

Јелена З. Зеленовић

ОШ „Светозар Марковић“, Бачко Градиште  
jelenazekazelenovic@gmail.com  
0009-0003-8831-5014

УДК: 821.163.41-31.09 Tasić V.

821.163.41-31.09 Tišma S.]:911.375

doi: 10.19090/zjik.2024.14.81-94

оригинални научни рад

## ПРЕОБРАЖАЈ ГРАДА ПОСРЕДСТВОМ МУЗИКЕ У РОМАНУ ВЛАДИМИРА ТАСИЋА *КИША И ХАРТИЈА* И СЛОБОДАНА ТИШМЕ *ЖИВОТ ПЕСНИКА*<sup>1</sup>

**САЖЕТАК:** У раду ћемо покушати да покажемо постојање два града, спољашњег и унутрашњег или видљивог и невидљивог, те прелазак јунака из једног у други, а посредством музике и перформанса. Анализом романа Владимира Тасића *Киша и хартија* и Слободана Тишме *Живот песника* долазимо до увида у моћ музике и перформанса који битно утичу на доживљај града, затим трансформишу град из видљивог у невидљиви, тј. у трансцендентални, лични град. Видљиви, спољашњи град представља простор–време са свим одликама Мегалополиса у ком јунаци нису слободни, а невидљиви, унутрашњи, трансцендентални и лични град представља место освајања слободе и очувања идентитета за субјекте који се по њему крећу. До освајања простора и преображаја Мегалополиса у лични град долази се посредством музике, њеног доживљаја, и перформанса и његовог извођења.

**Кључне речи:** град, музика, личност, Мегалополис, преображај

Романима Владимира Тасића *Киша и хартија* и Слободана Тишме *Живот песника* заједнички је пре свега простор по којем се крећу јунаци. Место радње је Нови Сад, из којег се јунаци селе, из којег одлазе, али којем се враћају и у којем се у моменту приповедања налазе. Осим пуког места из којег се приповеда, Нови Сад за јунаке оба романа представља простор који изнова мора да се освоји, не би ли се тако потврдио властити идентитет и не би ли се вратио смисао за којим јунаци трагају. У романима је дата слика некадашњег града и оних његових елемената који су били кључни за стасавање личности. Лични (али невидљиви) град је схваћен као простор личне историје у којем се налазе многа места која јунацима интимно значе и која су играла важну улогу у конституисању њихових погледа

---

<sup>1</sup> Рад је настао у склопу истраживања на докторским студијама на Филозофском факултету у Новом Саду, у оквиру курса Књижевност и медији, под менторством проф. др Владимира Гвоздена.

на свет, али и личног смисла, потребног за достојанствен живот. Када та места нестану, када се промене услед урбанизације, када изгубе сврху, јер им је замрла некадашња намена, јунаци губе део свог идентитета и од јединствене личности растачу се у разбијене субјекте. Међутим, они су одлучни да поновно освоје смисао, а томе ће претходити поновно освајање и припитомљавање простора, оним што није отуђено, што је остало део личности јунака, а то је музика и музика у садејству са другим уметничким изразима, тј. у синкретизму ритуала, представљеним у виду перформанса „Клио и Терпсихора“ у роману *Киша и хартија* и слушањем музике, контемплацијом о њој, њеним извођењем, али и невидљивим перформансима у роману *Живот песника*. Видљиви град којим доминира бука и гужва представља опасност за губитак идентитета и пад у бесмисао, а невидљиви град је град иза<sup>2</sup> који би могао да ослободи јунаке и задовољи њихову потребу за животом вишег реда. Ричард Лехан пише да: „Без трансцендентности, град не може да превазиђе оно што троши, ум не може да превазиђе себе“ (Lehan 2008: 89–100). Јунаци су заробљени у простору који не разумеју и који не може да им помогне у изградњи и чувању идентитета, не може да задовољи њихову потребу за смислом, ништа у том простору не указује на трансцендентност, на вечност, Бога или било какву сврху, напротив „знакови постају самореференцијални“ и то значи да може да се појави „осећање умањене људскости, анонимног и сувишног, људске изолације и рањивости, страха и великих напетости“ (Lehan 2008). Пресељење није опција, јер нови градови нису места личне историје, те тако не могу постати ни простор изградње идентитета (а јунаци одбијају да им се идентитет наметне, да им се прилепи нека од етикета Мегалополиса<sup>3</sup>), једноставно речено, други простори нису дом, нису кућа.<sup>4</sup> Јунаци су комплексне личности које

---

<sup>2</sup> „[...] уместо ‘објективног’ града сада се појављује субјективна жеља за једним спиритуалним градом, који би могао бити назван и дом, а који се пружа иза видљивог града“ (Владушић 2012: 25).

