

У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА

М
А
Н
И
Ф
Е
С
Т
И

М
А
Н
И
Ф
Е
С
Т

LJUBOMIR MICIĆ

IVAN GOLL

BOŠKO TOKIN

BIBLIOTEKA

ZENIT

1

Администрација ЗЕНИТА

ZENITIZMA

ZAGREB 1921

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

МАНИФЕСТИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА

•

Институт за књижевност и уметност
Посебна издања
Књига L

НАУЧНИ ОДБОР

др Бојан Јовић, научни саветник, ИКУМ, Београд
др Марко Аврамовић, научни сарадник, ИКУМ, Београд
проф. др Слађана Јаћимовић, редовни професор, Учитељски факултет, Београд
доцент др Бранко Вранеш, Филолошки факултет, Београд
проф. др Јелена Јовановић, ванредни професор, Филозофски факултет, Ниш

ОРГАНИЗАЦИОНИ ОДБОР

др Предраг Тодоровић, виши научни сарадник, ИКУМ, Београд
др Светлана Шеатовић, научни саветник, ИКУМ, Београд
мср Александра Секулић, истраживач сарадник, ИКУМ, Београд

Рецензенти

др Бојан Чолак, ИКУМ, Београд
проф. др Сања Мацура, Филолошки факултет, Бања Лука
проф. др Предраг Петровић, Филолошки факултет, Београд

МАНИФЕСТИ
У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ
20. ВЕКА

Институт за књижевност и уметност
Београд
2022.

Зборник је резултат рада одељења *Упоредна исцраживања српске књижевности и Поетика модерне и савремене српске књижевности* Института за књижевност и уметност

САДРЖАЈ

Предраг Тодоровић, Светлана Шеатовић ПРЕДГОВОР	7
---	---

I

Бојана Стојановић Пантовић СИМБОЛИЗАМ, МОДЕРНА, ИНДИВИДУАЛИЗАМ: ПОВОДОМ АНТОЛОГИЈЕ СРПСКЕ ЛИРИКЕ 1900–1914. ЛЕОНА КОЈЕНА	15
--	----

Александар Петров КЊИЖЕВНИ И ЧАСОПИСНИ МАНИФЕСТИ	29
---	----

Персида Лазаревић Ди Ђакомо ИЗ ЈЕДНОГ ДРУГОГ УГЛА (И МАНИФЕСТА): ЂУЗЕПЕ ПРЕЦОЛИНИ, ВЕЛИКИ РАТ, И ЈУЖНОСЛОВЕНСКО ПИТАЊЕ	55
--	----

Александра Секулић ДВА ЛИЦА МОДЕРНИТЕТА: РАКИЋ И ЦРЊАНСКИ	69
--	----

II

Agata Kocot, Kinga Sjevjor SVETOVI JUGOSLOVENSKE AVANGARDE (1921–1934)	83
---	----

Дејан Ајдачић СТРАТЕГИЈЕ УБЕЂИВАЊА У МАНИФЕСТИМА СРПСКЕ АВАНГАРДЕ	111
--	-----

Драган Бошковић АВАНГАРДНИ МАНИФЕСТИ И УБРЗАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ	131
---	-----

Vasilije Milnović КАКО ЈЕ ПРОПАЛА СРПСКА AVANGARDA: PROGRAMSKI TEKSTOVI ZENITIZMA, DADAIZMA I RASTKA PETROVIĆA NASPRAM KNJIŽEVNOG KANONA	147
--	-----

Предраг Тодоровић МАНИФЕСТИ И ПРОГРАМСКИ ТЕКСТОВИ СРПСКОГ ДАДАИЗМА	171
---	-----

Јелена Новаковић ОДЈЕЦИ БРЕТОНОВИХ МАНИФЕСТА У СРПСКОМ НАДРЕАЛИЗМУ: ПОЈАМ „НАДСТВАРНОСТИ”	195
Маја Медан Орсић ПРОГРАМСКИ ТЕКСТОВИ НАДРЕАЛИЗМА: ПОТРАГА ЗА АЛТЕРНАТИВНОМ КЊИЖЕВНОМ ТРАДИЦИЈОМ	209
Зоран Стефановић НОЋНЕ МОРЕ ЕВРОПСКЕ АВАНГАРДЕ: ЦРТАНИ РОМАН „ВАМПИР” И ОГЛЕД „ГЕНЕЗА УМЕТНОСТИ” МИРОСЛАВА ФЕЛЕРА	229

III

Зоја Бојић КОДЕКС МИЛОВАНА ВИДАКА И СТВАРАЛАШТВО ГРУПЕ МЕДИАЛА КАО ПРИВРЕМЕНА ПОБЕДА АУТОХТОНЕ ФИГУРАТИВНОСТИ	273
Милош Јоцић ТЕОРИЈА / МАНИФЕСТ: <i>ВОКОВИЗУЕЛ</i> ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА	289
Жарка Свирчев <i>ПАМФЛЕТИ И РОК</i> – МАНИФЕСТИ НЕОАВАНГАРДЕ У СРПСКОЈ КУЛТУРИ.	305
Јелена Ђ. Марићевић Балаћ ТИПОЛОГИЈА СИГНАЛИСТИЧКИХ МАНИФЕСТА	323
Соња Веселиновић ПЕРФОРМАТИВНИ ТЕКСТ ЈУДИТЕ ШАЛГО	341
Марко М. Радуловић „ПРОГРАМСКИ ТЕКСТОВИ” ПОСЛЕРАТНОГ МОДЕРНИЗМА У КОНТЕКСТУ РЕДЕФИНИСАЊА СРЕДЊОВЕКОВНЕ ТРАДИЦИЈЕ	355
Светлана Шеатовић „ДРУГА ТРАДИЦИЈА” СРПСКИХ ПОСЛЕРАТНИХ ПЕСНИКА	377
Снежана Савкић ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ У КОНТЕКСТУ ПРОГРАМСКИХ ТЕКСТОВА СРПСКЕ НЕОАВАНГАРДЕ	395
Ala Tatarenko АНТОЛОГИЈЕ I КЊИЖЕВНИ МАНИФЕСТИ КАО ОГЛЕДАЛО GENERACIJSKE РОЕТИКЕ „MLADIH” U SRPSKOJ KNJIŽEVNOSTI 20–21. VEKA	411
ИНДЕКС ИМЕНА	429

ПРЕДГОВОР

Зборник радова *Манифестии у српској књижевности 20. века* резултат је научног скупа који је организовао Институт за књижевност и уметност (ИКУМ), одржаног у просторијама ИКУМ-а 12. и 13. децембра 2019. године. На скупу су се чула излагања тридесетак научника из Србије, САД, Пољске, Украјине и Италије. Званични језици скупа били су српски и енглески.

Зборник има двадесет и један рад, који се баве манифестним и програмским текстовима српских писаца и покрета, периода модерне, авангарде и неоавангарде. Како је 20. век подељен двама светским ратовима, на време пре Првог, ратно доба, међуратни период, Други светски рат и поратно доба, то су и радови, посвећени разним темама различитих књижевних појава, подељени у неколико целина. Прва, која покрива период модерне, доноси рад Бојане Стојановић Пантовић „Симболизам, модерна, индивидуализам: поводом *Анџолологије српске лирике 1900–1914*. Леона Којена”, у ком се пропитују теоријско-поетички појмови и термини везани за епоху српске модерне, поводом предговора наведеној антологији. То су појмови модерне/модерности, индивидуализма и симболизма, с обзиром да се у српској књижевној историографији, поред термина модерна за овај период (Ј. Деретић), полако прихвата и термин симболизам (П. Палавестра). Рад Александра Петрова „Књижевни и часописни манифести” посвећен је часописним манифестима. На основу анализе значајних манифеста српске књижевне периодике и полемика њима подстакнутих, од првог броја *Српској књижевној гласника* 1901. Богдана Поповића до *Младости* и *Сведочанства* почетком педесетих година, укинutih због антидогматизма и модернизма, нуди се дефиниција ових књижевних термина. Персида Лазаревић Ди Ђакомо у свом тексту „Из једног другог угла (и манифеста): Ђузепе Прецолини, Велики рат, и јужнословенско питање” обрађује авангардну делатност

италијанског десничарског писца и новинара Ђузепеа Прецолинија, пре свега његов став према Првом светском рату, јужнословенском питању, Далмацији, и Србији. Александра Секулић радом „Два лица модернитета: Ракић и Црњански”, пратећи Ракићеве аутопоетичке исказе у појединим писмима писаним за време конзулства у Приштини, као и ставове о модерном песништву које износи у разговору са Бранимиром Ђосићем када, између осталог, износи тврдњу да слободни стих не постоји, као и да његово ухо не може чути Црњанског ког ипак цени, преиспитује, кроз конкретне програмске ставове Црњанског и Ракићеве аутопоетичке трагове – у чему се заиста састоји сукоб двеју песничких фигура.

Друга целина зборника покрива период историјске авангарде српске књижевности, онај између два светска рата. Агата Коцот и Кинга Сјевјор у свом есеју „Светови југословенске авангарде (1921–1934)” баве се периодом авангарде у југословенској (српској) књижевности, од 1921. до 1934. године. У том временском периоду настајали су бројни авангардни покрети, најчешће под утицајима Запада: зенитизам, светокретизам, дадаизам и надреализам, о којима је овде реч, остале уписани као главни правци авангардних кретања наше литературе. Један од важних сегмената њиховог деловања јесу манифести и текстови програмског садржаја, који су остали као сведочанство њихових жеља за променама. Дејан Ајдачић радом „Стратегије убеђивања у манифестима српске авангарде” указује на парадоксе манифеста авангардних покрета, а манифести српске авангарде 20-их година 20. века посматрају се са становишта стилистичких функција употребљених говорних жанрова у оспоравању и убеђивању. Анализом манифестних текстова Црњанског, Винавера, Алексића, Мицића и Драинца обраћа се пажња и на однос онога што се у манифестима одбацује према ономе за шта се аутори манифеста залажу. Драган Бошковић се у раду „Авангардни манифести и убрзање књижевности” бави испитивањем феномена брзине у књижевности која се у оквирима авангардних текстова радикално репрезентује. Модернистичко убрзање књижевности иманентно је поетици манифеста: њиховом програмском захтеву за убрзањем, њиховом (мета)дискурзивном карактеру, истовременој производњи наративно-поетске синтаксе и преиспитивању могућности писма. Василије Милновић у тексту „Како је пропала српска авангарда: програмски текстови зенитизма, дадаизма и Растка Петровића насупрм књижевног канона”

промишља типолошку специфичност радикалне уметничке праксе зенитизма, дадаизма и ране поезике Растка Петровића на експлицитном нивоу, преко њихових манифеста и програмских текстова, као и однос тих исказа спрам модернистичких реинтерпретација које су постале саставни део књижевног канона. Предраг Тодоровић у раду „Манифести и програмски текстови српског дадаизма” истражује улогу манифеста у дадаизму, са посебним освртом на српски. Дадаизам је авангардни покрет који нам је оставио убедљиво највише текстова манифестног карактера – чак двадесет и три. Ако им придружимо и програмско-памфлетске текстове, као што су они Алексића и Пољанског, њихов број је много већи. Апсурд, парадокс, рафалне реченице-слогани, бомбастичне изјаве, прејакe речи, провокација, агресиван наступ појачан типографским играријама – делује да се анти-уметност на тај начин најбоље објављује у дадаизму. Текстом „Одједи Бретонових манифеста у српском надреализму: појам ’надстварности’” Јелена Новаковић испитује експлицитне интертекстуалне везе између Бретоновог Првог и Другог надреалистичког манифеста и теоријских разматрања српских надреалиста који, цитирајући и коментаришући њихове одломке, изражавају своју поезику. Маја Медан Орсић свој рад, насловљен „Програмски текстови надреализма: потрага за алтернативном књижевном традицијом”, такође посвећује феномену надреализма. Текст показује на који начин су српски надреалисти, по угледу на француске, покушавали у својим програмским и манифестним текстовима да преобликују традиционално схватање уметничког покрета, уносећи у њега аутокритички и аутокорективни дух авангарде. У раду „Ноћне море европске авангарде: цртани роман ’Вампир’ и оглед ’Генеза Уметности’ Мирослава Фелера” Зоран Стефановић се бави кратким цртаним романом „Вампир” Мирослава Фелера – објављеним на српском у *Сведочанствима* 1925, а на француском у *La Révolution surréaliste* који месец касније – и указује на недовољно проучен естетски и поетички феномен 20. века: унутрашњи развој авангардног и експерименталног стрипа, не само Србије и Краљевине Југославије већ и Европе.

