

Организатори скупа:

Културни центар Војводине „Милош Црњански”
Институт за књижевност и уметност

Организациони одбор:

др Бојан Јовић
др Ненад Шапоња
др Ива Тешић
доц. др Милош Јоцић
др Снежана Савкић

Уредници скупа и зборника:

др Ива Тешић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност
доц. др Милош Јоцић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
др Снежана Савкић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност

Научни одбор:

проф. др Гојко Тешић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
др Бојан Јовић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност
проф. др Бојана Стојановић Пантовић, Филозофски факултет
Универзитета у Новом Саду
доц. др Маја Медан Орсић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
др Жаклина Дувњак Радић, Културни центар Војводине „Милош Црњански”
проф. др Јелена Панић Мараш, Факултет за образовање
учитеља и васпитача Универзитета у Београду
проф. др Бранислава Васић Ракочевић, Универзитет у Новом Пазару
др Маја Рогач Станчевић, Карловачка гимназија

Рецензенти:

проф. др Сања Париповић Крчмар, Филозофски факултет
Универзитета у Новом Саду
проф. др Владимир Вукомановић Растегорац, Факултет за образовање
учитеља и васпитача Универзитета у Београду
др Јована Јосиповић, научни сарадник, Институт за књижевност и уметност

Зборник је резултат научног скупа *Аванјарде и неоаванјарде у књижевности и уметности* – југословенски контексти, одржаног 18. јуна 2024. године у Културном центру Војводине „Милош Црњански” (Нови Сад).

Аутор ликовних прилога у зборнику је Славко Матковић. Илустрације у зборнику преузете су из каталога *Ich bin Künstler Slavko Matković* (аутор и кустос изложбе Небојша Миленковић; Нови Сад: Музеј савремене ликовне уметности, 2005).

Издавач се захваљује Завиши Матковићу, сину песника и уметника Славка Матковића, јер је уступио илустрације за овај зборник.

Авангарде и неоавангарде у књижевности и уметности – југословенски контекст

Зборник радова

Уредници:

др Ива Тешић
др Снежана Савкић
доц. др Милош Јоцић



Културни центар Војводине
„Милош Црњански“
Cultural Centre of Vojvodina
„Miloš Crnjanski“

Нови Сад



Институт за књижевност и уметност
Institute for Literature and Art

Београд

Садржај

I

Авангарде...

Гојко Тешић

ЧЕТИРИ = ЈЕДАН

или како сам се нашао у митској шуми југо-авангарде и југо-неоавангарде 9

Vasilije Milnović

Zašto kažeš modernizam, a misliš na avangardu? 17

Бојана С. Стојановић Пантовић

Родно кодирање (српских) авангардних покрета 29

Branislava Vasić Rakočević

Odnos avangardnih stvaralaca prema zaumnom, psihopatološkom i društveno neprihvatljivom 41

Жаклина Дувњак Радић

Рефлексије авангарде у путописним репортажама двадесетих година 20. века 49

Јелена Панић Мараш

О једној (не)могућој паралели: Милош Црњански и Растко Петровић 61

Бојан Јовић

Стваралачка преплитања: Александар Дероко као авангардиста 71

Снежана Николић

Новински огласници као цитатна грађа у поезији Душана Матића 85

Антоније Симић

Каталошки поступак у функцији портретисања богова у првој књизи *Бурлеске ђосподина Перуна дођа ђрома* Растка Петровића 99

Vladimir B. Perić

Ezoterizam u poetici Dragana Aleksića 109

Катарина Пантовић

Миран Јарц о Францу Кафки 117

Iva Tešić / Maja Medan Orsić

Mistika u ranim radovima Josipa Kulundžića 131

II

... и Неоавангарде

Небојша Миленковић

1968. као прекретница или: шта је то заиста ново
у новој уметности 1970-их 145

Светлана М. Рајичић Перић

Реистички ауто-пут Нови Сад – Љубљана (теоријски осврт
на заједничку уметничку платформу и филозофску основу
словеначке и новосадске неоавангарде) 153

Dragan M. Đorđević

Beskućništvo književnog jugoslovenstva i pokušaji njegovog teorijskog kućenja 167

Маја Рогач Станчевић

Неоавангардна *синкрета* у прози Војислава Деспотова 191

Снежана Савкић

Мрљиво мишљење: фрагментарни роман „техноестетике” 201

Јована Б. Тодоровић

Еротско у поезији Каталин Ладик 217

Marina Milivojević Mađarev / Milan Mađarev

Srpska avangarda u domenu drame, pozorišta, koreodrame i teatra pokreta 227

Павле З. Зељић

Рецепција историје српске књижевности и (пост)авангардна културна
политика часописа *XX век* 237

МРТВО МИШЉЕЊЕ: ФРАГМЕНТАРНИ РОМАН „ТЕХНОЕСТЕТИКЕ”

Апстракт: Предмет истраживања је роман *Мрљво мишљење* Војислава Деспотова, који се с једне стране може посматрати као „неоавангардни роман техноестетике”, док са друге представља модел „постмодернистичке дистопичности”. Полазећи од претпоставке да роман интензивно проблематизује однос технологије и уметности – једно од кључних питања како историјских авангарди, тако и неоавангардних и постмодернистичких пракси – у раду се истражује на који начин дистопијска визија цивилизације, изграђена унутар агонијско-нихилистичког сижеа, уједно постаје и критичка рефлексија на антихуманистичке токове савременог друштва. Посебна пажња посвећена је формалним стратегијама „децентраирања” и „разглобљавања” текста, карактеристичним за (нео)авангардни поступак, које се огледају у специфичном односу основног текста и његових „маргиналија” – микро-бележака, микро-речника и других текстуалних фрагмената. Оваква структура резултира стварањем (анти)енциклопедијског, фрагментарног наратива у којем сваки елемент поседује семантичку аутономију, укидајући традиционалне бинарности и хијерархијске односе унутар текста и његових значењских равни.

Кључне речи: Војислав Деспотов, неоавангарда, *Мрљво мишљење*, техноестетика, антиенциклопедичност, речник, гротеска.

Поетичка парадигма Војислава Деспотова представља јединствен пример континуитета и трансформације унутар књижевних токова друге половине XX века. Осврћући се на сопствени експериментални лудизам, Деспотов је у више наврата потцртао свој поетички развој као кретање „од неоавангарде ка постмодернизму”, смештајући га у контекст такозваних „поетика краја века”. Иако се током 80-их може говорити о „времену утихнућа херојских заноса неоавангарде”, Деспотов остаје „један од њених промућурнијих заточеника” (Негришорац 1996: 195), нарочито у контексту онога што се може назвати „разлагањем бића текста” на „текстуалне атоме”.