<sup>3</sup> *Мегалополис* означава систем који људе не третира као личности него као биомасу, која може да се употреби за циљ, а циљ Мегалополиса је гомилање профита и потпуна власт мањине над већином. Мегалополис је доминантна структура власти која оркестрира владама држава широм планете (не свих и не свуда), без обзира на политичку агенду која постоји да би одржавала привид демократије. Такав систем који подразумева време-простор, омогућен је временом постдемократије, постхришћанства и постхуманизма, а превасходно је везан (не нужно) за велике метрополе. Мегалополис је истовремено и стање свести грађана великих метропола. Нови Сад јесте Мегалополис, јер је Мегалополис стање свести. Нови Сад и није Мегалополис, јер је Мегалополис стање свести. (О Мегалополису, који је описан у овом раду, писао је, и умногоме одредио сам појам, Слободан Владушић у књигама *Црњански, Мегалополис; Књижевност и коментари* и *Завет и Мегалополис*).

<sup>4</sup> „То је био наш град, наша кућа. Као када се деца играју, једно време чуче скривена иза стабала, буради, аутомобила, а онда појуре улицом уз цику и нека од њих задихано дотрче

владају знањем из различитих области. Код Тасића они су и високо образовани на престижним светским универзитетима, полиглоте и људи великог искуства у пословном свету и у свету уметности, а код Тишме су то уметници различитих оријентација, али пре свега филозофи у сталној запитаности над смислом уметности и судбином света. Дакле, такви људи једноставно неће пристати на свест коју им нуди Мегалополис, они не желе да буду дефинисани објекти, већ личности.<sup>5</sup> Они не пристају на то да их оформи некакав град који делује кроз своја поља моћи, тј. Мегалополис, што Лехан описује на следећи начин:

Пошто више није независна, нити може да контролише, свест наставља да постоји као део система. Такву свест генерише специфична култура од које се она не може раздвојити, обуздавају је институције те културе (односно моћ), и више није лична. Последица тога јесте да град постаје стање ума: град промишља нас, а не обрнуто (Lehan 2008).

Они теже ка томе да буду у граду као у својој кући, која у „животу човека одстрањује неизвесности, она у изобиљу пружа своје савете континуитета. Без ње би човек био разбијено, расуто биће“ (Bašlar 2005: 33). Губитак куће, тј. губитак личног града, значи и губитак идентитета. Ново упознавање, или препознавање, јунака и града дешава се помоћу трећег *система знакова*, а то је музика.

Жак Атали у књизи *Бука* овако дефинише деловање музике и њен задатак:

По мом мишљењу, основна функција музике јесте да покаже да се насиље може контролисати, да је дакле друштво могуће. Прецизније речено, бука је оружје, а музика је њено обликовање, њено припитомљавање и претварање у симулакрум ритуалног убиства (Atali 2007: 33–34).

Музика је одговор на насиље које друштвене заједнице нужно производе, а то насиље значи и буку, која је пратећи моменат сваке дисхармоније и дисконтинуитета до којих долази услед поремећених односа који резултирају насиљем. Супротност буци је музика, хармонија и ред, враћање ствари у провибитно складно садејство. Таква је, пише Атали, била улога музике у синкретизму ритуала.

---

на место које им у машти и конвенцији игре пружа сигурност, скоче на њега и узвикну: кућа!“ (Тасић 2004: 78).

<sup>5</sup> „Једнодимензионални идентитет роба Мегалополиса разликује се од идентитета личности, која представља усклађени склоп различитих компоненти идентитета... Супротно личности, роб Мегалополиса не може да створи осећај блискости са другим људима, који не би био финансијски или на неки други начин исплатив. Он није оријентисан према другим робовима (као што је личност оријентисана према другим личностима које чини ближњима) већ само према Мегалополису као извору моћи са којим се поистовећује (да би испунио своју вољу за моћи) и која му прети“ (Владушић 2023: 52–53).

У 19. и 20. веку у музику се уводе хармонијске тензије, дисконтинуитет и бука. Рихард Вагнер и Густав Малер зачетници су нове музике, која крши правила и стеге хармоније, а Атали сматра да „одбацивање хармоније од стране средње класе најављује и њено одбацивање постојећег друштвеног поретка“ (Atali 2007: 116). Како се друштво мења, мења се и музика, или, заправо, обрнуто – музика пророчки показује у ком правцу ће се кретати друштво. Пренатрпаност све већих градова у којима је загађење буком свакодневно, тражи контрапункт у музици, која значи хармонију и исцељење од буке. Наперед се не може одговорити редом, већ нечим сличним, те се у ред уводи и доза нереди како би се овај на неки начин поништио. Као што у ритуалном убиству постоји симулакрум насиља којим се одговара на право насиље, тако је нужно у хармонију увести дисонанце преузете из буке, како би се дао адекватан одговор на све чешће насиље у градовима. У 21. веку остаје примарна функција музике, те је њен главни задатак одговор наперед, дисхармонију и насиље које доносе велики индустријски и постиндустријски градови који постају стециште панике, анксиозности, патње и сиромаштва. Музика црног човека је била одговор на израбљивање на пољима памука и то се наставило данас, када музика може бити схваћена као одговор човека на насиље које над њима спроводи Мегалополис са својом онтологијом профита, где је капитал једино о чему се води рачуна, а на штету човека који се губи и троши услед прекомерног рада и одсуства вишег смисла, јер на месту на којем се очекује Бог, стоји врховна идеја добра Мегалополиса – капитал и трансхуманистички *homo deus* који се храни и телом (израбљивање радом) и душом (њено потпуно укидање) човека-грађанина. У романима *Киша и хартија* и *Живот песника* јунаци на такво насиље одговарају музиком и то их спасава од губитка идентитета и нестанка као личности.

