogleđa o asimetriji, koja je inače bila čest predmet njegovog proučavanja: „Bilo, dakle, da se poziva na mitove o androginu i hermafroditu, na figuru Janusa sa dva lica ili na kineske Jina i Janga, uvek se na kraju ukaže situacija u kojoj se neki element uznemirenja, takvo načelo iracionalnosti i indeterminacije uvodi pravo 'harmonično nesaglasje' udela

---

zujemo ga kako bi bilo stvarno žensko ili stvarno muško. Društvenokulturni pol je, dakle, više 'efekat' jezičkog utvrđivanja polne uloge. Autorka *Gender Trouble* konačno dolazi do uverenja da ne postoji nikakav 'pravi' ili normativni polni identitet (a isto tako ni seksualni)“ (*isto*, str. 499-500).

<sup>6</sup> „Zahtev ljubavi može samo trpeti od želje čiji mu je označitelj tuđ. Ako majčina želja jeste falus, dete će hteti da bude falus da bi zadovoljio tu želju. Tako se već oseća da se želji imanentna deoba iskušava u želji Drugog time što se deoba već suprotstavlja tome da se subjekt zadovolji pokazivanjem Drugom onog šta realno može da ima što odgovara falusu, jer za njegov zahtev ljubavi, koji bi htelo da on jeste falus, to što ima ne vredi više no što nema.“ (Žak Lakan, *Spisi* (izbor), tekst: „Značenje falusa“, prev. Radoman Kordić, Prosveta, Beograd, 1983, str. 264.)

<sup>7</sup> Đilo Dorfles, *Pohvala disharmoniji*, prev. Dejan Ilić, Bratstvo – Jedinstvo, Novi Sad, 1991, str. 72.

prirode i umetnosti i upravo odatle moramo krenuti u nastojanju da postavimo hipotezu za jednu eventualnu Estetiku Asimetričnog.<sup>8</sup> Pored opozicija na kojima počiva roman: eksterijer–enterijer, hladno–toplo, tišina–buka, urbano–ruralno, opozicija muški pol–ženski pol noseća je antiteza na kojoj Tišma gradi lik svog junaka.

Narator tako postaje središna tačka antiteze, a njegov položaj može da se tumači kao stav suštinske dvosmislenosti i neopredeljenosti. Njegova egzistencija je po Kjerkegorovom shvatanju egzistencije: „ili-ili“. Budući da Pišta živi estetski, po Kjerkegoru, on je umetnik, što znači da živi neposredno. Takođe, smatra danski filozof, može se živeti estetski a da se ne napravi nijedno umetničko delo. Njegov način življenja je umetnički. Za takvu egzistenciju je ključna stvar da ništi realnost u svim vidovima. Imaginarno je, prema tome, za njega neposredna realnost. Međutim, estetsko negiranje ne može da poništi realnost. Znači da je imaginarno ne estetski i umetnik se stalno zavarava. Pošto ne može da živi u realnosti, jedino može da živi u mogućnosti. Umetnik je stalno u opozicionom paru realnost–mogućnost. Predmet njegove egzistencije je strah. Umetnik je egzistencija koja se stalno koleba. On se igra mogućnostima, a mogućnost je moralno jača od stvarnosti. Umetnik, dakle, nema trajnu vrednost jer se igra mogućnostima. S obzirom je u strahu, ništi realnost, živi imaginarno. Esteta ne može da uspostavi recipročan odnos sa drugima, te biva prognan i onda druge ne može da prihvati za subjekte, jer ono što su oni od njega učinili stvarno, on od njih čini estetsko. Tako prognan u pojedinačna prolazna zadovoljstva strepi od pogleda drugih, i onda se uvlači u sebe. Svojom sudbinom oni su osuđeni na nestvarno. Umetnik živi u paklu mogućnosti i zato se nikad ne odlučuje, beži od realnosti i živi estetski. Ništa ga ne impresionira, neposredan je i razbija simbolički poredak. On se uvek kreće po površini života jer se boji da će se odlučiti. Pokretan je samo na površini života, rasipa se na različite smerove – tangira, mimoilazi život. On shvata da je više od prolaznosti a manje od života. Da bi bio umetnik mora da živi estetski, drugim rečima, dokle god je na rubu on živi umetnički.