Посебно је значајно што је Деспотов, почетком осамдесетих, успео да сопствени „поетски материјал” из претходних збирки транспонује у прозни модел, при чему је дошло до доминантно језичко-стилског и формалног „преливања” из поезије у прозу.¹ У тексту „На крају историје” Михајло Пантић истиче да

¹ Иако је Деспотов успешно транспоновео сопствени „поетски материјал” из претходних књига почетком 80-их и у прозни модел (доминантно језичко-стилско и формално „преливање”), његов први роман још увек остаје негде на маргини књижевно-теоријске

поетски, прозни и есејистички текстови В. Деспотова у динамичком „међу-жанровском кретању” заправо „вуку поетичко порекло из таласа постшездесетосмашке неоавангарде који је врхунце, бар када је реч о књижевности, на бившем југословенском простору досегао у Љубљани и Новом Саду (Пантић 2000: 94). Код Деспотова он примећује феномен „авангардне недоследности” која се огледа у тражењу „одговарајућег експреса форме”, у дистанци према „централним токовима националне књижевности”. Зато је и фрагмент у име укинућа „великих наратива” постао идеално формотворно средство за структурално устројство његовог првог романа – *Мртво мишљење*.

Колико је овај роман био важан за самог аутора, сведочи и његова потреба да га прерађује, или, ако искористимо термин Вујице Решина Туцића – „аранжира”. У Загребачком листу „Око” под насловом *Психоделик* изашао је 1982. да би га, у нешто измењеној и допуњеној верзији под другим насловом – *Мртво мишљење*, објавио у Књижевној заједници 1989. године.²

Мртво мишљење (сегментирано у 80 поглавља-крхотина), у тематском дијалогу са његовим поетским рукописима (*Дњижейиџа дибил зизра ухунџи, Тренини џоезије, Перач сайуна, Пада дубок снеџ, Прљави снови...*) и другим жанровски „аберазивним” књигама, фикционализује „квантификацију историје”, њену „злу прозирност” (и губљење бића у тој прозирности), мртво мишљење децентрализованог субјекта и стварање „новог андроидног мутанта, антијунака антиепа у антивремену” (Пантић 2000: 183). Као један од књижевних критичара који је у више наврата писао о Деспотовљевом стваралаштву, Михајло Пантић је анализирао чврст принцип „међутекстовности” његових дела, будући да се Деспотовљеве збирке поезије могу читати као особита „упутства” за употребу његових романа, и обрнуто:

[...] у романима се, у друкчијем виду, образлаже оно што га је вукло у поезију, а то је летристички експрес, непристајање на задати поредак, поткопавање затеченог бесмисла, хуморна девијација, постапокалиптички хедонизам, хладна метафизика. Деспотовљев језик није ништа друго до еквивалент његовог виђења света,

мисли. Александар Јерков указује на чињеницу да је проза Војислава Деспотова остала негде по страни од пажње књижевне јавности да ту сачека „тренутак великог прочишћења и преокрета вредности” (в. Јерков 2001).

² У вези са тим битно је напоменути да, када је у питању издавачка „судбина” његових шест романа (пored наведеног, ту су и *Пейровирадска љрашина, Андрачи, јейури и осџала чудовишџија Пейровирада и средњеџ Банџија, Јесен свакоџ дрвеџија, Дрводеџа из Набисџала, Евроџа дрџ 2*), након пишчеве смрти само су се *Пейровирадска љрашина* и *Мртво мишљење* појавили као засебна издања, а значајан издавачки пројекат, који је отворио и нове рецепцијске могућности, свакако је објављивање сабраних романа В. Деспотова, у приређивачком ангажману Гојка Божовића (Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2004). Први као издање Стубова културе 2002. године, а други објављује један од комерцијалних издавача – ЛОМ, и то годину дана раније). ЛОМ-ово издање карактеристично помало неуобичајан избор, будући да представља покушај креативног обједињења ранија два издања – наиме, реч је о фототипском издању *Мртво мишљење* из 1989, али наслов романа ипак бива преузет из првог издања објављеног у Загребу.

тај свет је неумитно обележен „технолошким иморализмом” савремене цивилизације, пражњењем хуманистичке приче, владавином петрификоване идеолошке садашњости. (Ibid.)

Са особинама својеврсног антрополошког календара савремености или брeвијара многих технолошких чуда (укључујући и технологију идеја – „производњу знања”), у којем „језик гега, гомилање бизарности, карневалски описи, пабирчење парадокса, цртање футуристичке карте, само су онај спољашњи, авангардно ефектни језички слој којим ће читалац отклизати у језгро ужаса” (Пантић, 2000: 95), овај роман успоставља поетички и идејни дијалог са Деспотовљевим добропознатим „спевом-извештајем” *Неочекиван човек*, док се са друге стране, уколико се прати хронологија Деспотовљевог стваралаштва, уочава још једна битна веза: очигледно је да се роман, од иницијалне верзије (*Психодика*), развијао паралелно са Деспотовљевом серијалом текстова „Крај двадесетог века”, који је излазио у *Леттојису Мајнице српске* од децембра 1982. године (књ. 430, св. 6), па све до марта 1985 (књ. 43, св. 3). У питању је серијал жанровски разноврсних текстова – есеја, коментара, превода, поезије, интервјуа, цитата, фрагмената – који се односи на различите теме из модерне науке, технологије и шире савремене цивилизације, као што су: космологија, научна фантастика, футурологија, биотехника, биополитика, нуклеарно оружје, информатичке и телекомуникацијске технологије, али и на место уметности у новом цивилизацијском контексту.

Чини се да су Деспотова заправо највише опседале хуманистичке теме у судару са технологијом, у цивилизацији која је „противнаталистичка”, а вредносна архитектоника света у којем начело *hominis bonum* постаје *missing-link* и симбол извесне носталгичне чежње за поновном доминацијом човека, у Деспотовљевом роману изнова афирмише једну од великих тема како наоавангардне, тако и постмодернистичке поетике (обе баштинећи искуства и поетичка начела историјске авангарде), а то је судар технологије и уметности. Управо у роману *Мрљиво мишљење* Деспотов исписује синопсис церемоније устоличења једног другачијег техно-биолошког универзума у којем се, како и сам наводи, „ни звук више не простира слободно”.

Присетићемо се, за тренутак, Лотмановог појма семиосфере, у оквиру које се реализује семиоза, тј. процес стварања смисла и значења (а која је притом у тесној вези са онтолошким аспектима постојања): Лотман је овим појмом означио „целокупност интеракције свих могућих комуникација, с аспекта човекове партиципације у њему” (Кошничар 2014: 183), при чему су најкрупнији текстови семиосфере културе и цивилизације. У вези с тим, може се рећи да роман *Мрљиво мишљење* представља високу форму структурирања семиотичког простора постајући притом „хаотични каталог бизарности” (Pantić 2005: 45) и фрагментарни роман „техноестетике”.