Само постојање града као урбаног уређења живота заједнице није проблем. Проблем настаје када се постави питање: Ко има право на град?<sup>6</sup> Јасно је да право на град има онај ко има највећи капитал. Једна епизода из романа *Живот песника* описује борбу за право на град. Јунак се шетао поред Филозофског факултета и затекао је људе како секу тополе на обали Дунава. Сазнао је да се тополе секу јер су деца покрајинског премијера астматичари, а тополе су штетне за астматичаре. Побуњени јунак покушава да сачува једну посебну тополу, када већ не може да спречи сечење других, а то успева низом лукавстава, која опет раскринкавају

---

<sup>6</sup> У књизи *Побуњени градови* Дејвид Харви пише да право на град постаје празан означитељ чије значење зависи од особе која добије привилегију да га интерпретира. Финансијери и градитељи имају исто право као и бескућници. А онда Харви подсећа на то да је Маркс у *Капиталу* истакао да између једнаких права одлучује сила. Сила је на страни финансијера и градитеља (в. Harvi 2013).

правила игре Мегалополиса (локална функционерка пристаје на разговор са њим мислећи да је он син Александра Тишме, што даље имплицира то да од разговора нема ништа за оног који не може да се позове на познато презиме). Из ове епизоде јунак излази као делимични победник, јер је сачувана једна велика трокрака топола, „која је заправо Дрво живота“ (Тишма 2022: 57). Поред тога што даје пример борбе грађанина за свој град, епизода јасно предочава то ко једино има право на град. Постављено питање јесте проблем, јер се не пристаје на очигледан одговор да право на град имају капиталисти, већ се то проблематизује и самим тим постоји нада да ће се потражити другачије решење, чак револуционарно, о чему пише Харви у поменутој књизи.

У роману *Киша и хартија* нараторка Тања се након извесног времена враћа у Нови Сад да би водила рачуна о болесном оцу. Истовремено, она упознаје неколико људи са којима ће за врло кратко време постати веома блиска. Из перспективе ње и још четворо ликова, Нестора, Жоржа, Соње и Ђуре, изграђује се слика Новог Сада. Представљањем личне историје сваког од ових јунака гласом Тање, у роману се гради више наративних токова који се сједињују на крају романа, када се попут делте сви уливају у исти крај, реку Дунав, на којој се јунаци налазе у кључној и завршној приповедној тачки изводећи заједнички перформанс „Клио и Трепсихора“. Тања ће након повратка у Нови Сад запажати многе промене које ће је удаљити од града. Све што је била оставила за собом, претрпело је промену, од људи преко простора. Отац је болестан, старих пријатеља нема, а град се променио споља и изнутра. Она нас суочава са карикатуралном сликом улица и градом представљеним у карневалском време-простору у којем једино она<sup>7</sup> (и њени пријатељи које ће касније упознати) није под гротескном маском. Посматрајући људе док се вози кроз град, примећује:

и ја сам, ко зна зашто, напола очекивала да однекуд искочи парада ‘ђавола’ на шулама и отпочне неки сулуди ритуал плодности, урнебесни карневал фембота и киборга. Видела сам их као играчке на навијање које ударају о зидове и једне о друге све док имају снаге, све док их покреће прости механизам произведен негде у Кини, на Тајвану, или неком другом месту где се сада по најнижој цени производе такви механизми (Тасић 2004: 160).

Непристајање на такав град и неприхватање његових правила води њеном самоискључењу из њега на болан и драматичан начин:

<sup>7</sup> Она једина застаје и седа поред жене која плаче на клупи не би ли саслушала њену причу.