Pitanje rascepljenosti i ideje kao nosioca junaka književnog dela, možemo reći da Tišma baštini od Dostojevskog i njegovih najreprezentativnijih nosilaca ideja: Raskoljnikova iz *Zločina i kazne* ili, možda još bliže i očiglednije, kako ćemo videti, Arkadija Markoviča Dolgorukog/Arkadija Andrejeviča Versilova, iz romana *Mladić*. Kao Tišmin Pišta, i ova dvojica junaka su u unutrašnjem rascepu, bremeniti *idejom* koja ih determiniše i upravlja njima, neretko skretanjem u ekstrem. To su tipovi dvostrukog identiteta, kolebljivi, rascepljene ličnosti (oveštali primer: etimologija imena Raskoljnikov – u raskolu, rascepu; Arkadije kao vanbračno dete ima dva oca), o čemu smo izvestili povodom imena Pište Petrovića, ali naročito izraženo u ovom iskazu iz poglavlja „Moja ideja“: „Da, ali Ne! Ne, ali Da! Uvek Da, ali sa zadržkom.“ Ili kako to zapaža Džonatan Kaler pozivajući se na Rolana Barta: „Lično ime omogućava čitaocu da pretpostavi ovu egzistenciju.“<sup>9</sup>

Prema Bahtinovim rečima: „Junak je samo prosti nosilac ideje koja je svrha samoj sebi; kao istinita ideja, nosilac značenja, ona teži izvesnom bezličnom sistemsko-monološkom

<sup>8</sup> Isto, str. 74.

<sup>9</sup> Džonatan Kaler, *Strukturalistička poetika*, prev. Milica Mint, Srpska književna zadruga, Beograd, 1990, str. 350.

kontekstu, drugim rečima – sistemsko-monološkom pregledu na svet samog autora.<sup>10</sup> I kao što svojim zapažanjem Bahtin rasvetljava junake i njihove postupke kod Dostojevskog, ono je primenljivo i na junaka Tišminog romana, budući da je roman pisan u prvom licu: „Lik junaka je neraskidivo povezan sa likom ideje i neodvojiv je od nje. Mi *vidimo* junaka u ideji i kroz ideju, a ideju *vidimo* u njemu i kroz njega.“<sup>11</sup>

Ono što takođe važi i za junake Dostojevskog i Tišminog junaka Pištu, jeste da su kao ljudi ideje nekoristoljubivi. Štaviše, Pištine ideje se slivaju u ovu „vrlinu“. Slično Dostojevskom Arkadiju, čija je ideja bila da postane Rotšild: „Moja ideja je da postanem Rotšild“,<sup>12</sup> Piština ideja računa je: „[D]oći do računa najmanje štete po druge ljude, a tako i najmanje štete po samog sebe. Pokupiti pare, ali ne sve“, a nešto kasnije: „U suštini, bila je to ideja umerenosti, milosrđa, ništa originalno“, i najzad: „Do kraja, otkrio sam estetsku dimenziju čitave stvari, bila je to ‘ideja pristojnosti’“, ali vrhunac je ipak u ideji: „nedelanje je najbitnije“. Identičan govor zapažamo i kod Arkadija: „[A]li moja je ideja donekle baš u tome da me ostave na miru, dok god imam dve rublje u džepu, hoću da živim sam i da ni od koga ne zavisim (ne uznemiravajte se, znam sve prigovore) i da ništa ne radim čak ni za to buduće čovečanstvo.“<sup>13</sup> No, pravi smisao i suština ideje možda je najbolje sublimisana u ovom Pištinom iskazu: „Trebalo samo biti istrajan i slediti nešto, već će se doći do *nečega*.“ (kurziv B. Ž.). Iskaz dosledan Arkadijevom: „[S]tvar je vrlo prosta, cela je tajna u dve reči: upornost i istrajnost.“<sup>14</sup> Postavlja se pitanje od aksiološke važnosti: Da li Tišma „parafrazira“ Dostojevskog?<sup>15</sup>

Pištinu ideju pristojnosti određuje strah od samoće, dok se, s druge strane, sasvim paradoksalno, a usled nesaglasja sa subjektima iz okoline, Pišta osamljuje kad god je to mo-

---

<sup>10</sup> Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić, Zepter Book World, Beograd, 2000, str. 76.

<sup>11</sup> *Isto*, str. 83.

<sup>12</sup> Fjodor M. Dostojevski, *Mladić*, prev. Miloš Ivković, Rad, Beograd, 1979, str. 93.

<sup>13</sup> *Isto*, str. 67.

<sup>14</sup> *Isto*, str. 93.