Разноврсне су концепције „техноестетике” у другој половини 20. века, и једно од могућих тумачења овог појма заступљено је у Шуваковићевој

класификацији две „техноестетичке“ линије: 1. техноестетике авангарде – од футуризма до конструктивизма, која пројектује утопијску визију новог индустријског друштва у брзини и масовној потрошњи, и 2. техноестетике неоавангарде – неоконструктивизам, пост-енформел, нове тенденције, којима се остварује утопијска визија синтезе науке и уметности кроз артикулацију лабораторијског истраживања уметника или групе уметника по узору на рад научника (в. Шуваковић 1995).³

³ Када је у питању историјска авангарда, незаобилазни су пројекти футуризма који је темељен на опчињености технологијом и њеним достигнућима. И Маринети је, са својим особеним вербализмом, славио возове, телеграфе, авионе и прекоокеанске бродове – сва нова средства западне цивилизације која је изменила услове човековог живота, нудећи до тада „непознате брзине и свудаприсутност“. (Он је, како де Торе наводи, „одушевљено издизао механизацију“, захтевајући „утапање човека у материју“. Може се рећи да однос историјске авангарде према техници сеже од „емфатичне афирмације“ (футуризам), до „амбиваленције“ (надреализам), али је извесно да су модернизација и напредак технологије првих деценија XX века мобилизовали све авангардне покрете и разнолично их мотивисали на креативна решења, те „конкуренија“ проистекла из нове медијске културе подстиче књижевност, као 'стари' облик уметности, на стварање нових жанрова" (Leksikon... 2013: 311). Битно је поменути и техно-начела конструктивизма, који је изналазио инспирацију у машинској производњи, архитектонским цртежима, математичким и природњачким симболима. Овај покрет је у свесном складу са тзв. Социјалистичким дизањем духа, како истиче Пођоли, „покушао да у уметност речи уведе техничко-структурални функционализам" (Pođoli 1975: 165). Пођоли указује на то да се својеврсна „техноестетика“ често најављује и самим насловима дела. Става је да је авангардни мислилац или уметник у сваком случају „посебно осетљив на научни мит“, што је уочљиво на мноштву примера из европске традиције. Престиж мита јасно се одражава у Рембоовој естетичкој формули „алхемија речи“, као и у формули драгој Ортеги и Гасету „алгебра речи“. Исто тако, наслови бројних радова његове сувремености заправо су научне метафоре: Корrado Говони, *Електирична поезија* (Corrado Govoni, Poesie elettriche); Блез Сандрар, *Девејтнаест и еластичних песама* (Blaise Cendrars, Dix-neuf poèmes élastiques); Макс Жакоб, *Централна лабораторија* (Max Jakob, Laboratoire central); Тристан Цара, *Срце на гас* (Tristan Tzara, Le Coeur à gaz); Андре Бретон, *Својени сугови* (André Breton, Vases communicants); Бретон и Филип Супо, *Магнетичка поља* (Phillipe Saupalt, Les Champs magnétiques); или псеудоматематичка формула којом је Ардењо Софичи (Ardengo Soffici) крстио једну од својих првих књига *BİFSZF+18 Simultaneità e Chimismi lirici* (фирентински штампари су је, да би могли да је изговоре, читали као Bizzefe) (Pođoli 1975: 164).

У вези са тим, у нашој књижевној традицији битно је споменути песме Р. Драинца које су обиловале мотивима из домена „технолошког“: железнице, телеграм, ратне технологије (попут гас-маски); значајни словеначки авангардиста Срећко Косовел, чије је стваралаштво у значајној мери утицало на југословенске неоавангардне ствараоце, објављује збирку конструктивистичке поезије *Интеграли*, у оквиру које и песме имају механичке наслове: *Kons. X, Kons. 5, Kons. Z, Kons. XY* итд; Винавер изграђује посебан однос према елементима квантне физике у сопственом стваралаштву (исто тако, индикативан је и његов циклус песама о „роботима“); Неоавангардни стваралац Владан Радовановић објављује воковизуелну поему *Пустолина* са елементима научне фантастике и космологије; читаво стваралаштво Мирољуба Тодоровића (једног од најзначајнијих представника неоавангардне оријентације сигнализма, и његов утемељивач) обележено је „сцијентизмом“ и „сигнализмом“, ауторским микро-формацијама које су начелно покушале да обједине „језик“ науке и језик поезије; посебно место заузима и

Међутим, у тумачење Деспотовљевих прозних дела, битно је укључити и појам „техноестетике постмодерне” коју неретко, на више нивоа (мотивско-тематских, формално-структуралних, идејно-филозофских) карактеришу хаос, мрак, дистопија. Примењујући својеврсни „конструктивизам” неоавангардне техноестетике, а притом инкорпорирајући и авангардистичку утопијску визију „синтезе” науке и уметности, која сада у интерференцији са постмодернистичким поетичким начелима, бива субверзивно „извртута” у систему текста тако да ова димензија добија један циничан и дистопијски карактер у којем све оно технолошко, претходно схваћено као „извор енергије” постаје изневерена утопија у доба постхуманизма, успона „киборгонтологије” и (био)политике узгајања људских примерака.

У овако замишљеном роману Космос постаје „ЗАШТОСМОС” и као такав читаоцима се отвара већ у уводном дијалогу Психопатка и Евене. Споменути ликови сведоци су трансмутације једне цивилизације, као „тамне стране земаљског визионарства” и тираније тренутка у којем је човек још увек „прахом хуманости запрашен” (несвестан да се у новом универзуму одвијају две историје, паралелне и антагоне):

- Знаш ли макар ти, Евена, куд води овај живот? Ко смо ми?
- Знам – рече жалосно и заплака. (Despotov 2004: 7)

Идеја романа о „две историје” и „две стварности” као антагоне и паралелне условљава и структурално-композиционо устројство текста. *Мриво мишљење* као „распадут роман” (Пантић), одраз је текстуалности коју је Деспотов „међутекстовном мрежом” реализовао на начин да „наместо перцептивних изазова поставља сазнајне”, „наместо трансценденције успоставља информатички (или технолошки) апсолут”, а „наместо метафизике испоставља бескрајне коментаре рубовима извештаја о сваковрсним научним достигнућима” (Негришорац 1996: 232).

Шуваковић наводи и то да постмодернистички концепт уметности и културе полази од става да су „значења и вредности” културе и уметности „фрагментарни и неконзистентни продукти”: Фрагментарност (недовршеност, нецеловитост) и неконзистентност (неусаглашеност) сваког тотализујућег система је „својство које постмодерна мисао разрађује у распону од логике и математике, преко уметности до политике” (Šuvaković 1995: 46). Тако се изразита фрагментарност Деспотовљевог романа остварује на пољу „преламања” текста, његовој

антологија – „преглед нових врста техничке интелигенције у поезији СФРЈ” – *Чекић таушологије*, коју је саставио управо Војислав Деспотов а која интегрише искуство нових технологија у уметничку парадигму српске и регионалне неоавангарде (неки од подналова ове антологије одражавају најзаступљеније поетичке стратегије такве „текстуалности”: „Рибља кост минимализма”, „Сигнали, поруке, telegraph road”, „Летризам, веома, веома гласне жице”, „Компјутерска поезија (трагови које смрде нечовјештвом)”, „Ритмичка култура, афричка веза”, „У-поезија, њено величанство као сопствена тема”, „Терор сличице – кварење поетског текста до нуле”, „РТТ-art-ови”) .