Кијала сам и сузила, осећала вртоглавицу, страх, гађење, мучнину која се мешала са одблесцима прошлости и будућности. Сцене са изложбе ‘Женске представе мушкарца’ на Институту за дизајн – богаљи, инвалиди, болесници, евнуси, Икари на штакама, каубоји без очију, богородица која доји центлмена у смокингу – утапале су се у слику оца коме су морали одсећи стопала због Биргерове болести, обољења услед ког су том веселом биргеру постепено трулиле прво стопала и шаке, а онда даље, све док од њега не остане само беспомоћно трупло које ћу морати да премештам тамо-амо као усрану лутку, док и оно не умре. Мој отац, тамагочи. Одвратно. Пожелела сам да нестанем (Тасић 2004: 162–163).

Једино што је везује за град, када се тек враћа у њега, јесте болесни отац, који се такође претвара у гротеску. На једном месту Тања пореди стање града са стањем оца: „Сада ми се чини да је све изгледало јадно, запуштено, као најавна пропадања које ће једног дана уследити, хералдика распада, гангрене удова, судбине оца“ (Тасић 2004: 14). Међутим, након жеље за самозаборавом и коначним одбацивањем идентитета, чула је музику из подрума у подграђу: „Тада сам зачула музику из оближњег подрума“ (Тасић 2004: 166). Тај силазак у подрум ће значити проналазак једног новог града који има карактеристике и Лехановог<sup>8</sup> и Мамфорд-овог<sup>9</sup> невидљивог града. Бартон Пајк, анализирајући Витманову песму *Прелазак бруклинском скелом*, такође говори о преображају града:

Одбацујући физичку стварност града зарад унутрашње визије, Витман је на свој начин чинио оно што су многи писци у његово време и касније радили, повлачећи се из спољашњег града у унутрашњи (в. Рајк 2008: 71–88).

Али за то је потребна извесна енергија која долази из самог субјекта и одговара на град-знак другим знаком, у случају ових романа то је музика, која јесте интегрални део субјекта, а субјект ју је носио са собом куд год да се кретао, чувајући је као наслеђе, бивајући кадар да то наслеђе и задржи и не расточи га или заборави у великим градовима. Град који Тању плаши овако изгледа пресудне ноћи у којој она крстари њиме у несвесној потрази за утехом:

---

<sup>8</sup> „Увек су на делу два града: један видљив, други невидљив; један на површини, други под земљом или скривен; један царство умећа и контроле, други мистерије и метежа“ (в. Lehan 2008: 89–100).

<sup>9</sup> „Невидљиви град је одраз стварности једног новог света у коме смо почели да живимо, света који није створен само на површини, иза граница хоризонта, него у унутрашњим перспективама, јер у њега продиру невидљиви зраци и зрачења који изазивају снаге чије деловање није доступно обичном запажању“ (Mamford 2006: 598).

Посвуд се нешто градило, нове вишеспратнице, цркве, куће, тржни центри и филијале трећеразредних банака, посвуд су били остављени кранови и скеле и мешалице иза којих сам тек понекад могла да назрем зидове са натписима којих сам се сећала од раније... (Тасић 2004: 163).

Овакво набрајање у циљу је додатне карневализације простора и предочавања стања нереда и пренастрпаности, а зидови које назире испод тог крша могу значити и зидове унутрашњег града који се гради и помоћу сећања.

Да има смисла говорити о сличном унутрашњем граду у прози Слободана Тишме, видимо у интервјуима писца: „Пишући, ја се не бавим историјом, ја се бавим унутрашњом сликом града као универзума, као архетипа егзистенције, дакле, вечношћу“ (Тишма 2014: 129). И даље: „Али треба рећи да Урвидек или Ђурвидек, није Нови Сад у неком реалном смислу, то је ‘унутрашњи град’, заправо, како се стварни град огледао у мом унутрашњем простору“ (Тишма 2014: 235).

Простор по којем се крећу Тишмини јунаци јесте Нови Сад, који је из његовог угла претрпео корените промене крајем педесетих година, када је остао без трамваја и када долази до промене инфраструктуре града. У роману *Живот песника* од тог момента па надаље, јунак ће покушавати да поново припитоми град. Његово одрастање прати и често насиље на улицама, те одатле можемо закључити да је уз промену града и одрастање јунака долазило и насиље, вршњачко, али и политичко, на које је јунак покушао да одговори перформансом, музиком и поезијом. У роману се чита непрестани труд јунака да се укључи у живот града, али да заобиђе политичко и економско деловање поља моћи, а све то, парадоксално, жели да постигне у самом центру града (Трибина младих), такорећи, свима пред носом. Јунак се бави и концептуалном уметношћу, а затим и нечим што назива *невидљивом уметношћу*, а ради се о седењу испред продавнице по цео дан уз пијење кока-коле и кваса. Затим наступа са бендовима *Луна* и *Ла Страда* и обилази неке друге градове тадашње Југославије. Међутим, пресудан град у сламању идентитета јунака у младости био је Београд. Опис тадашњег Мегалополиса и свести човека у њему дат је у роману:

Почео је мој живот на улици, скитао сам заогрнут својим црним макси капутом, заправо заогрнут тешком меланхолијом, незнањем, потамнео сам, коса ми је постала црна као ћумур, тен мрк као у Арапа [...] Нестао сам у мраку, у лавиринту улица, град ме је прогутало. Чинило ми се да доле у дубини космичке ноћи светли велеград у који падам и осећао сам да је тај велеград моја истинска мајка (Тишма 2022: 74–75).