Трећа целина зборника, она која покрива период неоавангарде у српској књижевности и уметности, започиње текстом Зоје Бојић „*Кодекс* Милована Видака и стваралаштво групе Медиала као привремена победа аутохтоне фигуративности”. У њему се истражује смисао програмског текста *Кодекс* Милована Видака ликовне групе Меди-

ала која је као колектив различитих уметника била трајно активна од 1953. током нешто дуже од једне деценије у тадашњој Југославији, првенствено у Београду. Милош Јоцић се у раду „Теорија / манифест: Воковизуел Владана Радовановића” осврће на кључно програмско-теоријско дело Владана Радовановића *Воковизуел*. Оно, по Јоцићу, представља не само проглас ауторове истоимене неоавангардистичке, вишемедијске поетике, него и једну од најкомплетнијих наших студија о визуелним и експерименталним поступцима у старијој и савременој књижевности. Жарка Свирчев се радом „*Памфлеџи и Рок – манифести неоавангарде у српској култури*” бави анализом неоавангардних публикација *Памфлеџи* (1968) и *Рок* (1969). Предмет анализе је манифестни дискурс ових публикација који се испољава у њиховој античасописној парадигми, реторичким стратегијама и исказима, поетичким моделима, микрожанровским јединицама и међутекстовним и вантекстовним везама. Јелена Марићевић Балаћ се у тексту „Типологија сигналистичких манифеста” бави сигнализмом, указујући на фундаменталне идејне црте поетике овог српског неоавангардног правца. Поред експлицитних манифестних текстова (*Манифестна њесничке науке*, *Манифестна сињализма: Regulae poesis* и *Сињализма*), пажња је посвећена и траговима имплицитних залагања за сигналистичку теорију и њену практичну примену, који се могу прочитати у интервјуима, полемичким текстовима, преписци и дневничким записима Мирољуба Тодоровића. У раду Соње Веселиновић „Перформативни текст Јудите Шалго” ауторка анализира књижевно дело Јудите Шалго, које потенцира перформативну функцију језика и ауторереференцијалност као своје препознатљиве особине. „Изведени текстови” из збирке *67 минуџа, наїлас* (1980), који су и били део перформанса, могу се читати као песме-манифести у којима се проблематизује статус и деловање текста, релација ауторка–реципијент, као и веза поетике и политике у најширем смислу. Марко Радуловић се радом „’Програмски текстови’ послератног модернизма у контексту редефинисања средњовековне традиције” бави анализирањем неколико радова наших песника поратног модернизма. На основу тумачења текстова „Шта је то косовско опредељење” Зорана Мишића, предговора *Анџолоџији српскої њеснишиџва* Миодрага Павловића и „Јефимијин дух и четири песме (поезија као молитва)” Ивана В. Лалића аутор настоји да испита самосвесни однос послератног модернизма према средњовековном наслеђу, односно да сагледа

његов полемички, субверзивни и књижевноисторијски потенцијал. Текст Светлане Шеатовић „Друга традиција’ српских послератних песника” описује програм „друге традиције” у послератној српској поезији коју је дефинисао Јован Христић у предговору *Изабраним и новим њесмама* (1969) Ивана В. Лалића. Христић и Лалић су представници овог незванично изведеног програма „друге традиције” коју су тражили у вези античке и средњовековне културе са српском савременом књижевношћу. Снежана Савкић у раду „Војислав Деспотов у контексту програмских текстова српске неоавангарде” анализира неке од програмских текстова Деспотова који, према ауторки, кореспондирају са поетским и прозним рукописима инкорпорирајући аутоиронијски и аутопоетички говор, метафикционалност и метатекстуалност, али и принцип „естетског активизма”. Текст Але Татаренко „Антологије и књижевни манифести као огледало генерацијске поетике ’младих’ у српској књижевности 20–21. века” закључује ову последњу целину зборника. У њему се разматрају антологије и манифести који су послужили као огледало поетике „младих” у српској књижевности – од генерације Милоша Црњанског и Иве Андрића, преко „младе српске прозе” и Београдске мануфактуре снова, до писаца П-70 (Прозе на путу). Избор поетичке вертикале „модернизам – постмодернизам – постпостмодернизам” пружа могућност да се прате промене у принципима формирања генерацијских књижевних група.

Текстови сабрани у зборник радова *Манифестии у српској књижевности 20. века* значајан су допринос проучавању наше књижевности кроз фокус манифестно-програмских текстова. Њима се дефинишу и редефинишу многи литерарни феномени српске књижевности прошлог века, који је био буран како геополитичким, тако и уметничким превирањима, променама културних парадигми, често радикалним и бескомпромисним.

*Предрај Тодоровић
Светлана Шеатовић*

I

Бојана Стојановић Панџовић

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
bspantovic@ff.uns.ac.rs

821.163.41.09-14”1900/1914”

СИМБОЛИЗАМ, МОДЕРНА, ИНДИВИДУАЛИЗАМ: ПОВОДОМ АНТОЛОГИЈЕ СРПСКЕ ЛИРИКЕ 1900–1914. ЛЕОНА КОЈЕНА

Сажетак: У раду се пропитују теоријско-поетички појмови и термини везани за епоху српске модерне, поводом предговора *Анџолоџији српске лирике 1900–1914*. Леона Којена. То су појмови модерне/модерности, индивидуализма и симболизма, с обзиром да се у српској књижевној историографији, поред термина *модерна* за овај период (Ј. Деретић), полако прихвата и термин *симболизам* (П. Палавестра). Указујући на потребу за другачијим читањем и контекстуализацијом ове поезије и уопште књижевности, Л. Којен упозорава на процесе формирања индивидуалних поетика које се међусобно разликују, нарочито када се пореде са француском књижевношћу, и поготово што аутори ове епохе нису за собом оставили програмске и манифестне текстове, изузев Јована Дучића. Стога ћемо указати пре свега на модерне црте персоналних ауторских поетика.

Кључне речи: модерна, индивидуализам, симболизам, Леон Којен, антологија, Дучић, Ракић, Скерлић, Пандуровић, Марковић

Три појма, односно три термина налазе се у наслову овог рада, јер њима антологичар Леон Којен на својствен начин оперише и испитује њихову утемељеност, функционалност и целисходност у контексту српске лирике од 1900. до 1914. године у предговору својој *Анџолоџији српске лирике 1900–1914*, али и када је реч о целокупној српској литератури овога раздобља. Са становишта теме самог научног скупа о књижевним манифестима у српској књижевности 20. века, поставља се начелно питање има ли у овим терминима, о којима је већ и раније

у нашој критици и историографији било расправе, елемената програмског, манифестног, на равни индивидуалних или пак колективних доприноса, како је то био случај са модернистичко-авангардним покретима треће деценије прошлога века. Другим речима, да ли је у српској поезији овога доба, тачније после смрти Војислава Илића, 1894. године, спонтано, али и у смислу рецепције нових импулса са Запада, превасходно из Француске, дошло до корених промена како на плану версификације и форме, тако и тематско-мотивског репертоара, сензибилитета, стила, погледа на свет? Свакако јесте, и то Леон Којен убедљиво показује на примерима најзначајнијих песника овог раздобља: Дучића, али пре свега Милана Ракића, па затим и Симе Пандуровића и Диса, као и, узгред, Данице Марковић, Вељка Петровића и Милутина Бојића.

Но, да ли су сви они имали програмске или аутопоетичке текстове/песме који непосредно осветљавају њихову нову поетичку оријентацију теже је одговорити, јер их је заправо било веома мало и хотимично. Можда је једино Дучићев есеј „Споменик Војиславу” (1902) и неке његове песме у којима се тематизује како поетика тако и схватање (парнасо-симболистичког) песника, а то су пре свега „Песма”, „Пут”, „Поезија”, „Стварање” и још један мањи број сличних текстова, доказ да је Дучић имао свест о потреби да огласи свој нови програм. Када је реч о промени модела версификације у правцу јампског једанаестерца и трохејског дванаестерца, о чему такође пише Леон Којен, у једном интервјуу Милан Ракић је рекао да „што се тиче Дучића и мене, ми смо усавршили два стиха, два српска стиха, једанаестерац и дванаестерац... Ја то сада могу да кажем, запишите: од како постоји наша поезија XIX века – нико није у усавршавању стиха отишао даље од нас” (Дучић / Негришорац 1998: 13). То значи да је свест оба ова, међусобно блиска аутора, а нарочито Ракићева, била од кључног значаја у погледу тзв. европеизације српске поезије и књижевности уопште. На њиховим примерима јасно се могу проценити и тадашња уређивачка политика, стандарди и циљеви *Српској књижевној иласника*, као и уплив на генерацију песника после 1908. године, како Леон Којен у два одсека и више мањих целина дели лирику овог периода.

Важно је истаћи да је први део Којеновог предговора *Анџолоџији* заправо критичко-полемичка расправа са *Анџолоџијом српској иеснишћива* (1956) Зорана Мишића, чији је „авангардни”, антинорматив-

ни и антиграђански дух обележио избор и врхунце српског песништва од 19. века до данас. Мишић се обрушио на рецептивни, „увозни”, монденски и неаутентични дух песништва пре свега Дучића, Ракића и Пандуровића. Од ових аутора не само да је изабрао мали број песама (укупно осам), већ су они послужили као алиби за суд о тзв. заосталости српске поезије, односно „спроводника интелектуалног, моралног, па и друштвеног конзерватизма”, као и „арсенала појмова попут комформизма, рационализма, позитивизма, малограђанско-сентименталног духа од Змаја наовамо, итд.” (Којен 2017: XI). Антологичар Зорану Мишићу с правом замера што овакву врсту судова није поткрепио убедљивом анализом, већ они делују као низ идеолошких дисквалификација поезије која Мишићу није блиска, и не разуме је, посебно из перспективе претходне и њему савремене традиције (нпр. Ракић и Попа, да не говоримо о врло важним везама између Ракића и Црњанског, које пропушта да уочи).