<sup>15</sup> U predgovoru Dostojevskog *Mladića* (izdanje Rada, Beograd, 1955), Petar Mitropan će za Arkadija Dolgorukog napisati sledeće: „Arkadij Dolgoruki spada u onu vrstu mladih ljudi o kojima Dostojevski kaže da od detinjstva misle na svoju porodicu jer su uvređeni ružnim postupcima svojih očeva i svoje sredine. To su darovita, ali usamljena bića koja se tuđe drugova i ljubomorno neguju svoju u samoći negovanu ‘ideju’, oni se prepustaju svojoj slabosti i svojoj maniji, kod njih se javlja zavist i strasna težnja za lepotom (...) slično većini Dostojevskovih junaka ima dve osobine: izdvojenost iz društva, živi sam, socijalno izolovan. On čak i ne traži društvo, izbegava ga, i još ima s njim svoje ‘račune’, tuđi se od ljudi. U isto vreme oseća instinktivnu potrebu da im se približi, da čuje toplu reč, da oseti saučešće (...) slabič i nespretnjaković, umesto da potraži podršku od zajednice, on se njoj suprotstavlja kao ‘viši’, kao ‘natčovek’, čini sve da nadoknadi bogatstvom nedostatak volje i snage (upravo da ih postigne pomoću bogatstva) i naravno, pri ozbiljnim susretom sa stvarnošću trpi poraze.“ (navedeno prema: Danilo Kabić, *Dostojevski: Leksikon likova*, Prometej, Novi Sad, 2008, str. 461-462). Arbitrarnost Mitropanovog teksta iz „Pogovora“ sažima gotovo sve što smo gore rekli povodom sličnosti između Pište i Arkadija, a može sasvim ravnopravno stajati samo uz karakterizaciju Pište Petrovića. Imajući ovo u vidu, nema bojazni od pretenciozne konstatacije da je Tišma za svog junaka-naratora imao „obrazac“ Dostojevskog *Mladića*, svesno ili ne. Kako god bilo, jedno je sigurno – identičnosti ima previše!

guće. To je, takoreći, još jedan njegov dualitet i paradoks – klaustrofobičar koji se zatvara u školjku automobila! U pritvoru će inspektoru reći da je klaustrofobičan: „Rekao sam inspektoru da sam bolestan, da patim od teškog oblika klaustrofobije, da ne mogu dugo da izdržim u zatvorenom prostoru, na šta se on samo osmehnuo. Stari strah od zatvorenih vrata se ponovo probudio. Inspektor me je utešio: u pritvoru se vrata ne zaključavaju. Pomislio sam: Pa, to je kao da sam kod kuće.“ Bašlar se povodom pojma vrata pita: „Ali da li je jedno isto biće onaj koji otvara neka vrata i onaj koji ih zatvara?“<sup>16</sup> Ili nešto drugačije formulisano pitanje: „[K]a čemu, prema kome se otvaraju vrata? Otvaraju li se za svet ljudi ili za svet samoće?“<sup>17</sup> Iako ima stan, Pišta nema dom. I u društvu se oseća usamljen. Pišta pristaje na samoću. Bira samoću i izolaciju od ljudi.<sup>18</sup> Njegovoj osetljivoj umetničkoj samodovoljnosti samoća/izolacija je religija. Ona mu omogućava sanjarenje, posećivanje paralelnih svetova. Pre pojave olupine to mu je omogućavala Bernardijeva soba, a potom olupina, čak i kada vremenski uslovi to nisu dozvoljavali. Fasciniran mirisom vanile i sandalovine, slanin prahom – so – na volanu i okviru vrata školjke kola – unutrašnjost olupine ga neodoljivo podseća na Okean. Tako, nalik Prustovom junaku, Pišta putem mirisa tone u sećanja, maštanja, snatrenja i sanjanja. Utisak je pojačavao odblesak zvezde na ljubičastoplavoj haubi što je nalikovalo površini mora u noći: „Inače, često mi se činilo kao da živim na dnu Okeana.“ Naravno ovo ne iznenađuje, ako znamo da miris i ukus kod čoveka najviše podstiču imaginaciju.