Убрзо након тог момента, јунак се враћа у Нови Сад. Нови Сад је такође Мегалополис и то се види по законима који у њему владају.<sup>10</sup> Слободни су и признати једино они који пристају на то да играју по правилима која диктирају политичко и економско поље моћи, са којима се истински интелектуалац не мири, о чему је писао Бурдије.<sup>11</sup> Ево како је то било у случају јунака романа *Живот песника*:

Увек је постојала медиокритетска уметност, тако је било некад а тако је и сада. Рат против авангардиста је био некаква константа, градски полемос је био судбина и тако је било у сваком граду, није Ујвидек био никакав изузетак. Партија је подржавала те, условно речено, талентоване стихоклепце, разна мазала, композиторе свечарске музике, добијали су станове, атеље, ишли по разним уметничким колонијама (Тишма 2022: 72).

Јунаци овог романа Слободана Тишме стално су били надзирани и надгледани, протеривани, хапшени и одсецани од друштва. Многи од њих су се сломили, постали зависници, неки су и умрли, други су се одселили – свако је тражио излаз. Излаз који је пронашао главни јунак и наратор, био је унутрашњи град, до којег је долазио и због способности да *слуша* музику, због чињенице да је она увек остајала део његовог идентитета, чак залог да се исти поново изгради када у једном моменту дође до његовог сламања. Након што је искусио прве тегобе онога што ће касније бити дијагностиковано као анксиозна неуроza, јунак се веома уплашио и описује то стање као ужасну изгубљеност, цепање субјекта („ја као нисам био *ја*“) (Тишма 2022: 52). Убрзо након тога, он сам проналази лек, или макар прву помоћ за своје стање:

Затварао сам се у девојачку собицу и тамо певао, била је то арија, вокализа без речи. Веома ми је пријало, осећао сам да ме певање лечи. Није случајно да су

---

<sup>10</sup> Што се тиче писца Слободана Тишме, у Новом Саду владају закони Мегалополиса. Говорећи о Новом Саду у циклусу разговора „Нови Сад: књижени или сасвим обичан град“, Тишма ће навести неколико различитих догађаја у историји Новог Сада који су довели до његове промене. Догађај који симболише оно што Тишма назива *грабежом* (а оно што називамо овде и онтологијом профита) јесте рушење старих тршчара и изградња Краљевог парка. Осим што се тако мења и инфраструктура града, овај догађај говори о стању свести грађана. Тишма ће поводом тога рећи просто „људи су се искварили ужасно“. <https://www.youtube.com/watch?v=JveLQBAheN0>. Приступљено: 19. 1. 2024.

<sup>11</sup> „Интелектуалац се одређује као интелектуалац тиме што се укључује у политичко поље у *име аутономије* и посебних вредности поља културног стваралаштва које је досегло висок ступањ независности у односу на власт (а не, попут политичара са снажним културним капиталом, на основу истински политичког ауторитета, стеченог по цену одрицања од интелектуалне каријере и вредности)“ (Бурдије 2003: 188).



црни робови певали на памучним пољима, тражили су бол. Отети они су губили идентитет, нису знали ни ко су, ни шта су. Певање тужалки им је враћало сећање на завичај, на родитеље. Певајући, ја сам се такође претварао у нигреда, палеолићанина у ноћи, безимено биће испод звезда које се удаљују све већом и већом брзином (Тишма 2022: 52–53).

Он се лечи музиком. Ткиво оба романа густо је проткано музиком. Јунаци је слушају, разговарају о њој, стварају је. Она се афирмише као неприкосновена уметност. Нестор, из романа *Киша и хартија*, у разговорима ће често тврдити да је музика најбоља, а истог је мишљења и главни јунак романа *Живот песника*:

Срета је преводио Шопенхауера, књига *Свет као воља и представа*, много ми је значила у младости, поготово Шопенхауерова теорија музике, која је била нешто много више од естетике, то да је музика сам темељ постојања (Тишма 2022: 78).

У Тасићевом роману, музика је приказана као одговор на насиље, одговор који је дат на крају романа у виду перформанса, а на микроплану она је повлашћена кроз лик Нестора, који је завршио музику на колеџу Беркли и након тога наставио да се бави стварањем музике. У његовом лику ће бити помирена бука града са музиком, док ће иста пре повратка у Нови Сад ужасавати Жоржа, што се испољава приликом његове возње по Америци, где мењање радио-станица прати промена реклама на билбордима, што сугерише да је све упрегнута тако да доприноси гомилању капитала. Жак Атали у поменутој књизи пише да капитал дуго није умео да уновчи музику, док се није појавила могућност снимања и умножавања музике, а самим тим и њене продаје великим потрошачким масама, те долази до закључка да је то био „начин да се покаже како и новац може да буде замена за насиље“ (Atali 2007: 61).