Вратићемо се сада мапирању појмова символизам, модерна, индивидуализам – које наш аутор користи било критички било афирмативно, као основну ознаку за дух раздобља о коме је реч. Није неуобичајено да се оно именује парнасо-символистичком, понегде и импресионистичко-декадентном епохом (Вучковић, Раичевић), иако се:

не може говорити о покрету символизма у српској књижевности. Није било програма који би усмеравао тежње више уметника према јединственоме циљу или који би формулисао основна начела символистичке естетике и поетике. Није то ни Дучићев текст *Сјоменик Војиславу* (1902) у коме покушава да разграничи парнасовски идеал форме од символистичког тражења више идеје и при том помиње као пример неколико песника што су тада могли бити у видокругу његових спознаја (Метерлинк, Георге, Демел и Хофманстал (Вучковић 1985: 131).

Овом приликом немамо простора да детаљно анализујемо поминути Дучићев текст – који представља апологију песничкој форми и апсолутној лепоти на примеру спонтане артикулације у стваралаштву Војислава Илића. Иако о Војислављевом символизму, зачудо, овде нема ни речи, битно је нагласити културолошку, прозападњачку и франкофонску оријентацију Јована Дучића када је реч о будућности српске поезије, са јасним критичким оградама у погледу Оријента и Истока. Такође треба нагласити Дучићево помињање натурализ-

ма у вези с парнасовцима, као и Илићево укључивање топоса града и култивисање песничког израза. Дучић то констатује у ситуацији када „нико у нас не пише рђавијим и малокрвнијим стилем од наших приповедача. Исти убог рјечник, исти безбојан атрибут, иста плебејска фраза као и прије. Војислављев укус за Форму више је засенио наше читаоце него наше писце” (Дучић 1979: 65).

О симболизму у српској књижевности често се говори у смислу типолошких поређења (Палавестра), посебно са другом генерацијом француских симболиста који су објавили и „Манифест симболизма” 1886. године (Ж. Мореас, А. Самен, Сили-Придом, Анри Реније, Рене Гил, Гистав Кан и други), а они су извесно имали утицаја на Дучића, као и парнасовци Леконт де Лил и Теофил Готје. Међутим, Леон Којен сматра да је мало правих сродности Војислава Илића, Дучића или Ракића са француским парнасовцима и са симболистима попут поменутог Де Лила или Ередије, односно Малармеа, већ је кључни песник који је у овом периоду стварно утицао на српско песништво Бодлер. То је, пак, сасвим очигледно када је реч о поетици и стилу Симе Пандуровића и Владислава Петковића Диса. У том смислу Леон Којен, позивајући се на разнородност француског парнаса и симболизма, констатује за нашу ситуацију:

Довољно је да у контексту неке друге књижевности постоји песнички програм близак изворним идејама парнасоваца или симболиста, и истовремено, група песника чије се дело, бар у неким својим видовима, може посматрати као приближно остварење тог програма (Којен 2017: XVII),

што у извесном смислу омогућава својеврсни најмањи заједнички именитељ за појаве и песнике таквог типа.

У вези с оваквим темељним променама у српској књижевности датог периода нужно се намеће и други појам, односно термин, а то је идеја модерног, којој су, касније, поједини књижевни историчари, угледајући се пре свега на именовање ове прелазне епохе у хрватској и словеначкој књижевности, дали назив *модерна* (Драгутин Прохаска, Зоран Гавриловић, Бошко Новаковић и Јован Деретић, али и низ савремених истраживача овог периода као што су Јован Делић, Миливој Ненин, Горана Раичевић и др.). Којен не спори појаву новог, модерног сензибилитета и израза у српској поезији, а неку годину касније и у прози (В. Милићевић, М. Ускоковић, И. Секулић, мада

има и других), али се противи увођењу назива модерна или модернизам као заједничке ознаке за низ индивидуалистичких, иновативних књижевних настојања и артикулација. Међутим, то „тражење новог”, како гласи назив Којенове студије о овом периоду у српској култури и књижевности,¹ управо и подразумева тражење модерног, онога што је природно речи *modo* (сада). Иако се српски писци, попут хрватских, а слично словеначким, нису удруживали у групе, нити, како смо већ нагласили, објављивали заједничке програмско-манифестне текстове, са изузетком Дучића, ипак је ово раздобље, упркос разноврсним стилско-поетичким и естетским тенденцијама, од којих су неке и сасвим традиционалне, могуће назвати епохом модерне, или протомодернистичким раздобљем, како су то својевремено означили песници Борислав Радовић и Јован Христић (*Књижевни маџазин* 2002).

Наиме, идеја да се ово раздобље назове модерном потиче од аустријског естетичара Хермана Бара који се у свом тексту „Модерна” из 1891. (Превазилажење натурализма) заложио за нову уметност, чулну и субјективну, која ће бити на супротном полу од дотада доминантног натурализма. У водећем часопису хрватске модерне *Живоић* (1899–1901), у насловима више текстова јавља се реч *модерно* или *ново*, али такође кроз процесе превирања, нових идеја и начина изражавања, као и нових стваралачких сензибилитета (Вучковић 1985: 133). Сама естетичко-поетичка структура модерне или модернизма потиче управо од индивидуалистичког и слободног приступа стваралаштву, како је о томе писао хрватски критичар Бранимир Ливадић 1900. у тексту „За слободу стварања”:

...приказати снагом умјетничког схваћања живот људске душе, проникнути дубине, мрак људског бивства, освијетлити слабим пламечком људске спознаје. Треба само мало промотрити што се догађа у књижевности пред нашим очима (Шицел 1972: 179).

Две године раније, 1898, Миливој Дежман Иванов у манифесту „Наше тежње” експлицитно износи ставове блиске Јовану Скерлићу и Богдану Поповићу у оцени те епохе, а самим тим и нашем аутору Леону Којену:

¹ Реч је о књизи *У тражењу новог: индивидуализам и либерални дух у српској култури 1894–1914*, Чигоја штампа, Београд 2015.

Модерни покрет је борба индивидуа за слободу. Модерни умјетник не припада ниједној школи. [...] То је главно начело модерне – по мом схваћању – а све што се назива симболизмом, декадентизмом, дијаболизмом итд. – то је само жеља светских регистратора да стрпају поједине индивидуе у становите етикетиране претинце (Шицел 1972: 177).

Правећи својеврсну ретроспективу савремене му књижевности пред Први светски рат, Јован Скерлић ће, са приличним закашњењем у односу на своје хрватске колеге, устврдити да је српска књижевност после 1900. далеко више индивидуалистичка него што је била (Скерлић 1964: 444). Он наставља у сличном духу, поредећи савремене ауторе са писцима деветнаестог века које је повезивала иста идеологија, књижевни укус, духовни утицај или књижевни правац:

Данас није више тај случај. Између појединих писаца могу се ухватити извесне заједничке црте, али сваки има своје засебно духовно и књижевно обележје, сваки иде својим путем, да је тешко, готово немогуће, уопштавати их и давати им опште карактеристике... Цело доба изгледа да нема нарочиту особеност и одређене црте као што је то био случај романтичарских шездесетих и реалистичких седамдесетих година, али у накнаду за то модерни српски писци су особенији, оригиналнији, одређенији и већма своји (Скерлић 1964: 444–445).

Прихватајући Скерлићеву оцену Леон Којен закључује да је код сваког појединачног српског аутора овог периода стајало индивидуално искуство и однос према традицији, који су, мање више спонтано, песнике водили да крену новим путевима (Којен 2017: XII).

Међутим, у предговору се не помињу неки други, ранији Скерлићеви текстови, на основу којих можемо стећи потпунију слику шта је овај критичар мислио о новим тенденцијама у француској књижевности, поглавито о симболизму. С друге стране, Скерлићево разумевање и прихватање нових песничких тенденција, пре свега парнасоваца и симболиста, у приличној мери је редуковано и релативно уздржано. У свом тексту „Макс Нордау о данашњој француској књижевности” из 1903. године, он без икаквих критичких ограда преноси Нордауову расну дисквалификацију француског парнаса и симболизма, чије представнике овај конзервативни аустријско-јеврејски мислилац види као људе „недовољно умно развијене, неспособне за

шире идеје и трајан и редован рад...” Пола Верлена Нордау означава као „умног и моралног болесника... слабоумника и несвесног човека, емотивног дегенерика” – који је, додуше, свету оставио неке од најетеричнијих песама. У наставку, пише Скерлић, он безобзирно напада Малармеа, којег сматра за „крајњу тачку декаденства који се изметао у његову карикатуру...” (Скерлић 1964: VI, 350–351). Не треба подсећати да је Скерлић веома сличним речником доцније нападао Пандуровића и Диса, а донекле и Винавера и Исидору.

Скерлићев лични поглед на актуелну француску књижевност изражен је у обимној студији „Поглед на данашњу француску књижевност” (1902), која је настала на позив уредништва *Лейхойиса Мајшице српске*. Занимљиво је да аутор веома прецизно описује, па чак и вреднује нови поетски сензибилитет друге половине 19. века:

Сви ти напади [на симболисте, прим. аут.] били су исто толико неправедни колико и свирепи. Символистичка школа у једном погледу је имала право, представљала стваран напредак, а неки њени представници, као Пол Верлен и Анри де Рењије, прибавили су јој право да се о њој озбиљно говори.

Скерлићевој елаборацији символизма не би имало шта да се замери, осим што као врхунске песнике узима песнике друге генерације симболиста, после Мореасовог манифеста из 1886. године, док уздржано проговара о Бодлеру² (Новаковић 2003: 232), а негативно о Малармеу (Исто: 232–233). О Рембоу се, додуше без помињања његовог имена, обавештава преко Жила Леметра (Скерлић 1964: VI, 371). Скерлићево дивљење Верлену, као „добром ђаку Бодлеровом”, указује да је он имао слуха за „нову поезију сна, тајанствености, несвеснога”, иако је и сам био у дилеми да ли је у случају символизма реч о „књижевној моди” или трајној промени поетске парадигме. Малармеу одаје признање једино за теоријски и менторски рад, као и изванредан утицај на младе, а иначе га сматра слабим песником (Исто: 372).

Оно што је посебно значајно јесте Скерлићево препознавање, па и извесна афирмација нових формалних могућности стиха: „...стих

² Бодлерово присуство у првој серији *Српској књижевној гласника* све до 1913. је више него симболично, док је значај Малармеове поезије откривен тек између два рата (Винавер, Манојловић), а понајвише пред Други светски рат преводима Зорана Мишића – видети у Јелена Новаковић, „Француска књижевност у *Српском књижевном гласнику*”, *Свој година „Српској књижевној гласника”*, зборник радова, 227–239.

се мења, упрошћава и иде до прости ритмоване прозе” (Исто: 372). У *Српском књижевном гласнику* је, у формалном смислу, канонизован сонет и везани стих (пре свега француског једанаестерца и дванаестерца код Дучића и Ракића), тако да је у часопису објављено укупно 450 сонета различитих формалних одлика (Константиновић 2003: 241–243). У првој серији *Српског књижевног гласника*, дакле од 1901. до 1914. године, уједно су објављене укупно 43 песме у прози,³ што, квантитативно гледано, не упућује на њену преовлађујућу жанровску доминацију, али је значајна чињеница и са синхроног и са дијахроног аспекта даље формалне еволуције овога облика у модерној српској литератури 20. века. Реч је о томе да су се напоредо са напорима за нормирањем везаног стиха код једнога истог аутора (најбољи пример за то је управо Јован Дучић), јављале и сасвим опречне, естетски ништа мање релевантне тежње за отварањем једног другачијег простора изражавања и текстуалне праксе, коју је нудила управо песма у прози или прозаида, као један од поузданих знакова модернизације овог раздобља.