децентрализацији у подели на основни текст и паратекст (маргине/белешке које егзистирају напореда са њим), указујући и на ширу замисао о поремећају односа ЦЕНТАР-МАРГИНА (децентрираност као својство авангарде). Поједина поглавља представљају заправо изразите микроепизоде (па чак и од две-три реченице), и та изразита фрагментарност заправо се изједначава са његовом сликом света „која не може да се сакупи у целину” (Пантић 2000: 95). Напомене, које представљају бизарне каталоге „историје достигнућа савремене цивилизације”, ослобођене су било какве трансценденције, и неретко делују контрастно, оксиморонски и апсурдистички, алогично у односу на главни текст (функционишу као одреднице својеврсног речника/лексикона што доприноси и тенденцији овог дела да образује својеврсну парадигму „антиенциклопедичности”.

Тако се животна драма протагониста романа (немогућност зачећа) у простору „урбане игре кодова и контракултуре” испољава антагонистички (основни текст јесте текст о „остацима хуманости”, док маргиналије проговарају „техничком прецизноћу” научних чињеница у потпуној дехуманизацији контекста). По Бодријару, у постмодернистичким текстовима, трансценденција бива разбијена у хиљаде фрагмената попут

парчади огледала у којима се још увек не може ухватити сопствени лик. Фрактални субјект је јаство које се распада у мноштво сићушних истоветних ега. Он тежи да се подудари са својим деловима – он је истовремено Цело и мноштво у којем се осликава *Цело* и зато је увек *Не Цело* (одраз целине у појединачном). (Šuvaković 1995: 47)

Та два супротстављена говора („вишегласје романа”) показују како је неоавангардна „атмосфера револта” у субверзивним поетикама интегрисала бахтиновску „утопијску афирмацију маргиналности, незваничних, граничних, народних говора и разноврсних исто тако невербалних семиотичких облика, које треба да прекораче друштвене, културне и књижевноестетске границе или вредносне хијерархије” (Juvan 2013: 108) и креирала слику по којој је реалност „хетерогена, амбивалентна, контрадикторна, плурална и историјски отворена” (Ibid.); дакле читалац улази у поља текстуалне и семантичке „хетерархије” у којој је најизразитији ефекат „веродостојност илузије” једне значењски и структурално отворене структуре.

У реципрочним семантичким пољима осамостаљених бележака (као крхотина замишљеног речника људске еволуције у прогресији технолошког и регресији људског), долази до активације и хуморних компонената дела, где ефекат комичног нема споменуто катарзично дејство, али ипак актуелизује карневалски доживљај света (смех, амбиваленцију, улогу луде, гротескне фигуре/тела). Попут Раблеа и Вијона, аутора у чијим делима препознајемо оштре критичко-хуморне црте, „усмерене на идеолошке институције друштва” којима су припадали (в. Брадић 2012:58), и Деспотов се појављује као настављач оваквог критицизма који у „шаљиво-озбиљном тону” поткопава „статус великог фалуса текста” (Ibid.).

(Анти)енциклопедијски фрагментарни наратив микробележака на маргинама, замишљен је као скуп елемената који субверзивно подривају „стабилне системе” енциклопедичног знања, а уједно су као попис одредница „речника краја двадесетог века” који настаје паралелно са романом у наставцима споменутог серијала „Конац двадесетог века”. У датом серијалу присутан је и својеврсни подсеријал, у неколико наставака, под насловом „Речник краја двадесетог века”, енциклопедијски преглед различитих нових, футуристичких, технолошких и друштвених појава, као што су: видео-рекордер, Multiple Orbit Borbadment System, ВТО, ViewData, Црвена бригада, Provo, Асоцијација Пријатеља, Римски клуб, хипи покрет, еугеника, CND, Progressive Labor Partt итд – дакле, нови појмови из технолошке и друштвене стварности, што је за Деспотова једна, свепрожимљива стварност; тиме је Деспотов вероватно један од наших најистакнутијих и најплоднијих футуролога, теоретичара, коментатора и критичара технологијске културе краја XX века. Кратка „појашњења” ових појава/појмова појављују се у роману *Мриво мишљење* кроз приповест о романтичном пару и њиховој борби за потомство (у текстуалном „паралелизму” са маргинама).

Међутим, због њиховог положаја на страницама романа, тј. композиционог принципа у којем маргиналије стоје у равни са главним текстом, а не у позицији фусноте, јавља се „тензичност” текста, али и утисак ишчашености (белешке као да „лебде”; у односу на основни текст делују бесмислено, апсурдно и ван контекста; неретко и самоиронично, црнихуморно), што кореспондира са теоријом Стефана Ерколина који у делу „Енциклопедијски модус у модернистичкој и постмодернистичкој прози” указује на то да енциклопедизам

није жанр већ „специфични модалитет репрезентације”, који аутор дефинише као „одређени естетски и когнитивни став који се састоји из мање или више узвишене и тотализујуће наративне тензије у смеру синтетичке репрезентације стварности и хетерогених домена знања”. (према: Андоновска 2017: 784)

Носећи тај „диферентни траг”, како културноисторијског, тако и епохалног тренутка у којем се обликује његово бивствовање и којем као појединац припада, Деспотов демистификује и деконструише „тотализујућу амбицију епа” у правцу фрагментарног доживљаја света (и Текста као Света), те снажан принцип „међутекстовности” проширује границе Деспотовљевог романа у правцу хетерогених интерактивних дела хипертекстуалне природе, која се могу читати у контексту књижевне ергодичности.

Моња Јовић, у студији посвећеној феноменима утопије и дистопије у српској књижевности 20. века, указује на то како се и у својим потоњим романима Деспотов бави феноменом замењеног света, „реплике, симулације и симулакрума у утопијском и дистопијском кључу” и као „баштиник неоавангардних уметничких пракси, он то чини стављајући у фокус уметност и њено место у свету сопствене савремености” (в. Јовић 2018: 188). Тиме закључује како се Деспотовљево дело конвенцијама жанра поиграва у постмодернистичком кључу,

а његова „јединственост у третману утопијско-дистопијског комплекса огледа се пре свега у тематизовању уметности – код Деспотова уметност постаје доминантни носилац субверзије, а осцилација повратне информације врши се на нивоу разумевања стваралачког чина као иманентно субверзивне делатности” (Ibid.); док се истовремено у фокусу Деспотовљеве пажње налази управо феномен симулакрума/симулације, будући да овај писац у њима препознаје јасан дистопијски капацитет.