Misterija olupine će se razrešiti u jednoj od mnogih Pištinih (dnevnih) sanjarija. Kada se bude prisećao utrke sa dva mercedesa na Jadranskoj magistrali, od kojih je u jednom bila Dankinja, Gerda Anderson (27 god.), koja se, nakon što ga je preticala, survala u more. Kao logičan nastavak Pištinih sanjarija, Pišta će podozrevati da je olupinu ispred Pištine zgrade doneo njegov komšija, svedok gnusne prevare sa nameštajem, inače prijatelj iz mladosti koga se Pišta ne seća. U pitanju je ostatak baš mercedesovog kupea iz utrke sa Jadranske magistrale. Tražeći vezu između Bernarda Bernardija i olupine, javila mu se pomisao da je devojka iz mercedesa Bernardijeva ćerka. Pošto je došao do podatka da je smrt čuvenog arhitekta sa Korčule usledila svega jedan dan nakon tragedije na Magistrali, Pišta misli da je reč o očevom samoubistvu. Kao da se duh oca i ćerke uvukao i nastanio nameštaj i olupinu. Međutim, kako ga je izvestio kvazitrgovac umetninama, Mitar Jovanić, Bernardi nije imao dece. Odlagajući da pogleda sadržaj ružičaste beležnice iz kasete olupine koja je nepogrešivo upućivala na žensku osobu, odnosno vlasnika kupea, Pišta konačno odlučuje da je otvori. Listajući prazne stranice, prepušta se sanjarenju koje ispisuje prazne stranice beležnice, u vidu poruke devojke sa magistrale Pišti, uz objašnjenje kako je preživela i kako je njena olupina došla na njegovu adresu. Njeno ime je Bernarda Bernardi. Ona predstavlja njegovog dvojnika u paralelnom svetu, u odrazu Okeana, Pištin negativ, negativ njegove ženske strane. Drugim rečima, Bernarda i Pišta su komplementaran par (za razliku od Bernarda Bernardija koji je Pištin antipod – sve što Pišta nije – delatan čovek, a čijem delu/umetnosti se Pišta divi i obožava!). Tek tada se Pišta osetio potpunim, pa makar to bilo i u

<sup>16</sup> Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, Gradac, Čačak, 2005, str. 206.

<sup>17</sup> *Isto*, str. 207.

<sup>18</sup> Videti napomenu 3.

sanjarijama: „I zašto je *ona* bila toliko privlačna, toliko bitna? Zato što je bila saobrazna mom liku, neverovatno je ličila na mene (...) Tamo gde su bile njene ruke bile su i moje. *Ona* beše *crna*... susret sa samom sobom, sasvim malo promenjenom. I poravnanje.“

Pišta usmerava i vodi svoj san prema predmetu svojih sanjarenja. Za to ima izgrađen metod, koji predstavlja metod kontemplativnog duhovnika. Putem Pištinih snova i sanjarenja, Tišma povezuje događaje/narative iz Pištine prošlosti i sadašnjosti, koji čine junakovu istoriju, i njima dopunjuje onu glavnu, osnovnu priču, fabularnu nit skiciranu u petnaestom poglavlju romana, koja tako ogoljena, lišena simboličkih momenata, neobičnosti, pauza, prekida i mukova, ostaje puki, „naturalizovani tekst“ (Džonatan Kaler).

Bilo da je reč o sobi, zatvorskoj ćeliji, olupini automobila, kao što je to dato u ovom romanu, Bašlar nas uči da „svi zakloni, sva utočišta, sve sobe imaju skladne oniričke valere“.<sup>19</sup> S obzirom da, po Bašlaru, svako od nas ima svoju oniričku kuću, koja je „kripta rodne kuće“,<sup>20</sup> ovo je važno polazište za oniričko meditativne partije, odnosno „doživljeno sanjarenje“ u *Bernardijevoj sobi* i njihovo razumevanje. Povlačenjem u samoću, traženjem samoće čovek se neminovno predaje sanjarenju. Pištin odabir je prvo soba, a potom sledi monaška privrženost školjki automobila: „Kada sam posle otišao u stan, osećao sam stalno kao da sam *v lupini*, ta tamnojubičasta školjka mi se popela na leđa, uneo sam je u sobu.“ Kako je Pišta sanjar gradskog štimunga, doduše preseljen na periferiju, problem gradske buke i pre svega buke u očevom stanu rešava „uživljavanjem u metafore okeana“. Jer, kako nas podseća Bašlar: „Poznato je da je grad bučno more.“<sup>21</sup> Takvu predstavu o gradu ima i Tišma, odnosno Pišta, tim pre što sada stanuje na obali Dunava (Liman) koji se „pod naletima kiše pretvorio u hladni Okean“.