С друге стране, са песницима модерне (најпре са Дучићем и Ракићем) мења се и сам тип лирског субјекта у односу на романтичарски, било да је у питању његова деперсонализација, интериоризација, или пак свођење на инстанцу која пасивно опажа ствари око себе, уз ефектно сучељавање садашњости и прошлости (Којен 2015: 218–219), односно артикулисање психолошког дисконтинуитета модерног песничког субјекта и његове неистоветности са самим собом (Стојановић Пантовић 2006: 62–63). Аутори попут Симе Пандуровића, на пример, сматрају да је свака поезија нужно индивидуалистичка, али и интегрална, јер „напољу нема ничега што не би било у нама”, а поезија увек изналази душу ствари (Пандуровић 1964: 83–84) тежећи процесу апстраховања, чиме наговештава експресионистичку феноменолошку редукцију (Стојановић Пантовић 2006: 51). Дисово флуидно растакање лирског ја одиграва се паралелно са родно условљеном позицијом лирске јунакиње у поезији Данице Марковић, посебно у песмама са брачном тематиком.

Ако је начело индивидуализма нешто што су као главно обележје ове хетерогене духовно-историјске епохе у српској књижевности

³ Упоредити студију Душице Поттић, „Песма у прози у *Српском књижевном гласнику 1901–1914.*” у зборнику *Традиционално и модерно у српским часописима 1895–1914.* уредиле С. Пековић и В. Матовић, 191–198.

препознали не само оновремени, већ и савремени критичари и сами песници, онда то мора бити у вези и са особеним поступцима модернизације песничког текста, односно песничког језика код сваког аутора или ауторке појединачно. При томе се могу уочити и различита становишта о питању употребе одређених кључних стилских фигура, особито симбола. Треба одмах рећи да је и код Бодлера приметна веза између метафоре, алегорије и симбола, чулног и идејног аспекта песничке слике. Када је реч о српским песницима модерне, Јован Дучић се као песник „акустичке стварности” (Негришорац 1998: 17) највише приближио тзв. поезији душе, која је темељ симболистичке поетике. Нијансе самопосматрања унутрашњих превирања, које се поступком синестезије повезују са спољашњом стварношћу или различитим литерарним предлошцима у песмама у прози, наводе на закључак да је Дучић песник дематеријализације света (Негришорац 1998: 19), метафизике слутње и заоштрених амбивалентних, антитетичких сила које човек осећа у себи и пројектује их у онострани простор.

Напетост између алегорије и симбола, општег и појединачног запажа се у познатој Дучићевој песми „Јабланови”, састављеној од три дванаестерачка катрена са неправилном римом. Она се најчешће узима као пример Дучићевог символизма (јабланови који тајанствено шуме, атмосфера ноћи, жути месец који споро залази за далека и црна брда, дрхтање јабланова у своду), али се не обраћа довољно пажње на завршни катрен, у ком се песник после реторских питања и помало мистичног описа природе изненада враћа на позицију лирског субјекта у првом лицу, чиме се мења перспектива лирског исказа:

Сам, крај мирне воде, у ноћи, ја стојим
Ко потоњи човек. Земљом према мени,
Лежи моја сенка. Ја се ноћас бојим,
Себе, и ја стрепим сам од своје сени.

(Дучић 1998: 146)

У стиховима последњег катрена упадљива је Дучићева употреба сингуларних граматичких облика (*сам; ја стојим; ја се ноћас бојим себе; и ја стрепим од своје сени*). Непосредно упућивање на крајње субјективизовано и персонализовано стање / доживљај лирског субјекта у потпуној је супротности (бар на први поглед) са тајновитим шуморењем јабланова из прва два катрена и сутерисањем

одређене атмосфере која влада у помало злокобном пејзажу, поготово што лирски субјект за себе каже да стоји „ко потоњи човек”, што се може тумачити као *йоследњи* човек, онај ко стоји на крају света, времена и цивилизације. Последњи катрен персонализује ову злокобност једном врстом алегоричности те загонетне ситуације. Овде се одређеним граматичким облицима, како је истакнуто, лирско-рефлексивни потенцијал првог и другог катрена конкретизује и прецизира у смислу истицања самоће и страха лирског субјекта због зле слутње и радикалног доживљаја сопства. А оно се располућује на себе и на своју сенку, од које му прети опасност. Али и та психолошка конкретизација није у потпуности алегорична да бисмо је једноставно читали као некакво објашњење претходних катрена. Између њих постоје места неодређености, нејасности, неповезаности, упитности. Постоји тек кореспонденција, сагласност универзалног типа, наговештај неке катастрофе, расцеп између трансценденције и иманенције, што увек подразумева вишезначност симбола, а не његово једнозначно тумачење.

С друге стране, увођење нових лексичких регистара и колоквијалног прозног говора и урбаних фраза (Павловић 1983: 315) свакако представља модернистичку иновацију у поезици Милана Ракића. Нови сензибилитет и нови поетски однос према љубави, сексуалности, свакодневици, историји и смрти је нарцистички и сензуалистички, а уједно је прожет Бодлеровим сплином и досадом, меланхолијом и свешћу о неумитној људској пролазности. Ракићеве љубавне, (ауто)-ироничне песме показују занимљив и сложен значењски развој управо са становишта дисконтинуитета и противречности модерног субјекта: све његове преображаје, узлете, идеализацију, детронизацију, самодеструкцију. Затим фрагментацију и умножавање, тренутно и вечно – речју: неистоветност са самим собом, са некаквим фиксираним и стабилним идентитетом лирског субјекта / јунака, али и јунакиње. Стилско средство којим се најчешће постиже специфичан веристичко-сензуалан доживљај љубави лежи у разорној иронији и њеном распону који каткада досеже до цинизма и апсурда, чиме наговештава неке доцније поступке Милош Црњанског (Стојановић Пантовић 2006: 63).

Посебно је занимљива Ракићева песма „Кондир”, први пут објављена у *Срџскохрвајском алманahu* 1910. године. Замишљена је као својеврсни песников дијалог са познатим топосима и предлош-

цима тзв. косовског завета, што се види већ из наслова песме. Песма укршта три перспективе из којих се лирски субјект оглашава. Најпре артикулише љубавну перспективу кроз обраћање вољеној жени, коју пореди са Косовком девојком, затим патриотско-историјску перспективу кроз евокацију Косовске битке и песме „Косовка девојка”, и најзад рефлексивно-антрополошку, у којој се читава ситуација транспонује у Ракићеву епоху угроженог појединца и народа. Ту се ишчекује не само понављање трагичног догађаја из српског средњег века, већ и нова апокалипса надолazeћих балканских ратова и Великог рата, у којој су и појединац и колектив напуштени и препуштени извесности страдања:

Чекам. Нигде никог. Светлост дана гасне.
 Ноћ просипа таму и часове касне,
 Ни звезде на небу да за тренут блисне.
 – Чекам. Нигде никог. Уз вапаје гласне
 Непрегледна хрпа рањеника кисне...

(Ракић 1952: 36)

Коначно, потребно је осврнути се и на прву српску модерну лиричарку Даницу Марковић, о којој је у то време писано као о интимној и индивидуалистичкој песникињи (Фртунић 1904: 2, 23). У својој критици збирке *Тренуци* Димитрије Фртунић је устврдио да је „поезија г-це Марковић индивидуалистичка, а не егоистична”. То је поезија „фрапантне искрености” (Илија Ивачковић), односно, како примећује Матош, „бруталног импресионизма који хипнотизира” (Стојановић Пантовић 2006: 69). Рано прихваћену од српских феминистичких кругова, Марковићеву су ценили и Јован Скерлић и Богдан Поповић. У каквом односу стоји поступак модернизације песничког поступка према родним аспектима и улогама које су и последица изузетног песникињиног индивидуализма, као својеврсног *психолошкој докуменџа* (Матош) српске жене која живи *својим* животом и за *свој рачун* (Скерлић)? И питање искрености, која као придев стоји у наслову чувене Ракићеве песме, овде нема сентименталну конотацију у романтичарском смислу речи, већ упућује на „брутално сецирање рањеног срца” у складу са иронично доживљеним друштвеним и културним очекивањима везаним за жену, мушкарца, брак, прељубу, пријатељство, стварање. Управо је осећање досаде и чамотиње (*ennui*),

испразности и свеукупног ограничавајућег положаја (женског) субјекта у друштву оно што повезује Марковићеву са песницима српске модерне, изузев са Дучићем и Бојићем.

Предговор *Антологији српске лирике 1900–1914*. Леона Којена троструко је значајан с обзиром на тему овог рада. Најпре зато што аутор пропитује већ устаљене појмове и термине који су у оптицају кад се говори о поезији овог раздобља, наглашавајући да њена модерност произлази из индивидуално остварених ауторских поетика. Друго, што сачињава унутрашњу периодизацију овог кратког раздобља од петнаестак година, разликујући две фазе, односно препознајући њену прву фазу негде до 1907. а другу после ове године, када се уочавају промене у језику, стилу и осећању (Којен 2017: XXVI). То се композиционо реализује кроз четири песничка блока сродних тематско-мотивских и стилско-версификацијских решења. И најзад, одбацујући идеолошке предрасуде ранијих истраживача и антологичара (пре свега Зорана Мишића) када је овај плодни песнички период у питању, наш аутор аналитички луцидно препознаје како његове заједничке, тако и појединачне нове вредности.

Извори

- Дучић, Јован. „Споменик Војиславу”. *Писци као кријичари њре Првој светској рати. Српска књижевна кријика*. Књ. 12. Прир. Предраг Протић. Београд: Институт за књижевност и уметност; Нови Сад: Матица српска, 1979. 61–67.
- Којен Леон. *Антологија српске лирике 1900–1914*. Треће издање. Београд: Чигоја штампа, 2017.
- Ракић, Милан. *Песме*. Предговор Исидора Секулић. Београд: Ново поколење, 1952.

Литература

- Вучковић, Радован. „Епоха симболизма у српској књижевности”. *Српски симболизам. Тилолошка ироучавања*. Ур. Предраг Палавистра. Београд: САНУ, 1985. 131–154.