И сам бивајући неизвесност, „плутајући субјект” романа не тражи „алиби неприпадања”. Он је свестан да је део конструкције друштвеног организма и тако постаје носилац бахтиновске мисли да „општу јединост света, не садржинско смисаону, већ емоционално-вољу, тешку и принуђујућу, стварности гарантује признање мог јединог припадања свету, мог не-алибија у њему” (Bahtin 2010: 66). У вези с тим, можемо се сложити са Миланом Гроновићем који је, говорећи о Деспотовљевим јунацима као „постапокалиптичним џезерима”, истакао да Деспотов пише до „саморазарања, а не самообмањивања”, не напуштајући (баш као и његови јунаци) „весели пакао двадесетог века” (в. Gromović 2012).

Окружен отпацима наслеђеног парчета космоса и људима који су изгубили свест о трансценденцији – онима чије су енергије бесплодне, а мишљење као аутономна сфера бића укинута, Психопатак постаје свестан индивидуалне и универзалне истине: вештачка интелигенција, еугеника, клонирање и генетски инжењеринг путеви су вештачке про-креације у којој нова жива бића постоје на рачун старих. У њој „новима предстоји интеграција на основу спознате технологије живота”, а старима дезинтеграција којом је „тајна смисла рађања ускраћена” (Despotov, 2012: 226–227). Између старог и новог, у сфери бесплодних људских јединки које су убиле „инстинкт репродукције”, овај јунак препознаје и лични генетски синдром, хромозом бесплодности, као одлику сопственог бића и космичког усуда врсте којој припада. Такво поимање „противнаталистичке цивилизације” има за циљ да демонстрира немогућност обећаних утопија – упозоравајућу истину о коначном изласку из људске врсте, односно новим бићима која са људском природом деле само порекло.

Татјана Росић, теоретичарка књижевности, у више наврата осврнула се на трансформацију утопијског дискурса у Деспотовљевим делима. Те одређени „дистопијски сиже” присутан у роману *Мртво мишљење*, она у његовој трилогији романа с краја 90-их (*Јесен свакој дрвети*, *Европа број 2*, *Дрводеља из Набисала*), посматра са аспекта интертекстуалних и метатекстуалних наративних стратегија које

упућују на полемику која се води са традицијом поп-арта, те савременом медијском и визуелном културом, с једне стране, а са друге, са свим врстама тоталитарних режима и говора, укључујући и нови говор (новоговор!) епохе глобализма којим се [...] западне демократије обраћају исцрпљеној посткомунистичкој Источној Европи, неуморно обећавајући дуго чекани, утопистички „нови почетак”

(Rosić 2014: 229), притом закључујући да доминантан мотив „нове земље” – присутан у сва три наведена дела – Деспотов трансформисе у „пародију обећања и почетка, у разоткривање лажи и обмане, у апокалиптичну постмодерну антиутопију”. Дакле, утопија „нове земље” увек је „антиутопија оствареног сна који води у загрљај тоталитаризма”. (Ibid.)

Будући да у *Мрљвом мишљењу* није реч о видљивој инверзији утопијских пројеката и класичном моделу антиутопије него о дубокој сумњи у било какве утопијске замисли и идеје прогреса, Деспотовљев текстуални простор постаје дистопијски дискурс ширих (ван)литерарних замисли, који се свакако може довести у везу са оном визуром Пекићеве трилогије коју је С. Дамјанов детерминисао на тај начин што ју је удаљио од „нихилизма сиорановског типа” и приближивши је представама времена и човечанства својственим Платону, Ничеу, Шопенхауеру. Једна од кључних карактеристика овакве врсте дистопије била би „дестабилизација” и „порицање” антрополошких и хуманистичких вредности историје и представа цивилизације као „вечног кружења и вечног повратка” (при чему је основна детерминанта таквог процеса катастрофа – в. Дамјанов 2012а: 359–361). И у Пекићевој „роботској антропоеји” наилазимо на сличне цивилизацијске прогнозе:

Свет неминовно према катастрофи иде. Катастрофа је у његовој природи јер је у његовом почетку. [...] 'Наш пут је јасан. Он је увек био јасан. Ако је крај у почетку, треба се само за ток бринути, а крај ће доћи сам по себи.' (Pečić 1988: 207)

Да се у људима, као један од носилаца овакве катастрофе, појављује и нови хромозом, који уз „постојећу”, условљава и појаву оне паралелне хибридне еволуције са привидно хуманим ликом, указује нам и упечатљива слика „унутрашње драме” која се одвија у Психопатку:

Из главе, где живи као подстанар [...] то моје дете двојник, мој нуклеарни човечуљак, спушта се око поноћи у канално царство између желуца и дванаестопалачног црева и ту пали примордијалну ватру... Заспах, дакле, тек кад се тај мали добро угрејао и папцима садистички изгазио жар. (Despotov 2004: 11)

Страх од претпоставке да је и сам можда тек роботизован човек као одговор на роботску имитацију човека, или пак хуманоид (тј. да његову врсту сасвим сигурно одређује хромозом који не само да је противнаталистички него је и роботизован), условљава и јунаков поглед на свет који је у највећој мери дехуманизован, „раздробљен”, „наказан”. Зато се, у улози једне од основних приповедних стратегија романа појављује и каталошко „побројавање” предметне стварности и технолошких открића (приближно Кишовом поетичком моделу), као упут на трагичну позицију субјекта у свету који тежи да све материјализује и „одстрани” оно трансцендентално, духовно, хумано. У очима Психопатка, некада људски ликови сада постају недефинисане, исфабриковане силуете и

уморене утваре, тј. безоблична „потчињена сорта”. То су наивна онтолошка чудовишта: водена жена, прилагођени епилептичар, задимљени пензионери, стаклени клошари, расцепљени музиканти, упражњена девојка, клизави човек, воштани младић, пахуљаста човек у санаторијуму. Пред њима се надмоћно издиже – лексикон краја другог миленијума. Ту су, између осталог: покретне степенице, мрежасте сензори, аутомобилски радио-локатори, „пети свет”, ОН-radar, „златна бактерија”, нуклеарна енергија, *kunstkopf*, мултинационалне компаније, титаник-синдром, *walkman*, компјутер, први робот, радио-имуно-градирање, електронски мозак итд.

И не само да читалац наилази на пуко „пописивање стварности”, него предметни свет у многим сегментима романа постаје коначно поље из којег се целокупан симболизам екстрахује и опет у њега враћа. Овакав Деспотовљев поетички поступак, у којем појединачни (пара)научни, друштвени или културни артефакти откривају своје шире значењско богатство и уплет у комплексну мрежу планетарне цивилизацијске свести, упућује нас на поља културолошких истраживања, односно на термин Клифорда Герца – *thick description* (згуснути опис) – који се спомиње у књизи *The Interpretation of Cultures* (1973). Овај појам односи се на интерпретативну методу која полази од привидно не тако значајне културне чињенице (нпр. предмет, догађај, анегдота) и постепено открива њену згуснутост путем изношења (у њој скривених) трагова симболичких поступака, институционализованих кодова и конвенција (в. Буџинска; Markovski 2009: 557–558).