Osim prvog, sva ostala poglavlja romana počinju skrivenim ili vakantnim citatom. Podtekst, odnosno referencijalni kod *Bernardijeve sobe*, počiva u skrivenom citatu kao motou knjige: „Pozdravljam te, stari Okeane!“ Reč je o iskazu koji repetativno ponavlja natčovek Maldoror, protagonist nenadmašnih Lotreamonovih *Maldororovih pevanja*; pozdravljajući Okean, tu večnu matericu iz koje se rađa.<sup>22</sup>

Posezanjem za toposom okeana, tj. velikom vodom, svedočimo o duhovnom pejzažu umetnika. Kako svaka velika jednostavna slika odslikava duševno stanje, tako i kuća, stan, školjka automobila još u većoj meri daje sliku jednog „duševnog stanja“. S druge strane, trvenje velike vode, odnosno trvenje sa velikom vodom često sugerise usamljenost. Voda je melanholizujući element, ali i portal, provodnik sveta imaginacije, u tesnoj vezi sa snovima. Otuda je Pištin osećaj u olupini kao da se nalazi u sobi na dnu okeana („Inače, često mi se činilo kao da živim na dnu Okeana“). Namenjen ništavilu, paradoksalno, čovek pred njom sam sebe stvara. Zato Bašlar u svojoj studiji *Voda i snovi* zapaža da: „Duša pati u stvarima; očajanju duše odgovara jad okeana.“<sup>23</sup>

<sup>19</sup> *Poetika prostora*, str. 29.

<sup>20</sup> *Isto*, str. 37.

<sup>21</sup> *Isto*, 47.

<sup>22</sup> Ničeova misao je da su pesnici poreklom iz mora: „A i oni sami [pesnici, prim. B. Ž.] kao da su iz mora izašli“ (Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratrustra*, prev. Milan Ćurčin, Grafos, Beograd, 1980, str. 133).

<sup>23</sup> Gaston Bašlar, *Voda i snovi*, prev. Mira Vuković, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998, str. 217.



Piščina neprilagođenost počiva u čežnji iz detinjstva – za kućom na moru. To je kuća sreće za njega. I jedino mu ostaje sanjarenje o „povratku“ idealnoj kući na moru, ili kao neka uteha, komad nameštaja koji će ga podsećati ili putem kojeg će sanjariti, maštati o takvom domu: „Povratak u kuću na moru? Nikada nismo imali tu kuću. Zašto? Skoro svako je imao kućicu na jadranskoj obali, samo mi nismo (...) Ako nemaš kuću, ipak, uvek možeš imati taj stolac, zapravo te šalukatre. I to je sasvim dovoljno.“ S obzirom da ima, pa nema dom, kao ni porodicu, ostaje mu Večnost Okeana i kosmos: „Ako nemaš porodicu, sam si, ostaje ti samo priroda, tvoje telo, tj. kosmos i večnost kao najveća tamnica. Sam pod zvezdama pred Okeanom.“ Nesamerljivosti Okeana odgovara nesamerljivost usamljenosti. Jedino u Okeanu silina emocije i praznina može da se udomi. Okean se kod Tišme javlja kao kontrapunkt sobi, eksterijer, dok junak egzistira u tom rascepu. Potraga za sobom, odnosno sôbom, završava se u velikom O, obruču Okeana: „Veliko plavo O u koje padam beskonačno“,<sup>24</sup> ali i bespolnom O koje čini središte reči/pojma „pol(itika)“, ili prilikom preinačavanja imena Bernardo u *Bernarda*, a samim tim i promene polnosti. Stoga, „Da bih bio sam pred Okeanom, pred Večnošću“, jedino mu preostaje da se apsolutno otvori za „Ledeni Okean, surovi kosmos“, Večnost i svemir jer doma više nema (o čemu će svedočiti i kraj romana!). Svemir, kosmos je, dakle, inverzija Okeana, drugi kraj vertikale. Pišta će se tako naći na pragu romantičarske težnje da „rukom dohvati sam rub svemira“.

Piščin doživljaj sobe kao „ljuske uskršnjeg jajeta“ iznedrene iz Okeana sugerise na počelo sveta iz kosmičkog jajeta, odnosno drugog rođenja: „Ipak, olupina mi je bila stalno na leđima, moja koliba, nije me ostavila ni za trenutak, ljuska uskršnjeg jajeta, porozna a ipak dovoljno čvrsta. U stvari, samo ta njena plavoljubičasta boja me je prekrivala, upijala mi se u kožu kao eho ledenog Okeana. Čuo sam tu veličanstvenu očaravajuću muziku, klizila je u daljine i vraćala se. Duboki talas!“ S obzirom da je za stanovanje u školjci potrebno biti sam, čovek je nalik pužu uvek kod kuće. Politiku puža neguje i usamljeni sanjar kakav je Lotreamonov Maldoror (ali i sam pesnik, koliko nam oskudna biografija govori!), koji kao i Tišmin Pišta izbegava ljudsko prisustvo i jedino društvo mu pravi okean. Možda najlepše partije Lotreamonovih *Maldororovih pevanja* predstavljaju upravo Maldororova besednička zazivanja okeana. Na primer: „Stari okeane, ti si toliko moćan, a ljudi su to shvatili tek na osnovu skupog iskustva. Oni se uzalud služe svim izvorima svoga genija... nesposobni su da ovladaju tobom. Našli su svoga gospodara. Hoću da kažem: našli su nešto što je silnije od njih. To nešto ima svoje ime. Ime mu je: okean! Strah koji im ulivaš je toliki da te poštuju.“<sup>25</sup>