Прва музичка нумера коју Нестор чује по повратку у Нови Сад јесте обрада песме „Паника“ групе *Колдплеј*, што сугерише стање ума и Несторовог, али и његових пријатеља. Међутим, он жели да припитоми град помоћу свог знања: „Град, говорио ми је, има пулс, има ритам, овде спорији, летаргичан, но већ за углом другачији, као спавач чија се нога трза у сну, обузета неком својом авантуром“ (Тасић 2004: 118). А пре тога: „Желео је да ствара музику, желео је да схвати језик тела, да ухвати чудесни ритам, да га испише као композицију. Одлучио је да се врати кући“ (Тасић 2004: 117).

Тakoђе, његово размишљање о плесу важно је за расветљавање значења перформанса „Клио и Терпсихора“, те, говорећи о плесу, он каже да је то језик:

језик продатог тела, очајнички плес сиромашних и заборављених, ненаписаних и избрисаних, контролисаних и цензурисаних, језик репера, рејвера, панкера,

сквотера и слемера, који се окупљају ноћу у напуштеним халама и мемљивим подрумима, или излазе на улице, као поплава, пењу се на бетонске барикаде и играју у тужним ритмовима разорених градова и светова, изгубљених домова ћутљиве већине, згажених и неупокојених, надајући се да ће њихов заједнички крик заслепити сведоке око и порушити мрачне куле, као што их је Амфионова лира, некада, давно, у митско доба хармоније сфера, изградила (Тасић 2004: 89).

Овде видимо да је плес одговор на насиље Мегалополиса које се спроводи над човеком, сведоке око упућује на свеprisутност камера, мрачне куле-облакодерере широм града. Међутим, Нестор ће желети да помири музику, плес и град, перформанс, који пријатељи заједно припремају, за циљ ће имати преображај града из спољашњег у унутрашњи. Зато се за основну тему музичко-сценског дела, које планирају, узима звук машине на градилишту, тај основни звук града у сталним променама:

Нестор је у том свеprisутном звуку касније пронашао нешто што је замишљао као ударце срца које дете мора чути у утроби, ударце који му говоре да је живот ритам, допуштају му да се оријентише у првобитном мору звука [...] Или је то био ритам, не мајке, већ нерођеног бића, најави живота који се јавља из првобитне таме... (Тасић 2004: 121).

Ако је музика припитомљавање насиља, она ће у себе укључити и део тог насиља (буку грађевинских машина), не би ли се дошло до позитивне нуле, из које ће се, видимо у овом одломку, *родити* нов град, онај који зовемо унутрашњим. Услов за преображај града био је да се јунаци преобразе изнутра. Они ће на реци, том лиминалном простору, на једном сплаву, а близу „шумице“, повлашћеног места и Тишмине прозе, одржати свој перформанс „Клио и Терпсихора“. У последњем поглављу романа *Киша и хартија* пратимо то постепено преображавање:

Ритам грађевинске машине наједном је постао другачији. Био је свуда око нас, одјекивао је, чинило ми се, читавим градом. Појачавао се и затим се у зачараном кругу утапао у безбројне копије себе, у снимке које је Нестор истрајно мењао и дотеривао, и сада су сви ти ритмови, различити али исти, постајали нешто друго, нешто моћније, да би напослетку грунули таквом снагом да сам осетила како ми се помера утроба а груди и врат пулсирају као да више нису моји (Тасић 2004: 249).

Овде видимо почетак преображаја, исти онај осећај *ја као нисам био ја* који смо видели код Тишме. То се затим наставља и доводи до краја: „Почели смо да плешемо, свако на свој начин, поседнути ритмом који је преплавио све“ (Тасић 2004: 249).

А након завршеног перформанса, раном зором, Тања примећује „да се град полако враћа у уобичајене ритмове, али се у њему нешто променило јер ми више нисмо исти“ (Тасић 2004: 263). Потом ће Тања имати и једну кризу идентитета у којој ће јој се чинити да се „пресвлади“ у оца. То ће бити праћено њеним сузама, њеним чишћењем изнутра, а касније, кад дође у стан, видеће да су и улице града мокре (чишћење споља) и то ће јој бити утеха:

Зато није немогуће надати се да ће једног дана... [...] Тада, тог далеког дана, неки други витезови, плешући и пребирајући по космичком сметлишту које остаје за нама, можда ће пронаћи ово писмо, читати га, тумачити га, и рећи, не без извесног чуђења које је моја радост, моја порцеланска утеха: ‘Необични људи живели су на овом тако обичном месту’ (Тасић 2004: 267).