Управо у роману *Мртво мишљење*, компјутер, *walkman* или пак ТВ уређај постају чудовишне конструкције које у име новог поретка грабе људску индивидуалност, а некадашњи човек остаје само сећање света.

И у Пекићевој *Айланџиди* „метална” птица, тј. морска ласта роботског сјаја, неподношљивог монотоног пиштања („ppp”) јесте семантички носилац целокупне људске и цивилизацијске трагедије у сукобу човека и машине и парадоксално, управо овај „вештачки организам” спознаје тајну смрти: „Биће без душе нашло је у себи више поштовања и смисла за мистерију постојања од њега, човека, бића изабраног да у њу проникне”. На сличан начин, мотив хеликоптера, како у Пекићевој *Айланџиди*, тако и у Хакслијевом *Врлом новом свећу*, постаје комплексни симбол „страног” или пак „Другог” у некадашњем свету људи. С друге стране, пред предметним фактима, тј. материјалистичким матрицама, уочљиво је повлачење свега органског и духовног – свега што је својствено „изворном” човеку. Овај дуалитет, структуриран као дијалог материјализма и идеализма, ауторитативних и хуманистичких концепција идентитета, завршава се поразном чињеницом да „човек с краја другог миленијумчића не треба да има очи” (Despotov 2004: 84) – он ионако живи у мраку – што асоцијативно води ка Булатовићевом јунаку у роману *Црвени џејџао лејџи љрема небу* (Петру), који свет сагледава као мртац – затворених очију, и сам тврдећи да се спознаја света најјасније може остварити мраком. Мотив очију и у овом случају постаје оштра иронија према просветитељској „светлости разума”, којом се указује на

природу модерног света (и модерног јунака), чија је самоидентификација могућа једино у тами у којој смо се „сагли пред судбинским крстом, / носећи епитет неочекиваног човека” (в. Деспотов, 1992).

„Свакој новој генерацији недостаје по један унутрашњи орган”, наводи Деспотов.

Психопатак, као „међуепохални код” постаје „плутајући субјект” који се налази на терену „где појмови божанског и луциферског тотално еманирају у шокантну корисност и тотално ширење граница свести као последицу” (Despotov 2012: 12) – дакле на терену ентропије, у којој, запитан о сопственој улози или не-улози, попут највеће незналице ишчекује шта је то што ће донети трећи миленијум. И управо завршна сцена, у којој јунак коначно одустаје од могућности сопственог репродуктивног учинка (и опредељује се за усвајање), одиграва се, не случајно, у санаторијуму за смештај и лечење психофизички оболеле деце без родитеља. У мору „менталних наказа” и физичких деформитета, Психопатак прави избор:

Изабрасмо девојчицу велике главе, кепеца из чијих рамена израстоше само шаке, као нека крила. Из уста и носа капље јој вечита слуз. Купићемо марамице. Тешко говори. Разумећемо. (Despotov 2004: 151)

Инкорпорирајући у себе симболику Почетка и Краја, оваква гротескна слика, као интегришући поетички чинилац активирања амбивалентног семантичког поља, с једне стране, може бити негативна представа издеформисане цивилизације и помирење протагонисте и прихватање реалности окрутне машинерије која као сопствени резултат дарује само чудовишне узорке, док, са друге, из датог описа алегоријски израња Деспотовљева идеја о космопитеку, „мајмунском зачетку”, тј. будућем бићу које би могло да се суочи са оним што се рађа у почецима новог доба. Он би био „прва кап звезданог семена”, која преузима на себе „космичку улогу”, а његов долазак (одговарајући гротескном опису наказног детета) најављен је и на ранијим страницама романа:

Пут до космопитека траљав је, али неизбежан. Пред крај двадесетог века нормално је што ту и тамо избија очигледност ове еволуције на појединцима. Кад-тад, то нас све чека. Ускоро ће се укинути сви сувишни органи и удови а мозак ће почети дубоко да функционише. Још је паралисан, завејан, као аутобус на планинској вејавици. (Ibid.: 143)

Стога се може закључити: Деспотовљев избор да завршетак романа прогласи једном упечатљивом гротескном сликом у анализу укључује два поимања појма гротеске – Кајзерово („гротескни песимизам”) и Бахтиново („гротескни оптимизам”). Када је реч о књижевности 20. века, Кајзер указује на то да гротескно долази до изражаја нарочито у уметности историјске авангарде (посебно у дадаистичким и надреалистичким оквирима), те као репрезентативне примере наводи управо надреалистичко сликарство (Макс Ернст, Салвадор

Дали, Де Кирико и др.). У контексту „графике”, он издваја два типа гротеске – „фантастичну” (Бош, Бројдел) у којој простор „макабричних снеликих све-това” бива испуњен разноликим фантастичним створењима, животињама, скелетима итд., и ону другу линију у којој се ефекат „гротескног” постиже у карикатуралном, сатиричном и циничном измештају – путем комично-гротескног (Хогарт). Кајзерово поимање гротескног препознаје се и у Деспотовљевом делу као „микропоетички” принцип обликовања „микронаратива” и односи се на „мешавину механичког и органског” у којем савременом човеку „не пада тешко да створи техничку гротеску”: „Све што је механичко, отуђује се ако задобије живот; све људско ако га изгуби” (према: Мустеданагић 2002: 34). Тако, у оквиру појма „техноестетике”, будући да бива усмерена у три правца – на креацију (процес стварања), дело и рецепцију – гротеска испољава елементе естетичког појма.

За Кајзера, гротескно је отуђен свет, „наш познати свет који се преображава и отуђује и одједном се разоткрива као стран и страхан” – у њега „проваљује нешто несхватљиво и безоблично (das Es) и тако га отуђује” (Исто); овакав свет чини се апсурдним јер не допушта „оријентацију”. Лидија Мустеданагић у студији *Гројескни древијар Борислава Пекића* указује на битно запажање Отакара Бартоша које се односи на чињеницу да је Кајзер у свом тумачењу гротеске изоставио сасвим оправдану везу између гротеске и фолклора, при чему му замера пренаглашеност демонског/страшног, тј. „космичко-песимистичко”, у односу на сасвим занемарено комично. Бартошева тврдња кореспондира и са Бахтиновим ставовима будући да он на сличан начин Кајзеру замера „општост” концепције која је притом „мрачна, страшна и песимистичка”, са посебним критичким акцентом на појмове „отуђења”, смрти и „слободне фантазије”, инсистирајући на „гротескном реализму” (в. Мустеданагић 39). М. Дрозда ће овакво Бахтиново виђење гротескног прогласити „козмички-оптимистичким”, као „апотеозуcroђености човека и света који га окружује” (творећи опозитни однос са Кајзеровим „козмичко-песимистичким” виђењем).