Roman se u izvesnom smislu može čitati i kao čežnja za jugom ili nostalgija za Jadranom. U užem smislu, reč je o potrebi da se vratimo moru kao počelu, hraniteljici i majci, jer more je dom čovečanstva.

Okean kod Tišme predstavlja i metaforu nemirenja, opiranja, kritike i osporavanja vladajućih ideologija amorfni kao i sam okean u kome se ogledaju. Beskompromisan, revoltiran, disperzivan i neuhvatljiv u svojoj nesamerljivosti i neprevodivosti, okean postaje uzor, odraz i metafora jednog samosvesnog, subverzivnog i individualnog pogleda na svet. Tišma

<sup>24</sup> Tišma preinačava Lotreamonov postupak i reč „okean“ piše velikim slovom.

<sup>25</sup> Lotreamon, *Maldororova pevanja*, prev. Danilo Kiš i Mirjana Miočinović, Utopia, Beograd, 2009, str. 18-19.

je građu za ovakvo verziranje mogao naći u stavu Lotreamona: „Stari okeane, tvoje vode su gorke. To je upravo onaj ukus žuči što je kritika isceduje na umetnost, na nauke, na sve živo. Ako je neko genije, proglašuju ga za idiota; ako je neko obdaren lepotom tela, smatraju ga odvratnim gubavcem. Naravno, da bi tako napadao svoju nesavršenost čije tri četvrtine, doduše, zavise od njega samog! Pozdravljam te, stari okeane!”<sup>26</sup>

Kada se na kraju romana nađe sa majkom u mračnoj šumi na putu do hipi-komune, Pišta će izgubiti prisebnost i dobiti napad povraćanja i proliva. Ovaj incident, momenat fiziologije junaka kroz prizor pročišćenja, možemo podrediti shvatanju Gastona Bašlara, da je šuma „psihološka transcendentnost”,<sup>27</sup> odnosno „duhovno stanje”<sup>28</sup> u kom se Pišta nalazi. Pišta će izbaciti sve nečistoće iz organizma i majka će ga gurnuti u obližnji potok, kako bi, ritualno okupan i ponovo rođen, ušao čist u kolibu komune i prošao ostali obred pročišćenja – slika ritualno-umetničkog čina razapinjanja na krst („Izgleda je krst bio u osnovi svakog komada tog nameštaja” – preispituje se Pišta), odnosno „simulacija razapinjanja” u kući „ESTETIKE” od strane „tri veoma zgodne devojke, tri gracije: crnka, plavuša i crvenokosa: *Ljupkost, Draženost i Elegancija*”. Prolazak kroz šumu nalikuje prvom pevanju „Pakla” Danteeve *Komedije*, a tri gracije mogu predstavljati tri zveri na koje Dante nailazi: risicu, lava i vučicu. Premda kod Dantea risica predstavlja simbol raskoši, lav oličenje oholosti i želje za vlašću, a vučica oličenje škrtosti i pohlepe, posebno u okrilju Crkve, jasna je Tišmina parodija prerusena u nevino i naivno imenovanje. Ova kuća je na prvi pogled Meka umetničkog čoveka kakav je Pišta, tj. utočište sveta odakle zvrji prizvuk danas već otrcanog iskaza Dostojevskog: „Lepota će spasiti svet.” Istovremeno, estetska vizija je na karikaturalan način i kritički predstavljena uzdizanjem na nivo vrhovne religije, što odgovara zahtevima konceptualne umetnosti kojoj je naš autor sklon.