- Ivanov Dežman, Milivoj. „Naše težnje”. Miroslav Šicel. *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Liber, 1972. 175–178.
- Којен, Леон. *У изражењу новој. Индивидуализам и либерални дух у српској култури 1894–1914*. Београд: Чигоја штампа, 2015.
- Којен, Леон. „Ракићево песништво данас” (поговор). *Песме*, Милан Ракић. Прир. Л. Којен. Београд: Чигоја штампа, 2015. 137–271.
- Константиновић, Изабела. „Трагом превода сонета, превода и традуктолошких подухвата у једном часопису”. *Свој година „Српској књижевној иласника”*. Прир. Станиша Тутњевић и Марко Недић. Београд: Институт за књижевност и уметност; Нови Сад: Матица српска, 2003. 241–254.
- Livadić, Branislav. „Za slobodu stvaranja”. Miroslav Šicel. *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Liber, 1972. 51–56.
- Негришорац, Иван. „Аура Јована Дучића” (предговор). *Лирски крујови*, Јован Дучић. Избор и пропратни текстови И. Негришорац. Београд: Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 1998. 7–26.
- Новаковић, Јелена. „Француска књижевност у Српском књижевном иласнику”. *Свој година „Српској књижевној иласника”*. Прир. Станиша Тутњевић и Марко Недић. Београд: Институт за књижевност и уметност; Нови Сад: Матица српска, 2003. 227–241.
- Павловић, Миодраг. „Песништво Милана Ракића”. *Есеји о српским јесницима. Изабрана дела*. Књ. 3. Београд: Култура, 1983. 307–321.
- Пандуровић, Сима. *Сима Пандуровић*. Прир. и поговор Миодраг Б. Протић. Београд: Нолит, 1964.
- Потић, Душица. „Песма у прози у Српском књижевном иласнику 1901–1914”. *Традиционално и модерно у српским часописима 1895–1914*. Прир. Слободанка Пековић и Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност; Нови Сад: Матица српска, 1992. 191–198.
- Скерлић, Јован. „Макс Нордау о данашњој француској књижевности”. *Писци и књије*. Књ. VI. Београд: Просвета, 1964. 347–355.
- Скерлић, Јован. „Поглед на данашњу француску књижевност”. *Писци и књије*. Књ. VI. Београд: Просвета, 1964. 366–378.
- Стојановић Пантовић, Бојана. *Побуна јројив средишња. Нови јрилози о модерној српској књижевности*. Панчево: Мали Немо, 2006.
- Фртунић, Димитрије. „Даница Марковић, Тренуци”. *Књижевна недеља*, I, 2 (1904): 23.

Bojana Stojanović Pantović

SYMBOLISM, MODERNISM, INDIVIDUALISM:
ON THE *ANTHOLOGY OF SERBIAN LYRICS 1900–1914*
BY LEON KOJEN

Summary

In the paper we discuss theoretical and poetical concepts and terms related to the era of Serbian modernism, with regard to the foreword to the *Anthology of Serbian Lyrics 1900–1914* by Leon Kojen. These are the notions of modernity, individualism and symbolism, for in the Serbian literary historiography, in addition to the term modernism for this period (*die Moderne* according to Hermann Bahr) used by Jovan Deretić, the term symbolism was slowly started to be accepted. Pleading for a need of analytic reading and not ideological interpretation, Leon Kojen points out the processes of a formation of individual poetics that differ from one other, especially when compared to French literature. The authors of this period did not produce programs and manifestos like avantgarde artists and writers did, except for Jovan Dučić (*Monument to Vojislav* and a number of auto-poetical poems). Therefore, we rather analyse some modern features of personal poetics inspired by Baudelaire's spleen, based on their individualistic attitude towards literature and poetry (Dučić, Rakić, Pandurović, Marković).

Key words: modernism, symbolism, individualism, anthology, Leon Kojen, Dučić, Rakić, Pandurović, Marković

КЊИЖЕВНИ И ЧАСОПИСНИ МАНИФЕСТИ

Сажетак: Предмет овог рада су књижевни манифести, а посебна пажња посвећује се часописним манифестима. Нуди се дефиниција ових књижевних термина на основу анализе значајних манифеста српске књижевне периодике и полемика њима подстакнутих, од првог броја *Српској књижевној иласнику* 1901. Богдана Поповића до *Младосији* и *Сведочансџава* почетком педесетих година, укинутих због антидогматизма и модернизма, завршно са последњим бројем *Нове мисли* 1954, забрањене због Ђиласовог полемичког текста „Анатомија једног морала” (који је такође часописни манифест првог броја *Нове мисли* с новом, још угледнијом редакцијом, с Крлежом као чланом, а и Андрићем као сарадником, који је у овом броју објавио *Проклеију авлију*).

Кључне речи: књижевни и часописни манифести, периодика, српска модерна поезија почетком педесетих година, надреализам, социјална књижевност, социјалистички реализам, Информбиро, критика стаљинизма и догматског марксизма, лирика меког и нежног штимунга, херојство и антихеројство, полемике, књижевни живот, часописи: *Српски књижевни иласник*, *Књижевна недеља*, *Светокрећ*, *Пушјеви*, *Сведочансџава* (1924), *Вечности*, алманах *Немоуће*, *Позиција надреализма*, *Надреализам данас и овде*, *Данас*, *Младосији*, *Сведочансџава* (1952), *Нова мисао*

Дуга је и разноврсна историја књижевних манифеста. Писани су у стиху и у прози, језиком есејистике и научних студија, сврставани су у жанрове књижевне теорије, естетике, лингвистике, али и полемике и пародије, тумачени су као метапоетички текстови, у њима су исказивани ставови појединаца, група, праваца и школа.

У западном канону пажњу још увек привлаче манифести из доба ренесансе, класицизма, романтизма, реализма, а наравно и манифести модернистичких и авангардних -изама, од симболизма Бодлера, футуризма Маринетија, експресионизма Штрама, дадаизма Бала, надреализма Бретона, имажинизма Паунда, модерног традиционализма Елиота до разних видова постмодернизма.

Ни манифести источноевропског канона не заостају по значају. У *Анџологији руске поезије (XVII–XXI век)* назначио сам традицију песничке обнове, која почиње манифестним стиховима *Слова о њолку Ијорову* из 12. века па се наставља манифестима Пушкина, симболиста Мерешковског, В. Иванова, Блока и Брјусова, акмеиста Гумиљова и Мандељштама, футуриста Хљебњикова и Мајаковског, обериута Хармса, све до манифеста руских „самиздат” песника Хољина, Сабгира, концептуалисте Димитрија Пригова и метареалисте Олге Седакове.

И у историји модерне српске књижевности постоје значајни текстови који имају одлике књижевних манифеста, а писали су их оснивачи појединих покрета, појединци или групе. Неке битне међу њима, из периода владавине модернизма, авангарде и социјалне литературе, објавио је Гојко Тешић у првом тому своје значајне трилогије *Зли волшебници. Полемике и њамфлети у српској књижевности 1917–1943* (Тешић 1983): „Објашњење 'Суматре'” (М. Црњански); „Манифест” (Б. Ве Пољански); „За црвену метафизику” (Р. Ратковић); „Позиција надреализма” (Група 11 надреалиста); „О социјалној литератури” (Ј. Поповић); „Литература данас” (М. Богдановић).¹

За Гојка Тешића, „манифест је у својој бити полемички интониран метатекст чији је смисао прецизније одређење стваралачког преврата, дакле естетичког радикализма који се своди на промену клишеизираних стваралачких пракси” (Тешић 1991: 285).

Појам *часописни манифест* ретко се, међутим, среће у теоријској литератури, да не бих погрешно рекавши – никако. Под термином часописни манифести подразумевају се манифести који су програмски текстови часописа и листова, а не манифести појединих сталних или гостујућих писаца, твораца књижевних школа или праваца, као што је био Маринетијев *Манифест футуризма* („Manifesto del Futurismo”)

¹ Због ограниченог обима рада неће бити речи о неким такође важним књижевним манифестима српске књижевности тога периода, од зенитистичких манифеста Љубомира Мицића почетком двадесетих година па до низа других.

у листу *Figaro* 1909. или Винаверов „Манифест експресионистичке школе” у листу *Проїрес* 1920. године.

Часописни манифести разликују се и од уређивачких програма тиме што стреме да часописи играју активну, често прекретничку улогу у развоју националних књижевности. Уредници и сарадници часописа наступају готово као колективни аутор дела које је специфично: садржи на његова креће се између две крајности – у неким случајевима тежи да буде што хомогенија, а у другима да изнесе супротстављена мишљења; колективно дело специфично је и по томе што се објављује у сегментима и периодично; то омогућује бржи дијалог с читаоцима и сарадницима. Текст часописног манифеста, писан јасним и сажетим дискурсом, користи језик који треба да наведе на акцију. Часописни манифест је текстуални израз жеље да часопис преузме улогу агента промене, односно смене образаца вредности у књижевности, па и друштву. Та жеља упућује на највиши степен деловања часописа: он од „регистратора” може да постане „регулатор”, а потом и битни фактор промене књижевности и књижевног живота. Часописни манифести такође означавају тренутке када је вера у моћ часописа као средства књижевне и друштвене комуникације у успону. Мада делују паралелно са књижевним манифестима, и с њима се понекад преклапају, часописни су понекад још радикалнији од књижевних манифеста. Подразумева се и да се схватање улоге часописа мења, и да се, сходно томе, часописни манифести чешће јављају у временима промене него у временима стабилности.

У проучавању књижевних епоха у којима су штампани медији, а међу њима књижевни часописи и листови, били главни форум јавног дијалога и полемике о књижевним, али и друштвеним питањима (а то је био већи део 20. века), проучавање часописних манифеста требало би да буде важан предмет изучавања у српској науци о књижевности. Развој информационих технологија довео је до радикалне промене на прелазу из 20. у 21. век, када вођство постепено преузимају електронски медији, који истраживачима постављају сасвим нове изазове.

На самом почетку века, тачније 1901. године, новопокренути *Српски књижевни ѿласник* доноси за схватање термина *часопис* незаобилазну студију Богдана Поповића „Књижевни листови”, објављену у прва два броја. У студији се истиче да часописи „нису само регистратори књижевних догађаја” него да су они још „или треба да буду, према својој моћи, и њихови регулатори”, као и да „једино” критика „мора бити тај регулатор” (Поповић 1901: 26, 29).

Часописни манифест, који су на Св. Саву 1901. у Београду потписали уредник Богдан Поповић и сви чланови Уредничког одбора (Војислав Вељковић, Јаша Продановић, Љубомир Јовановић, Љубомир Стојановић, Светислав Симић, Слободан Јовановић), био је објављен у облику књижевног огласа на задњим страницама часописа (Књижевни оглас. „Српски књижевни гласник”, СКГ 1901, I, 1, 86–87). На основу тезе Богдана Поповића да је страна књижевност данас „српској књижевности најпотребнија”, оно што је данас „најважније”, у огласу се наглашава да ће се у часопису из туђе белетристике „пресађивати само радови несумњиве књижевне вредности, понајпре такви какви би оваквој младој књижевности као што је наша могли послужити образцем” (Поповић 1901: 117, 86). Следи и манифестна порука:

Уредништво ће се старати да појаве не само записује него да их и оцењује. Нарочито ће се пажња поклањати оцењивању производа наше народне књижевности, јер њој у последње време недостају не толико радне снаге, колико озбиљна и правична критика... (Поповић 1901: 87).

Поред овог часописног манифеста, на страницама СКГ-а јавља се и песнички манифест полемичког карактера младог Милана Ђурчина, у песми „Пустите ме како ја хоћу”. Мада су Ђурчина подржавала два главна *Гласникова* критичара, Јован Скерлић и Богдан Поповић, који је у својој *Антилооџији новије српске лирике* (1911) објавио чак седам Ђурчинових песама (колико и Бранка Радичевића), а у каснијим издањима последње, треће раздобље почео управо поменутом песмом, СКГ није часопис само једног песничког или књижевног правца или школе. Књижевно раздобље првих деценија 20. века Милан Богдановић је у „Присећањима” назвао „епохом *Српској књижевној гласника*” (Богдановић 1963: 18), не мислећи при томе само на књижевност.