Будући да је гротеска у књижевним делима често најширег алегоријског значења, и да гротескни принцип обликотворства углавном има везе са оним космичким, митским, фолклорним, религиозним, архаичним, те хронолошко-просторном перцепцијом света, Бахтиново схватање „гротескног реализма” постаје релевантно и у контексту Деспотовљеве конструкције различитих семантичких нивоа дела – то се мање приметније уочава на макроструктури (иако се и сама структура романа остварује у „композицији нескладности” између основног текста и паратекстуалних елемената – напомена, активирајући „циничну” и „апсурдистичку” компоненту гротеске); ефекат изненађења и померања рецепцијског „хоризонта очекивања” заправо се остварује у оквиру микро-фрагмената као текстуалног простора који насељавају „безобличне” и „изобличене” фигуре урбаног миљеа, а завршни сегмент романа интензивира ефекат „гротескног” реактуелизујући Бахтиново фолклорно „гротескно тело”.

У Бахтиновој концепцији, гротескне слике су „амбивалентне и противречне” – с једне стране оне су наказне, чудовишне и ружне са становишта „класичне естетике”, то јест готовог, завршеног постојања. „Ново историјско осећање” које их прожима даје им нови смисао, чувајући притом њихов традиционални садржај, њихову материју; оплођење, бременитост, рађање, телесни раст, старост, распадање тела, његово рашчлањивање на делове и сл. Гротескне слике тако стоје „насупротив класичних слика готовог, завршеног, зрелог човековог тела, које као да је очишћено од свих трагова ’рађања и развијања’” (Bahtin 1978: 34). Он истиче да за разлику од канона новог времена, гротескно тело није отуђено од осталог света, оно поседује „метаморфозна својства” – овакво тело излази из својих граница, те се симболички акценат ставља на оне делове тела који су физиолошки отворени за спољашњи свет (где „свет улази у тело или избија из њега”). Реч је о испупчењима и израслинама, телесним отворима: попут разјапљених уста, груди, фалуса, вагине, дебелог стомака, велике главе, деформисаног носа... Чинови у којима тело открива своју суштину (зачетак који расте и излази из својих граница), заправо су чинови оплођења, порођаја, затим бременитост, агонија, једење, пијење, пра-жњење, што на симболичком плану представља „вечно недовршено тело које се ствара и које ствара” (Ibid.).

Битно је указати на тенденцију да се гротескна слика тела оствари у представи два тела у једном (с једне стране оног које се рађа и одумире; с друге оног које се зачиње и рађа). Стога је, заправо, слика Деспотовљевог тела из завршне епизоде романа – једног тела из којег избија друго, ново тело – индикативна за раблеовско гротескно слику света, а узраст тела бива максимално близак иницијацијским тренуцима рађања и умирања. Интеграције/сједињење оваква два тела у једно „самопрожимајуће тело” које је „на прагу и гроба и колевке заједно и истовремено” још увек није једно тело: у њему „бију два била”. Тако нпр. међу познатим теракотама из Керча, које се чувају у Ермитажу, налазе се необичне фигуре бременитих старица, чије су ружна старост и бременитост гротескно семантизоване (притом се старице смеју). Оваква гротеска је амбивалентна; то је бременита смрт – смрт која рађа: „У телу [...] се спајају већ деформисано старачко тело које се распада и још нестворено зачето тело новог живота” (Исто, 35), те је и живот представљен као „унутрашње противречан процес”: „Овде нема ничега готовог; то је само незавршеност” (Ibid.).

Лик девојчице коју усвајају главни протагонисти Деспотовљевог романа, заправо симболише два тела у једном (тј. „вечно недовршено тело”) – оно које се развија и оно које се распада. „Полиморфно тело у настајању” је осликано различитим деформитетима и испупчењима (велика глава, шаке које израстају из рамена); потенцира се „отвореност тела” („из уста и носа капље јој вечита слуз”). Реченица: „Купићемо марамице. Тешко говори. Разумећемо” указује на њену сједињеност са светом (припадност том свету), а не на потпуно кајзеровско отуђење („космички песимизам” бива замењен бахтиновским „космичким оптимизмом” у Деспотовљевом концепту „космопитека” и присутној идеји о

„циркуларном развоју” цивилизација, тј. издизању до самоуништења које доноси сопствени просперитет.

Деспотовљев пут од неоавангарде до постмодернизма, и у експериментализму са „најсамосвеснијим” жанром (интегришући у њега своје раније „техно-поетске” елементи), имплицира промене егзистенцијално-структурног оквира:

На почецима своје неоавангардне песничке производње Деспотов ће бити усредсређен на испитивање језика и форме, при чему се технопоетичка рационалност појавила као једина, врло крхка брана од надирућег нихилизма. Како је та брана попуштала, односно како је све очитија постајала криза неоавангардних иновација, песник је енергију ништавила трансформисао у цинизам обртања смисаоних конвенција, да би временом све изразитија постајала игра ничеанске „веселе науке”, игра у којој поетска интерпретација одлучно раскраја опозицију истина/лаж претварајући говор у бескрајан низ замењивања знакова. (Негришорац 1996: 251)

Будући да је *Мртво мишљење* настајало 80-их година упоредо са његовим неоавангардним иновацијама у поетским рукописима (нарочитом „авантуризму” језика), Деспотов у овом роману поетички експериментализам и даље реализује на пољу форме и језика (изразито фрагментарна структура, тело као текст, разлобљеност текстуалнеорганизације у поступку децентрализације основног текста и паратекста – микробележака, инкорпорирање хаотичних микро-лексикона „бизарности” и нове „технолошке” цивилизације). Цинизам у односу на „распадајућу” стварност, који ће се интензивирати у његовој трилогији романа с краја 90-их, препознаје се и у самом односу Психопатка према наметнутој реалности, комичност „веселе науке” овде још увек нема ефекат катарзе, а „каталогичност” која успоставља сопствени аутономни „микро-свет” (одсуство трансценденције, анархичност текста и „мноштво цита-та” који остварују и хипер- и интертекстуалну моћ дела) афирмише неке од основних постулата постмодернистичког „отвореног” дела. Негришорац, као оне елементе који поетички утемељују и спецификују Деспотовљеву „уметност речи” наводи превасходну окренутост језику, односно покушај да се у готовом цивилизацијски означеном језичком материјалу, материјалу добијаном „необузданом асоцијативном игром”, „препознају релације спрам хипотетичке реалности” (Негришорац 1996: 220).

У сагласју са Лиотаровом мишљу да је велика прича изгубила веродостојност, трагајући притом за новом формом и новом речју којом ће проговорити о фундаменталним питањима идентитета,⁵⁷ овај писац је у смелој игри „центра и маргине” (фиктивног света јунака и паранаучних чињеница) указао на погубност даљег технолошког „прогреса” као идеолошке конструкције (фикције која мења свет), тј. на технолошку детерминацију као још један идеолошки простор

(Харавеј 2005: 63). Отварајући нове полемичке заграде и нове рецепцијске могућности, Војислав Деспотов је у роману *Мриво мишљење* покушао да испуни једну од мисија своје прозе, што је био задатак и Адорнове филозофије⁴: отргнути индивидуалну истину из загрљаја система.