U Pišti je usledio *preobražaj*, povređena je granica unutrašnjeg i spoljašnjeg. Gubitak Okeana manifestovao se napadom panike u otvorenom prostoru – agorafobijom. Pišta će tada konstatovati: „Svako ljudski stvor neizmerno čezne za *pravim mestom* gde će da se skrasi. (Setio sam se moje olupine).” To je ona bašlarovska „kripta rodne kuće” koju svako u sebi nostalgično nosi, a o kojoj je napred bilo reči, dok nam, s tim u vezi, Bašlar poručuje da „svi prostori nekadašnjih samoća, prostori u kojima smo patili zbog samoće, uživali u samoći, želeli samoću, gubili samoću, ostaju neizbrisivo u nama.”<sup>29</sup> Budući da je Pišta „pripadnik škarta”, Pištin ideal za samoćom pred Okeanom, tj. Večnošću, kao želja za promenom pola, ostali su samo na nivou čežnjive ideje bez mogućnosti da se realizuje. Ukratko, snažni horizont želje u junaku stvara unutrašnji konflikt: „Greška je nešto što nastaje u odnosu na vladajući poredak, remeti ga i nikad nije stvar slučaja.” Svođenje računa, mirenje, utehu i opravdanje za vlastitu prirodu, Pišta nalazi, na kraju romana, „davno jednom”, nakon bioskopske projekcije Kjubrikovog filma *Odiseja u svemiru 2001* (iako osim muzike Pištu „film kao umetnost nije posebno privlačio”, ipak će naposljetku reći: „[B]io sam impresioniran onim što sam video u filmu”). Naime, Pišta će se poistovetiti sa faličnim, pomahnitalim, pokvarenim, odnosno „osvešćenim” robotom Halom, koga je ljudska posada svemirskog broda

<sup>26</sup> Isto, str. 17-18.

<sup>27</sup> *Poetika prostora*, str. 175.

<sup>28</sup> Isto, str. 176.

<sup>29</sup> Isto, str. 32.

odlučila da „isključiti, da ga eliminiše“ usled „otkazivanja poslušnosti“. Pišta će zaključiti da bez grešenja, kvarenja nema u-žitka, tj. nadražaja, osvešćenja, a samim tim ni postojanja: „Greška je pobuna, subverzivna delatnost, najintimnija, najličnija stvar: grešiti spram samog sebe, stalno se samodestruirati. Bez toga nema u-žitka, nema postojanja. Propadanje, kvarenje vodi osveščivanju.“ S druge strane, pak: „Iskustvo je pokazalo da je svaki totalan revolt u suštini efemeran i da vodi nihilističkom samouništenju, ili se pretvara u najturobniji i najbanalniji konformizam.“<sup>30</sup> Iako se u pogledu nameštaja i epizodama sa olupinom kupa ne deklariše i ne insistira na komforu, nego na onom estetskom i, najzad, na „stalnom samodestruiranju“, do kraja romana otkrivamo da usled ‚gubitka iluzija‘ Pišta nije ostao dosledan ideji, a samim tim da nije dostojan, odnosno nije dorastao prvom delu Mišićevog iskaza.

Roman se završava slikom Pištinog povratka iz bioskopa „kući“ („Kada sam se vraćao kući“ – kurziv B. Ž.) i susreta sa pomodrelom „porodicom siromaha“ u ledenoj noći. Uslediće naratorova zapitanost „da li znaju kuda će“, uz konstataciju putem floskule da je „hladnoća najveći neprijatelj sirotinje“, te poslednjom rečenicom – poslednjim zazivanjem „starog Okeana“ da im se smiluje: „Pozdravljam te, stari Okeane, još jednom. I budi im milostiv!“ Pozivajući se na Viktora Šklovskog, Džonatan Kaler ovakvim završetkom romana sa opisom junakove situacije nakon izvesnog vremenskog perioda – „davno jednom“ (kako počinje pretposlednji pasus!) – „pokazaće nam da li lanac treba čitati kao stupnjeve u njegovom padu, u njegovom gubljenju iluzije, u njegovom svođenju računa sa vlastitom osrednjošću i tako dalje. Ali postoji tu i ono što Šklovski naziva ‘iluzornim završetkom’ – ekstremni slučaj koji lepo ilustruje snagu čitaočevih formalnih očekivanja i pronicljivosti upotrebljene radi izazivanja osećanja te upotpunjenosti. ‘Obično je opis prirode ili vremena ono što pruža građu za te iluzorne završetke... taj novi motiv je ispisan kao paralela prethodnoj priči, zahvaljujući njemu priča izgleda zaokružena.’“<sup>31</sup> Drugim rečima, opisom vremenske prilike pruža se zadovoljavajući zaključak, jer će mu čitalac dati „metaforično i sinegdotsko tumačenje i onda čita ovaj tematski iskaz suprotstavljajući ga samoj radnji.“<sup>32</sup>

Ovoj „iluziji završetka“ rep grize moto romana.