Ако у *Гласниковом* програму прве серије нема концепта *ѝромена*, присутног често у манифестима часописа мисије и авангардне периодике, тај концепт битно одређује два манифеста часописа *Књижевна недеља*: „Наша реч” у првом броју (1904) и, нарочито „Status quo” објављен при самом крају његовог излажења, у претпоследњем, 21. броју (1905).

У првом манифесту уредништво је истакло разлоге за покретање листа и програм који су листом намеравали да остваре. Главни по-

кретачки разлог било је незадовољство стањем тадашње српске књижевности, свим њеним жанровима, посебно књижевном критиком, али и књижевном периодиком. *Књижевна недеља* требало је да буде искључиво књижевни лист, са прилозима не само српских писаца, укључујући критичке и есејистичке текстове не само о српској, него и о страниј књижевности (због наводно ниског квалитета домаће књижевности).

„Status quo” је потписало „Уредништво”, а управо су од тог броја уредници били В. Петковић и С. Пандуровић. Овај текст наглашенијер је манифестног карактера, а истовремено заступа искључивије становиште. Насловом „Status quo” не истиче се, вероватно, само шта би требало да представља циљ часописне акције и шта би часопис настојао да мења, него и шта, ни после 20 бројева, није успео да промени.

У овом манифесту српска књижевност сврстава се у књижевност малих народа, па се закључује да има „све рђаве стране једне мале књижевности”:

Одвратно реакционарство у литератури, насупрот лудој демагогији у политици, цвета у нашем друштву. Наши књижевници, сви налик један на другог, не могу разумети шта је то развијен индивидуалитет; њихове амбиције, истина ужасно веће од њихових способности, али ипак тако ситне да развијеном духу изгледају смешне, не могу да схвате да са већим умним развитком оправдано долазе и веће претензије; они у већим талентима не гледају корист по књижевност, него опасност по себе. Да не би, међутим, била могућна појава каквог било књижевног талента, а да би ипак могли нешто заступати, они се котеришу; стварају групе за обезбеђење књижевног живота; неспособни да говоре независно, они говоре у ходу, заједнички интензивно, да би оглушили сваки самосталнији и слободнији глас. Те књижевне радње имају капитала, узајмљеног од политичких група, и зато су јаке. На тај начин постају у нас књижевни листови, гласила књижевности, репрезентанти status-a quo у српској литератури (Петковић, Пандуровић 1905: 97).

Овај манифест *Књижевне недеље*, уочи њеног гашења, заснован је претежно на критици друштвеног и књижевног живота а не одређеног типа књижевног стваралаштва. Предраг Протић је у студији о овом часопису истакао да „свакако највећи допринос *Књижевне недеље* представљају песнички прилози објављени у њој” (Протић 1992: 72).

Међу њима се ипак, по књижевној вредности, издвајају једино Пандуровићеве песме („Светковина”, „Мртви пламенови”), чак више и од Петковићевих песама, штампаних и под псеудонимом Милан. Тачан је и Протићев закључак да „традиционално и модерно преплиће се, тако на страницама овог књижевног листа и када је реч о поезији и када је реч о прози и када је реч о модерним књижевним схватањима која заступају писци чланака” (Протић 1992: 78).

Књижевна недеља није успела да оствари свој амбициозни друштвено-културни програм. Излазила је кратко време, имала мали број сарадника, од којих су само Сима Пандуровић и Владислав Петковић Ђис били ствараоци првога реда, а и они су били на почецима велике књижевне каријере. Часопис је, међутим, важан и поред искључиве, па умногоме и неприхватљиве оцене српске књижевности на почетку 20. века, и као претеча потоњих српских авангардних књижевних и часописних манифеста.

Часописни манифест *Српској књижевној гласника нове серије*, из 1920, разликује се од оног првог. Богдан Поповић и Слободан Јовановић, мада се позивају на *Гласников* програм „исписан у три стотине његових свезака”, у новом предност дају „регистрацији” а не критичкој „регулацији”.

Нека би неки правац, и по садржини и по облику својих дела, био и нижи од старога, и нижи не само у почетку, у периоди тражења, но и доцније, кад достигне свој врхунац, опет би био апсолутно погрешан сваки покушај који би га скретао на неку другу страну: природа се не да изменити, а у књижевности и уметности треба промене и разноврсности (Поповић, Јовановић 1920: 2).

СКГ и манифестно настоји да и после Првог светског рата буде часопис целе књижевне епохе. Зато се баш на његовим страницама и могао појавити суматраистички манифест Црњанског („Објашњење ’Суматре’”, 1920), нимало близак Поповићевим мерилима књижевних дела (о суматраистичком манифесту в. Петров 1971; Петров 1998: 138–141).

Начело *йромене* још је изразитије обележило манифесте авангардних часописа. Најрадикалнији међу њима настојали су да буду гласила само одређених, а нових књижевних праваца, и вероватно су зато углавном били часописи ограниченог трајања. Кратковеки су и часописи *Пушјеви* и *Сведочанства*, мада манифестима нису ограничавали књижевни простор своје делатности.

Пушјеви су покренути 1922. године. Уредници првог броја, Милан Дединац, Марко Ристић и Душан Тимотијевић, манифестом објављеним као и *Гласников*, на полеђини корица, обавештавају читаоце да ће *Пушјеви* бити „уређивани у најслободнијем духу” и да (као ни *Гласник*) „неће заступати никакав одређени правац и школу”, али да ће „смело водити најновијим видицима, негирајући лажну традицију”, мада не и сваку. Истакли су и „нов начин уређивања часописа” јер уместо „уобичајене једноликости мењаће са много више слободе састав своје садржине” – тако ће један број бити по потреби антологија, роман, албум, итд. А у вези с том „гипкошћу садржине, ПУТЕВИ задржавају себи право мењања и формата и опреме часописа” (в. Петров 1996: 237).

У студији „Надреалистичка периодика I (часопис *Пушјеви*)” написао сам, 1969, да „уредници часопис схватају као књижевно дело, целовито, својеврсно, јединствене структуре, и да такав програмски став највише говори о новом статусу књижевне периодике, или бар о новом односу према књижевној периодици” (Петров 1996: 237–238).

Пушјеви, поред часописног, доносе и три књижевна манифеста. Први је „Ка ширим хоризонтима” Светислава Стефановића. Како је истакао Гојко Тешић, овај Стефановићев манифест представља синтезу његових претходних манифеста и програмских текстова, од првих „Каквом мјером” и „На раскрсници”, објављених у мостарској *Зори* 1901, написаних у облику „козерије”, па све до овог из 1922, који се такође „јасно определио за размицање граница” (Тешић 1971: 261). Тешић је тачно оценио велику Стефановићеву улогу као важног и радикалног модернистичко-авангардног критичара у првим деценијама 20. века.

И можда је баш свежина ослобођења омогућила ову смелу импетуозну тежњу за ослобођењем последњим и крајњим од свих окова, коначним ослобођењем духа и свега духовног над материјом и свим материјалним, унутрашњег бића над спољашњим, садржине над обликом, које данас снажним кликтањем уноси и глас наше земље у хор свеопштег дионизијског и дитирамбског заноса целог човечанства за тим коначним и највећим ослобођењем (Стефановић 1922: 5; Тешић 1991: 262).

И Дединчева критика *Дневника о Чарнојевићу* Црњанског представља један од истакнутих манифеста поратног српског модернизма (Дединац 1922: 29). А „Споменик” Растка Петровића, посвећен упра-

во часопису *Пушјеви*, пародија је и свих врста споменика, књижевних и некњижевних, дакле и политичка пародија ратом и послератним добом разочаране генерације, али представља и прави манифестни раскид с претходним песништвом.

После вишемесечног застоја изашао је троброј *Пушјева* нове серије (3–4–5, 1924), чији су уредници Милош Црњански и Марко Ристић. Он садржи уводну белешку, на 2. страни првих корица, којом се наговештава нова фаза излажења, а овај број се представља као покушај да се „у најширој скали пружи један преглед савремених резултата наше књижевности”. Сарадници су доиста из различитих књижевних „партија”, од представника модернизма – Ујевића, Андрића, Р. Петровића, Црњанског, Исидоре Секулић, Ранка Младеновића, Анице Савић-Ребац; будућих надреалиста – Ристића, Вуча, Матића до Бранка Лазаревића, са текстом „Наше највеће вредности”. Заступљени су и страни песници: Пјер Реверди, али и Шели, Ловел, Крејмбор, Маларме, Рембо. Дакле – прави „надреалистички колаж” (Петров 1969; Петров 1996: 250).

Мада су уредници тврдили да часопис нема програма, тај троброј је, према обимнијем часописном манифесту „За *Пушје*”, требало да означи „обнову”, „нову фазу”, „идеал живог покрета”, „интересовање за све иоле карактеристичне изразе модерног духа” (Црњански, Ристић 1924: 122–127).

Са тим последњим бројем / тробројем распала се, међутим, широко замишљена коалиција модерне књижевности. Могле су се, ипак, открити смернице за нове поласке – пут ка *Сведочансџивима* и ка преиспитивању самог појма књижевности, а и према новом односу према традицији, наслућен је у *Пушјевима* (в. Петров 1996: 250–253).

Часопис *Сведочансџива* (о којем сам писао такође и 1969. године), који је изашао у осам свезака, од 21. новембра 1924. године до 1. марта 1925, најавио је своју појаву такође наглашено часописним манифестом:

Неколико људи сматрајући се сведоцима великих савремених духовних и социјалних, емоционалних појава решило је да објави ограничени низ бројева једног часописа који би излазили у размацима од по десет дана, и који би, сваки засебно, били посвећени по једној од горњих појава.

При склапању једнога броја, учесницима је драго што је узајамна слобода у мишљењу и изражају апсолутна. Два мишљења која се на истом интелектуалном пољу побијају, вредеће као сведочан-

ства од нарочите важности, и тиме ће само пластичније истицати уметнички додатак, који ће сваки број садржати. Овај први број схваћен је као сведочанство заједничких симпатија према песничком одрицању, и као такав посвећен је песнику Ујевићу (Белешка, унутрашња страница корица; в. Петров 1996: 254).

Овај часописни манифест није једини. Други је посвећен француском надреалистичком часопису *La Révolution Surréaliste*; он је, с потписом Марка Ристића, објављен у завршној белешци трећег броја:

Сведочанства нису гласило надреализма у Југославији и не желе то бити, али је природно да прво: свесни да су позитивистичка решења недовољна, друго, верујући у поезију сна над животом, и треће: желећи да остану сведочанство експеримената и идеализма нашег времена, – она допуштају својим сарадницима бележење о надреализму, ако их овај привлачи, као и побијање његово (Ристић 1924; Петров, 1991: 263).

А „Увод” Душана Матића, посвећен стваралаштву умоболних, манифест је књижевног карактера:

И овом приликом ми смо пред једним правим уметничким доживљајем, не плашимо се да кажемо: или још тачније, пред изражавањем најдубљих људских осећања, где распознајемо као и свуда исти ритам и трагичност човековог положаја у животу, или дубоку животну екстазу и песму „у пуном смислу те речи” (Матић 1924; Петров: 264).