Извори:

- Деспотов, Војислав. 1992. *Неочекиван човек*. Нови Сад–Ириг: Српска читаоница и књи-
жарница у Иригу.
Despotov, Vojislav. 2004. *Romani*. Prir. Gojko Božović. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka
„Žarko Zrenjanin”.
Despotov, Vojislav. 2012. *Konac dvadesetog veka: vežbe budućnosti*. Novi Sad: Misao.

Литература:

- Andonovska, Biljana. 2017. *Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet.
Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*.
Prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
Bahtin, Mihail. 2010. *Ka filozofiji postupka*. Prev. Dušan Radunović. Beograd: Službeni glasnik.
Брадић, Стеван. 2012. *Симулација и информациономија*. Београд: Службени гласник.
Bužinjska, Ana – Markovski Mihal Pavel (2009). *Književne teorije XX veka*. Prev. Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
Gromović, Milan. 2012. „Poezija i poetika Vojislava Despotova”. Преузето са: <http://konkursiregiona.net/milan-gromovic-poezija-i-poetika-vojislava-despotova/> (приступљено 21. 12. 2015).
Дамјанов, Сава. 2012. *Нова читања традиције 1–3*. Београд: Службени гласник.
Despotov, Vojislav. 1998. Neka vrsta padobranca (intervju). *Reč*, god. 5, br. 43 (mart 1998), 15–21.
Despotov, Vojislav. 2003. *Vruć pas i drugi eseji*. Prir. Gojko Božović. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”.
Јовић, Моња. 2018. *Ушопија и дистопија у српској прози друге половине двадесетог века*.
Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.
Јерков, Александар. 2001. „Књиге: Психопатак, Вајбгајст”. Преузето са: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=300381> (приступљено 21. 12. 2023).
Јерков, Александар. 2010. „Разумети пропаст. Постмодерно доба у апокалиптичној визури”.
Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу, год. 7, бр. 16, 89–98.
Јуван, Марко. 2013. *Intertekstualnost*. Prev. Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademski knjiga.
Кошничар, С. 2014. „Високо конвенционални хронотоп – знак културног идентитета у *Хипер-дорејцима* Милоша Црњанског”. *Апстрактни идентитети и њихово обликовање у српској књижевности: зборник радова*. Ур. Горана Раичевић. Нови Сад: Филозофски факултет.
Leksikon avangarde. 2013. Prir. Hubert van den Berg i Valter Fenders. Beograd: Službeni glasnik.
Мустеданагић, Лидија. 2002. *Гројескни древијар Борислава Пекића*. Нови Сад: Stilos.
Негришорац, Иван. 1996. *Легитимација за бескућнике*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада.

⁴ Своју одлучно анти-систематску и критичку филозофију Адорно изводи као један облик отпора, демаскирајући мрачну страну модерне рационалности: „Његов медиј је текст који се опире систему [...] Уместо Хегеловог става 'истина је целина', сада важи 'целина је неистина'. Отргнути индивидуалну истину из загрљаја система, то је задатак Адорнове филозофије” (Radojčić 2014: 108).

- Pantić, Mihajlo. 2005. „Vojislava Despotova vežbe iz budućnosti (proročki sindrom neoavangarde)”. *Književnost Vojislava Despotova: zbornik radova*. Ur. Gojko Božović. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”. 45.
- Pantić, Mihajlo. 2000. „Antijunak antiopa u antiveku”. *Uspomena na dugo sećanje: zbornik radova*. Ur. Mihajlo Pantić. Novi Sad: Centar za političko obrazovanje. 182–189.
- Pekić, Borislav. 1988. *Atlantida*, knj. 2. Zagreb: Znanje.
- Podoli, Renato. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Радојчић, Саша. 2014. *Увод у филозофију уметности*. Зрењанин; Нови Сад: Агора. Rosić, Tatjana. (2014). „Autopoetika kao antiutopija”. Preuzeto sa: <https://sveske.ba/en/content/autopoetika-kaio-antiutopija> (приступљено 24. 6. 2023).
- Харавеј, Дона. 2005. „Манифест киборга”. *Враћа њанике: тело, друштво и уметности у мрежи технолошке дегерализације: зборник радова*. Ур. Владимир Копицл. Нови Сад: Orpheus. 63–72.
- Šuvaković, Miško. 1995. *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga.
- Šuvaković, Miško. 2010. *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka, prvi tom*. Beograd: Orion art.

DEAD THOUGHT: A FRAGMENTARY NOVEL OF “TECHNO-AESTHETICS”

Summary: The subject of this study is *Dead Thought* by Vojislav Despotov, a novel that can be interpreted, on one hand, as a “neo-avant-garde novel of techno-aesthetics,” and on the other, as a model of “postmodern dystopian” fiction. Starting from the assumption that the novel intensively interrogates the relationship between technology and art – a central concern of historical avant-gardes, as well as of neo-avant-garde and postmodern practices – this paper explores how the novel’s dystopian vision of civilization, constructed within an agonistic and nihilistic narrative framework, simultaneously functions as a critical reflection on the anti-humanist tendencies of contemporary society. Special attention is given to the formal strategies of textual “decentering” and “disarticulation,” characteristic of (neo-) avant-garde poetics, which are manifested in the specific relationship between the main narrative and its marginalia: micro-notes, micro-dictionaries, and other textual fragments. This structural approach generates an (anti-)encyclopedic, fragmentary narrative in which individual elements gain semantic autonomy, ultimately dissolving traditional binaries and hierarchical structures within the textual and semantic field.

Keywords: Vojislav Despotov, neo-avant-garde, *Dead Thought*, techno-aesthetics, anti-encyclopedic narrative, dictionary, grotesque.

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА ОДРЖАНОГ
18. јуна 2024. године

Издавачи

Културни центар Војводине „Милош Црњански”

Нови Сад

Институт за књижевност и уметност

Београд

За издаваче

Ненад Шапоња

Бојан Јовић

Уредник издавачке делатности

Мирко Себић

Лектура и коректура

Ива Тешић

Коректура енглеског текста

Никола Кајтез

Илустрација на корицама

Славко Матковић, *Маил арт сандук / Mail art box*, 1981

Прелом и припрема за штампу

Бранко Страјнић

Тираж

300

Штампа

Сајнос д. о. о, Нови Сад

ISBN 978-86-82096-91-7

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.163.41.09"19/20"(082)
7(497.11)"19/20"(082)

АВАНГАРДЕ и неоавангарде у књижевности и уметности : југословенски контекст : зборник радова [са научног скупа одржаног 18. јуна 2024. године] / уредници Ива Тешић, Снежана Савкић, Милош Јоцић ; [коректура енглеског текста Никола Кајтез]. - Нови Сад : Културни центар Војводине "Милош Црњански" ; Београд : Институт за књижевност и уметност, 2025 (Нови Сад : Сајнос). - 257 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-82096-91-7

а) Српска књижевност - 20-21. в. - Зборници б) Уметност - Србија - 20-21. в. - Зборници

COBISS.SR-ID 172748297