*Bernardijeva soba* je, ukratko, ono što prema Dorflesovoj definiciji predstavlja „čajna soba“ – „boravište praznine, ili boravište asimetričnog“.<sup>33</sup> Kako nam Estetika Asimetričnog stiže sa Istoka, danas, međutim, sve više osvaja prostore naše Zapadne senzibilitnosti. Problem će nastati ako za njeno uvođenje i govor na tu temu mislimo da je dovoljno ispozirati malo netačnosti i kaprica.

Govorom o onom odsutnom, soba, dom, putem onog što je prisutno (komad nameštaja), ovaj prozni projekat je na tragu albaharijevske poetike odsustva. S druge strane, *Bernardijeva soba* je eksperimentalni lirski roman nelinearnog pripovedanja, sa strukturom kolaža; širokog registra slika, refleksija, melodijskih repeticija – refreničnosti pojedinih sentenci, zatim smenjivanje boja, poetskih i prozних partija, čime otkriva pretenzije ka svom podtekstu – neuhvatljivom „verbalnom kolažu“ *Maldororovih pevanja* (ali samo u pokušaju!).

<sup>30</sup> Zoran Mišić, *Kritika pesničkog iskustva*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1996, str. 59.

<sup>31</sup> *Strukturalistička poetika*, str. 331.

<sup>32</sup> *Isto*.

<sup>33</sup> *Pohvala disharmoniji*, str. 76.

Razlog Tišminog pozivanja na Lotreamona učiniće se jasnijim ako znamo da je francuski simbolizam imao značajan uticaj na poeziju Slobodana Tišme i konstituisanje Tišme kao pesnika (kao i tekstopisca i frontmena bendova *Luna* i *La Strada*, gde su prisutne slične aspiracije!). Zato možda ne bi bilo na odmet naglasiti da je Tišma po vokaciji pesnik. Kao prvo, pre svega – pesnik, a zatim prozni pisac.

Tišma razotkriva svet kroz samo pisanje kao nizove sistema artikulacije. Koristi koncept sveta samo da bi izložio vlastite zakonitosti i postavio pitanja egzistencije pojedinca – kao sinegdohu određenog tipa ljudi: (pseudo)umetnika, *flanera* (dokoličara, u (pseudo) bodlerovskom smislu!), zatim pitanja jezika i položaja umetnosti/umetnika. Tako, osim pomenutih intertekstualnih veza, u romanu progovara intermedijalni jezik – jezik savremene umetnosti i aluzija na umetnička dela, kao i kinematografija. Poetsko-lirski pasaži javljaju se kada god se kod junaka-naratora javlja snatrenje, sanjarenje, (samo)refleksije, lamenti, zapitanosti i meditacije na temu Okeana – što sugerise da se radi o žanrovskoj uslovljenosti ovog toposa kao većma pesničke fascinacije. Međutim, oniričko nije cilj poetskog, nego sredstvo, san je ovde metatekst, a pisanje predstavlja svesno sanjanje. Štaviše, to je gest koji nas upućuje na jedan svet, Pištin svet. Po shvatanju Džonatana Kalera „takvi tekstovi povlače jednu unutrašnju razliku između priče i predstavljanja, između predmeta o kome je reč i retorike naratora.“<sup>34</sup>

S obzirom da je *Bernardijeva soba* pisana „za glas (kontratenor) i orkestar“, kako stoji u podnaslovu na trećoj stranici knjige, postajemo sigurniji u autorovu nameru da dâ paralelu, nađe uporište i/ili pretenduje na poetsku prozu galimatijasa *Maldororovih pevanja*, a kolebljivog Pištu posmatramo kao antijunaka Maldorora, (iz)bačenog u svet u kojem je izgubljen. U pitanju je romantičarski stav o pojedincu koji se suprotstavlja društvenim stegama kao dokoličar, sanjar, esteta i uopšte neprijatelj discipline. Ispostavlja se da njegov otpor svekolikom tenoru društvenog sistema, vladajućih ideologija, konceptu realnosti, u nastojanju da kritička refleksija prodre do različitih domena društva uhvaćenog u trenucima snažnih patoloških udara poretka i stvarnosti, ne ide dalje od romantičarskog bunta, dok se (pseudo)maldororovski kontraglas i (pseudo)anarhizam pretvaraju upravo u „najturobniji i najbanalniji konformizam“ (Zoran Mišić). Piština strast za istinom i estetikom, pomamom za estetskim življenjem, „ne-delanjem“ i „u-žitkom“, traganje za sobom, odnosno sôbom postaju jedini razlozi i smisao njegovog postojanja.

---

<sup>34</sup> *Strukturalistička poetika*, str. 294.