Тања бира да верује да ће и они постати део мита, те свете приче коју је толико волела да прича и која ју је умногоме одредила.

Још једно место у роману сугерише преображај града. На почетку романа Жорж доживљава неку врсту напада панике, или малаксалости, након оне вожње са мењањем радио-станица и реклама на билбордима. Стао је поред пута и за-спао, а затим уснио: „град који не постоји али светлуца на површини мастиљаве реке“ (Тасић 2004: 59). Током перформанса ова епизода ће добити свој одговор, то ће бити својеврсна освета Мегалополису. Поред тога што ће читав град остати без струје, семафори неће радити, све ће стати, рекламе на билбордима ће такође нестати: „На екранима билборда виде свој град, на сваком екрану управо онај део пејзажа који је иначе заклоњен тричаријама на рекламном пану“ (Тасић 2004: 251). Њихов перформанс је и осуда потрошачког друштва као и уређења града, које је очигледно оријентисано ка гомилању капитала.

Музика може да доводе до онога што Слободан Тишма објашњава синтагмом „радост вечности“. Писац је то више пута показао у својој прози. Његови јунаци доживљавају епифанијске моменте слушајући музику, они се увек одређују наспрам ње и она јесте део њиховог идентитета. Град је круг, стадијум елипсе, елипса је вечност, а музика њена радост. То је један могућ одговор на Тасићево питање постављено у једном од есеја из књиге *Математика и корени постмодерног мишљења*: „Да ли је круг који видим баш круг, или је то само стадијум у животу елипсе који пулсира?“ (Тасић 2002: 87). Јунаци Тасићевог и Тишминог романа су у стању да чују музику вечности, ону која је у оба романа на појединим местима названа *музиком сфера*, и то их смешта изнад града и садашњег момента. Доживљавају преображај и тако преображени постају део вечности, или вечне приче, мита, који је Тања толико волела. Тишмин јунак свој простор у једном моменту доживљава као вечност: „Велика је срећа што сам живео на Лиману, који

је простор светлости и љубави, вечне радости“ (Тишма 2022: 216). Може се рећи да у кругу наслућује елипсу која пулсира.

У закључку ћемо донети један могући дијалог између Владимира Тасића и Слободана Тишме. Главни јунак у *Животу песника* спомиње и песму Алана Вокера *Избледео*,<sup>12</sup> слушаће је и гледати спот, што ће га веома дирнути:

Кренуће ми сузе на очи, што ће ми се иначе често дешавати. Неки младић под капуљачом, са ранцем на леђима, бежаће порушеним градом, залазиће у све дубљи крш, и на крају ће нестати, док ће женски глас, такорећи, дечји глас певати рефрен: *I'm faded, I'm faded*. Очигледно, тај младић ће све своје са собом носити, али пред њим ће бити пустош, без прошлости, али и без будућности. Колико такве дечице ће бити широм света. Ипак, ово ће бити директне асоцијације на рат у Сирији који тренутно бесни (Тишма 2022: 61).

Касније у роману, приповедач се враћа на ову музичку нумеру, коментаришући:

Како уђем у неку продавницу, чујем са радија: *I'm faded, I'm faded*. Алан Вокер је направио хит. Одвратно! Како сам могао да пустим сузу на такав кич. Ипак, да ли је и рат у Сирији кич, лаж? (Тишма 2022: 193).

Дакле, све што се умножава и пројектује кроз различите медије – телевизију, филм, радио – постаје кич и постаје све мање стварно, а све више симулакрум. Просто, делује да се дешава негде ван непосредне стварности, негде на телевизији. О томе пише и Владимир Тасић:

Познато је да је Бодријар изјавио да се рат у Ираку, 1991. године, није десио, да је то била телевизијска емисија. То је тачно ако се рат посматра из Калифорније, и у том смислу, Бодријаров исказ може се сматрати критиком свести за коју је телевизија стварнија од стварности (Тасић 2009: 60).