Да ли би требало наглашавати да су и часописни и књижевни манифести играли битну улогу у историји књижевности, нарочито у епохи модернизма и авангарде, које је било доба и периодике као битног органа информативне културе у развоју. Најбољи књижевни часописи пратили су књижевност у њеним променама и оличавали су промене. Динамика промена била је толика да су се разликовале концепције књижевних дела и између сарадника истог часописа, као између Дучића и Ђурчина у *Српском књижевном гласнику*, између Црњанског као песника „Стражилова” и Растка Петровића као песника „Споменика” у часопису *Пушчеви*, између Растка Петровића и Марка Ристића у *Сведочанствима*. Како се онда не би разликовали књижевни и часописни манифести прве и друге серије *Српског књижевног гласника* или манифести у разним бројевима *Сведочанства*?

У трећој деценији 20. века запажа се померање пажње ка социјалним питањима, као и политизација српске књижевности, што се читава и у манифестним текстовима авангардних писаца.

Пољански у „Манифесту” (часопис *Светлокрети* 1921) с једне стране тврди да је уметност „далеко од баналних политично-националних-социјално-бољшевичких терора”, да је „форма нашега најдубљег ’Унутра’”, а с друге пише да и у „моме духу мешају се звуци европскога концерта: Живела Република! Живео краљ! Живела Интернационала! Пролетери свих земаља, уједините се! Живели совјети! Живео Лењин и Троцки!” И додаје да „Европа весело плеше у локви крви својом паришком грацијом гротескни Кан-кан а баћушка уз балалајку свира ’Црвен сарафан!’” Манифест се завршава ускличним реченицама општијег карактера: „Живела листопадска револуција духа! Живела нова уметност! Живео нови човек” (Пољански 1921: 4–6; Тешић 1983: XII–XIII).

Ратковићев текст „За црвену метафизику”, објављен у часопису *Вечности* (1926), такође је књижевни а не часописни манифест, мада је писац уредник тога часописа. Елеменат револуционарног ангажмана, заснованог на марксизму, директно је наглашен: „Свака револуција чије се идеје не могу конкретизовати апсурдна је и, шта више, лажна.” Ослобађање „духа” од „материје” је „бајка”, а све су „философске и песничке проповеди само лако извињење што се и даље остаје у логици капитала, дакле сталног, прикривеног поробљавања духа материјом” (Ратковић 1926: 3; Тешић 1983: XII–XIV).

У последњој години треће деценије, 1930, појављују се надреалистички алманах *Немојуће* и „Позиција надреализма” (објављена „у 3. броју часописа *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, под насловом *Belgrade 23 decembre 1930*”; Новаковић 2002: 36). „Позиција” је следеће, 1931. године објављена и у Београду, као брошура у оквиру надреалистичких издања.

„Увод” за Алманах *Немојуће* потписала су тринаесторица чланова надреалистичке групе: Александар Вучо, Оскар Давичо, Милан Дединац, Младен Димитријевић, Ване Живадиновић Бор, Радојица Живановић Ное, Ђорђе Јовановић, Ђорђе Костић, Душан Матић, Бранко Миловановић, Коча Поповић, Петар Поповић и Марко Ристић. Питање је да ли би се овај кратак текст, упркос чињеници да је то прва заједничка изјава београдских надреалиста, могао назвати манифестом. Истичу се у њему разлози зашто су потписници, „мимо

свих индивидуалних разлика”, констатовали да „међу њима самима у начелу постоји извесна духовна сагласност, и да их једна стална издвојеност дели од свега што им се око њих намеће као духовни живот”. Управо су зато „сматрали да су им наметнути, у датим околностима, једно прецизније истицање онога што им је заједничко и један дисциплинованији колективни легитимитет, ради кога сваки од њих пристаје да жртвује психолошку страну свога ’ја’”. Они су „решени да, и у непредвидљивим диалектичким моментима свог активитета, учине и одрже константним и несводљивим кретање свог непрестаног идеолошког и моралног дефинисања. Ова прва заједничка публикација представља само један видљив моменат у обележавању тог неопходног дефинисања” (Алманах *Немоуће*, 1930: 6). Толико, ништа више.

„Позиција надреализма”, са бројем потписника сведеним на једнаесторицу (без Младена Димитријевића и Бранка Миловановића), несумњиво је манифестног карактера због јасно назначених програмских теза и намере за акцију. Зато је професор Јелена Новаковић у књизи *Тийологија надреализма* овај заједнички надреалистички манифест могла да резимира чак једном проширеном реченицом:

Супротстављајући свету „мртвачке метафизике и апстрактне и задригле статичности” свет бесконачне дијалектике и динамичке конкретизације, потписници подвлаче да тај сукоб није „неко апстрактно унутарње противстављање временског и вечног човека”, антиномија у области чисто теоријског решавања проблема, него конкретно деловање у смислу његовог преображаја и „општег преврата света” (Новаковић 2002: 36).

У првом од три броја часописа *Надреализам данас и овде* (часопис је излазио од 1931. до 1932), у једном од многих надреалистичких књижевних манифеста, „Декланширању морала”, Оскар Давичо, Ђорђе Костић и Душан Матић цитирали су део „Позиције надреализма” с карактеристичном реченицом, битном за разумевање њихове надреалистичке позиције у односу на, такође левичарску и револуционарну, српску социјалну литературу тридесетих година:

Полазећи од најкоренитијих захтева појединаца, тог дивљег и неумољивог дисања човекове слободе и нагона, тог стварног извора сваког револта, ми знамо ипак да је свако апстрактно, то јест појединачно, решење данас немогуће.

И у наставку тројица надреалиста истичу да такав појединац мора, „**продубљујући своју природу**, да тражи свој корен и свој реални и гранични израз, који је не само негација целог једног света односа већ и деструкција услова који га стварно проузокују...” И они су, позивајући се и на Маркса, као своје претече у продубљивању своје природе (масном бојом су нагласили аутори) истакли Маркиза де Сада, Лотреамона, Бодлера, а и Хегела (Давичо, Костић, Матић 1931: 6).

У вези с Марксом и Хегелом, од којих је први на челно место стављао материју а други дух, Јелена Новаковић је нагласила да „надреалисти, пак придају подједнаку важност и материји и духу, а њихов антагонистички однос замењују односом комплементарности”, и да „ове две филозофије, наизглед супротне, имају заједничко то што једну од двеју инстанци сматрају секундарном и зависном од своје супротности” (Новаковић 2002: 37).

Јован Поповић, међутим, у манифесту „О социјалној литератури”, залаже се за књижевност која се у начелу заснива на познатим Лењиновим тезама из текста „Партијска организација и партијска литература” (1905), а које је затим Анатолиј Луначарски уобличио терминима *иролетерски реализам* и *нови социјални реализам*, а почетком тридесетих година *социјалистички реализам*. За Поповићеву дефиницију битна је тенденциозност, која „не само да није туђа истинској умјетности, него јој је и својствена”. Она је, наравно, различита код великих писаца (Данте, Сервантес, Достојевски, Толстој, Горки), а зависи од класе којој је неко од њих припадао или припада. Наиме, стваралац је „откад постоје класне разлике носио у себи тенденцију своје класе, у мање-више чистом облику, с мање-више свијесности или је пак изражавао тенденцију оног владајућег реда који га је фаворизовао и хранио”. А ти су владајући редови „увијек настојали да потчине духовно стваралашто својим интересима” (Поповић 1933: 89–95; Тешић 1983: XVII–XXIII).

Разумљиво је, дакле, што је на левом блоку српске књижевности, и пре Поповићевог манифеста у часопису *Култура*, дошло до полемике између надреалиста и социјалних писаца окупљених око *Сижера*. Карактеристичан је, на пример, текст „Одговор ’Стожеру’” у првом броју часописа *Надреализам данас и овде*.

И Милан Богдановић, када је после уредничке позиције у *Српском књижевном гласнику* постао, 1934, заједно са Крлежом, уредник новопокренутог часописа *Данас*, полемички се осврнуо на Поповићев

манифест. И то не у односу на задатке књижевности него на начин њиховог остваривања.

Тенденција не треба да је у намери, већ у ефекту. Ако један писац успе да без икакве подвучене тенденције у свом читаоцу изазове и створи тенденцију револуционарног расположења, он је у најпотпунијем смислу извршио свој књижевнореволуционарни задатак (Богдановић 1934: 40–47; Тешић 1983: XXIX).

Утврдивши низак ниво српске социјалне књижевности, Богдановић је, са становишта „револуционарног активитета”, закључио да је сваки „слабачки књижевни поступак”, који је уз то „огаван јер је баналан и досадан”, истовремено и „директно антиреволуционаран” (Исто: XXVIII).

Богдановић је свестан, ипак, да „револуционарни књижевни активизам” на изванредан начин „упрошћује књижевну ствар” (Исто: XVII), и зато наглашава да „литература данас, више од свега, мора да се чува да не буде деградирана као литература” (Исто). А из тих разлога се вероватно и приклонио психоанализи; своју наклоност образложио је тврђом да она „већ успева да разгрне неке дубоке запретине у човеку испод које тиња и радијазира таленат, који је изузетни људски дар за стварање у једној извесној специјалности” (Исто).

Позвао се Богдановић у свом новом опредељењу и на научни материјализам: кад „негује и развија социјализам”, он увиђа „вредност и потребе специјалисте, што ће рећи човека са особеним даром” (Исто). Богдановић је позитивно оценио и извесна, управо специјалистичка достигнућа српске модернистичке књижевности двадесетих година, чији је и он био врсни тумач и заступник. Али њу није, за разлику од оне засноване на психоанализи, уврстио у „литературу револуционарно активистичку”, која има да „остварује животну истину о човеку и друштву јуче, данас и сутра, и тако да отвара очи и образује воље” (Исто: XXIX).

Ангажован као часописни уредник на промовисању револуционарно-активистичке књижевности, Богдановић је објавио и полемички текст с негативном оценом већ у наслову – „Слом послератног модернизма” (*Данас*, март 1934).

Јер се та формалистичка књижевна револуција није оплодила, скоро ни у једном свом тренутку, и суштаственом револуцијом, револуцијом у садржини. Ту и леже услови који су наш послерат-

ни модернизам учинили немоћним, укочили га, парализовали и ликвидирали (Богдановић 1934: 300–311; Тешић 1983: 29–30).

На тој линији је и текст Марка Ристића „Морални и социјални смисао поезије”, његов обрачун и са социјалном и са модернистичком књижевношћу, објављен такође у часопису *Данас* (Ристић 1934; Тешић 1983: 9–26).

Манифести српских надреалиста у надреалистичким издањима – Богдановића као уредника часописа *Данас* и Марка Ристића као часописног сарадника – били су доиста прави и функционални манифести, поједини и часописни. Зато су довели и до познатог „сукоба на левици”, али и до оспоравања њихових ставова од великог заступника српске модерне књижевности Станислава Винавера.