Ипак, уколико се пренебрегне вештачки медиј који пружа обликовану и изрежирану слику стварности, може се осетити искрена емоција и пустити суза због музике која преноси патњу миљама удаљену, на моменат свима блиску и стварну. А ако се има у виду да је песма на енглеском језику, језику оних који тај рат и стварају, поново се урушава вера у смисао, а извирује кич, и то кич који се свакодневно понавља на радију и умножава диљем планете, не би ли коначно избрисао утисак стварног рата који се води свуда, негде видљив и ужасан, а негде невидљив, вечни рат, вечити полемос, како то назива Слободан Тишма у својој прози. Музика је медиј који јунацима ових романа пружа могућност стварања личног града, припитомљеног простора, а у томе им помаже и стварање заједнич-

---

<sup>12</sup> енгл. *Faded*

ких успомена на негостољубивом простору. Снагом заједништва, кроз музику и перформанс, они преображавају град. На почетку романа Тања је доживљавала град као непознато, непријатељско место (банке и месаре можемо тумачити као метафоре за онтологију профита и употребу тела) јер се његова инфраструктура изменила током њеног одсуства. Али када она после музичког перформанса са блиским пријатељима употреби простор, заузда га, подреди својим правилима, када га пријатељи заједно покоре и покажу да они могу да управљају градом (нестанак струје, престанак рада семафора), а не он њима, тада се догађа симболичко освајање простора и град престаје да буде претња субјекту. У роману Слободана Тишме, јунак се поново укључује у град када почне да излази у дискотеку „Арап“, а након описане епизоде у Београду: „Осећао сам топлину чопора и то ме је лечило. После бисмо поседали у црвеног фолцику који нас је чекао испред Арапа и возикали се уз музику са касетофона“ (Тишма 2022: 87). Исто као код Тасићевих јунака, Тишмин јунак се у кругу пријатеља, дакле у заједници, супротставља граду крстарећи простором у аутомобилу уз музику, као и седећи испред продавнице и стварајући невидљиву уметност са пријатељем. Он поново осваја простор и тако преображен субјект преображава и простор у питоמו место за живот личности која је постао. На крају романа он тврди да је простор који га окружује „простор светлости и љубави, вечне радости“ (Тишма 2022: 216). А тој тврдњи претходи истицање заједнице коју јунак има са својом супругом Јасном.

## ЛИТЕРАТУРА

- Atali, Ž. (2007). *Buka*, prev. Prohić, E. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Başlar, G. (2005). *Poetika prostora*, prev. Filipović, F. Šćak: Alef: biblioteka časopisa Gradac.
- Бурдије, П. (2003). *Правила уметности: Генеза и структура поља књижевности*, прев. Капор, В. и др. Нови Сад: Светови.
- Владушић, С. (2012). *Црњански, Мегалополис*. Београд: Службени гласник.
- Владушић, С. (2017). *Књижевност и коментари*. Београд: Службени гласник.
- Владушић, С. (2023). *Завет и Мегалополис*. Нови Сад: Битије.
- Kulturne stanice. *Novi Sad: književni ili sasvim običan grad / 28. 4. 2022*. Preuzeto 19. 01. 2024, sa <https://www.youtube.com/watch?v=JveLQBAheH0>
- Lehan, R. (2008). Od mita do misterije, prev. Krombholz, V. *Polja: časopis za književnost i teoriju*, LIII(453), 89–100.
- Mamford, L. (2006). *Grad u istoriji*, prev. Ivir, V. Novi Beograd: Book & Marso.
- Pajk, B. (2008). Grad u stalnim promenama, prev. Luburić-Cvijanović, A. *Polja: časopis za književnost i teoriju*, LIII(453), 71–88.
- Тасић, В. (2002). *Математика и корени постмодерног мишљења*. Нови Сад: Светови.

- Тасић, В. (2004). *Киша и хартија*. Нови Сад: Светови.
- Тасић, В. (2009). *Ударање телевизора: Колебање посткултуре*. Нови Сад: Адреса.
- Тишма, С. (2014). *Велике мисли малог Тишме*. Зрењанин: Градска народна библиотека Жарко Зрењанин.
- Тишма, С. (2022). *Живот песника*. Нови Сад: Футура публикациије.
- Harvi, D. (2013). *Pobunjeni gradovi: od prava na grad do urbane revolucije*, prev. Radun, V. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Jelena Z. Zelenović

TRANSFORMATION OF THE CITY THROUGH MUSIC AND PERFORMANCE IN NOVELS *KIŠA I HARTIJA* BY VLADIMIR TASIĆ AND *ŽIVOT PESNIKA* BY SLOBODAN TIŠMA

*Summary*

This paper will investigate the existence of dual aspects of a city: the external (visible) and the internal (invisible), as hero narratives transition from one to the next, whose journeys are facilitated with music and performance. An analysis of *Kiša i hartija* by Vladimir Tasić and *Život pesnika* by Slobodan Tišma provides insight into how music and performance greatly impact how a city is perceived. Additionally, it provides a glimpse into the metamorphosis of a “visible” city into one that is “invisible”, a transcendental, personal city. The visible, external city is a spacetime resembling a megacity, where the main characters are confined. In contrast, the invisible, internal city, which is both transcendental and personal, symbolizes a realm where liberty is attained and personal identity is safeguarded by those who roam this space. The conquest of such space and the transformation of a megalopolis into a “personal” city are achieved through music, how it is experienced, and performance, how it is executed.

*Key words:* city, music, personality, megalopolis, transformation