Винаверов текст „Морална поезија и њени морални вероучитељи”, објављен у листу *Време* те исте 1934. године, полемички је одговор и Марку Ристићу и Милану Богдановићу. Винавер га је завршио готово пророчким закључком:

Обновили смо језик и изражајност, обогатили смо чулност и чула код нас. То ми не изгледа мало. Усталом, ми још нисмо умрли ма да нас је г. Богдановић сахранио. Из нас су произашли Крлежа, Црњански и многи други, који су кадри да још многа изненађења пруже г. Богдановићу. Поезија је још увек где смо ми (Винавер 1934: 18; Тешић 1983: 1).

Ове пророчке реченице нису се, ипак, потврдиле у првим годинама после Другог светског рата. Те године биле су, с извесним изузецима (Андрићеви романи), више у знаку социјалне књижевности него оне коју су пре рата заступали и образлагали Богдановић и Ристић, или модернистичке, за коју се залагао Винавер.

Промену је у српској књижевности крајем четрдесетих година наговестио нови сукоб на левици, овог пута планетарни, између у Југославији владајуће КПЈ и готово свих комунистичких партија широм света под Стаљиновом контролом, чак и оних опозиционих у Западној Европи. Свесна своје угрожености, више споља, од комунистичких суседа, него изнутра, од Стаљинових истомишљеника, Титова КПЈ почела је да се отвара према својим недавним идеолошким и државним непријатељима, ради војне и економске помоћи. Резултат нових спољнополитичких односа био је и процес демократизације на унутрашњем плану, у култури и у политици.

Часопис *Младосӣ* објавио је манифест под насловом „Уводник” (у броју новембар–децембар 1950, 11–12), поводом петогодишњице излажења. Био је то рани и још недоречени наговештај обнове српске књижевности почетком шесте деценије. Прва од две странице, па већим делом и друга, у знаку је похвале збивањима у данима „можда највећим у историји наших народа”, данима „великих револуционарних преображаја на свим подручјима друштвеног живота и стваралаштва”, који су „за протеклих пет година” били инспирисани и предвођени „својом Партијом” („Уводник” 1950: 941). У време сукоба са Совјетским Савезом и његовим сателитима неизбежно је било одмах поменути и „све одлучнију и свеснију борбу против информбировског ревизионизма, чији је удар о наше кремено јединство украсио безбројне искре истине и нових сазнања”, „искре кадре да растопе сва гвожђа и печате којима су хтели оковати и запечатити слободну људску мисао и надахнуће самозвани богови земљодршци са кремљовског ’Олимпа” (Исто).

Занимљиво је да се улога часописа оцењује само „као један од скромних резултата и чинилаца наше Револуције”, мада се за цело лирски описано књижевно стваралаштво на његовим страницама истиче да је било „прожето тежњом младих стваралаца да, према својем духу и снази, изразе себе и своје доба” (Исто: 941–942). Више се указује на улогу часописа у крчењу пута осталим омладинским часописима за књижевност и културу широм Југославије. И мада се наглашава да су сви они, тај „полетни колектив часописа”, дали „осетан допринос нашој култури и књижевности”, опет се признаје да „у већини случајева, нису нашим народима дали дела од трајније уметничке вредности”, али су бар били „школа и универзитет” за ту генерацију (Исто: 942).

Манифестом се, ипак, обећавају резултати у будућности. Зато је карактеристичан наслов првог текста следећег поглавља – „Књижевност младих – навести наше сутрашње књижевности”. Аутор – Иво Андрић. Следе кратки текстови Исидоре Секулић, Скендера Куленовића, Франца Бевка, Елија Финција, Душана Костића. Може се претпоставити да су подршку часопису ови истакнути ствараоци пружили не због дотадашњих резултата, скромних и по мишљењу уредника, него да би уреднике и сараднике охрабрили у тражењу нових књижевних опредељења, од њих већ наслућених у тим преломним друштвеним околностима и тренуцима. У том броју, при-

лозима су били заступљени и неки од најдаровитијих младих писаца – Стеван Раичковић, Весна Парун, Радомир Константиновић, као и Жан Касу програмским есејем „Уметност и време”. И Васко Попа је већ био постао сарадник *Младосџи* песмама из циклуса *Ружа осмеха*.

У првој години шесте деценије промењена је редакција *Младосџи* (Радомир Константиновић, Ристо Тошовић – одговорни уредник и Зоран Жујовић). Двоброј „нове серије” за март–април доноси, на последњим страницама, нови часописни манифест под насловом „Поштовани друже”:

Младост од овога двоброја, пре свега, нема више омладински карактер: она ће објављивати остварења наших најизразитијих писаца, која, по својим основним одликама и тежњама, представљају допринос даљем развоју наше књижевности и наше књижевно-теоријске мисли. За разлику од своје раније културне политике, *Младосџи* ће на својим страницама публиковати у првом реду оне написе који обележавају, како својим садржајем тако и својим изразом, *нове* квалитете што се већ снажно осећају у најнапреднијим тенденцијама књижевности код нас. Редакција *Младосџи* бориће се за развијање оних литерарних струја које се налазе у знаку интересовања за основне, реално постојеће моралне, психичке и политичке преокупације савременог човека у борби за остварење слободног живота и слободом надахнуте људске мисли код нас и у читавом свету (*Младосџи* 1951: 3–4, б. б.).

Насловом упућеним само „поштованом другу” уредништво *Младосџи* показује да се у опредељењу за нова и идеолошка стремљења у култури ипак остало на превазиђеном схватању родне равноправности, мада је феминизам тада, бар као термин, био присутан у свету већ седам деценија.

Главни циљ је, ипак, „*йрактично*” и „стваралачко” залагање за „потпуно разбијање књижевног конзерватизма”, као и „за практично, литерарно отстрањивање вулгаризације марксистичке мисли у нашој савременој књижевности” (Исто).

У манифесту се даје и опширан списак сарадника, од Ота Бихаљи-Мерина, Станислава Винавера, Александра Вуча, Зорана Глушчевића, Оскара Давича, Душана Матића, до Зорана Мишића, Миодрага Павловића, Весне Парун, Васка Попе, Стевана Раичковића, Ристе Ратковића, Марка Ристића, Тина Ујевића, Елија Финџија.

Изненађен је свакако био Милан Богдановић, као што је предвидео Винавер. Богдановића нема на списку сарадника којима часопис новог, од догми ослобођеног стваралаштва, поверава своју будућност. А он је у послератном револуционарном добу заузимао истакнуто место у друштвеном и културном животу,

Присутан је, међутим, Марко Ристић, Богдановићев сарадник из часописа *Данас*. И Ристић је, у свом манифестном тексту о моралном и социјалном смислу поезије, наговестио ону „срећну, слободну зору”, која је „у трајању људства све скорија”, изражавајући само бригу да њега и његове истомишљенике та зора не дочека „буновне и троме”. Ристић је био уверен да „што будемо спремнији да је дочекамо, тим ће брже наићи, и у свом наглom обасјању опстати и бити наше право постојање” (Ристић 1934; Тешић 1983: 27). Ристића је као политичара и та нова зора прихватила одмах после победе Револуције крајем Другог светског рата. Али је и за њега, као књижевника, она почела да свиће тек након одустајања од вулгарне марксистиче мисли у Југославији, после 1948. године.

Не само своје изненађење, него и критику новог књижевног стремљења *Младосџи* Богдановић је изразио као уредник *Књижевних новина* после још једног изузетног часописног двоброја *Младосџи* за јули–август 1951. године. Први прилог у том двоброју (7–8) је Давичов есеј „Поезија и отпори”. Текст ће касније бити оцењен као књижевни, а због ударног места у *Младосџи* и као часописни манифест. Богдановић је прећутао Давича, али не и избор из савремене поезије. Објављене песнике Богдановић је поделио у две групе. О првој групи (Костић, Младеновић, Парун) није имао ништа ново да каже, осим да су „претежно лиричари меког, нежног штимунга” (Богдановић 1951: 46). За тројицу из друге групе (Матић, Константиновић, Попа), којима је прикључио и Миодрага Павловића, није имао разумевање, већ само чуђење или осуду. Само је о Мандићу написао да стоји „сасвим засебно, и врло занимљиво” и да се после читања његове „Малодушне песме” осећа „као окупан!” (Исто).

Богдановићу је у *Младосџи* одговорио Зоран Мишић (Мишић 1952: 113–128). О овој, за историју модерне српске књижевности важној полемици, писао сам још 1971. у књизи *Поезија Црњанској и српско њесништво*, у одељку „Полемике о поезији *Младосџи*. М. Богдановић, З. Мишић” (Петров 1997: 309–312), а такође и о расправи између *Књижевних новина* и *Сведочансџава*, опет поводом

Богдановићеве критике нове српске поезије, посебно песничких „Препрека” Васка Попе (Исто: 313).

Сведочансџива су се појавила марта 1952. године. Оснивачи су Ото Бихаљи-Мерин, Ели Финци и бивши надреалисти Александар Вучо (главни уредник), Оскар Давичо, Милан Дединац, Душан Матић, Марко Ристић. Надреалисти су, осим Давича, били уредници и пред-ратних *Сведочансџива*.

У манифесту „Уз први број” (22. марта 1952), истиче се да лист почиње да излази „у једној врло значајној фази наше историје”, да је „наша социјалистичка земља” тада већ успела да „нађе свој сопствени пут и одреди свој особени социјалистички карактер”, препознат и као „одређен међународни појам”. И овим се манифестом исказује незадовољство постојећим стањем у „нашем књижевном животу”, који се, и „поред све разноврсности”, није „ослободио извесне скучености”, која је његова основна слабост „већ деценијама”. А да би наше стваралаштво могло да изрази велике историјске преображаје нашег друштва, „оно мора да нађе своје место и своју слободну оријентацију у сложеном процесу развитка људске културе”. Зато је и циљ часописа да настоји да „нашем културном раднику и нашем ствараоцу олакшају дужност сналажења у великим струјама и токовима савремене културе света” (*Сведочансџива* 1952: 1).

Овакав космополитски став, карактеристичан за надреалистички покрет двадесетих и тридесетих година 20. века, различит је од пролетерско-интернационалистичког заједништва. Значајна новина овог манифеста изражена је и у његовој последњој реченици:

Доследна оним начелима која чине основ људској *профреса уошшџе* и леже у темељима југословенске социјалистичке данашњице, СВЕДОЧАНСТВА ће давати могућност да се чују *сва она мишљења* која доприносе развоју *нашеј хуманизма и истинске кулџуре* (Исто; истакао А. П.).

Поред појединих уредника (Марка Ристића с два текста), као и Мирослава Крлеже (на првој страници), у првом броју прилозима су заступљена и два најспорнија писца у вези с полемиком због оног чувеног двоброја часописа *Младосџи* – Васко Попа и Зоран Мишић.

Наставила се та полемика и на годишњој скупштини Удружења књижевника Србије (6. априла 1952), а битне реплике пренела су *Сведочансџива*, на својим страницама.

Тадашњи председник Удружења књижевника Србије, Милан Богдановић, говорио је први о изабраној теми – о херојству. Била је то Богдановићу блиска тема, а у манифестном тексту „Литература данас” написао је да је „прва људска част морала бити да се буде храбар” (Богдановић 1934; Тешић 1983: XXV). Скоро двадесет година касније истакао је да у савременој и српској и југословенској књижевности младих (нарочито словеначкој), „мотив антихеројства, литерарно по-смаатран, представља једну парољу која може да буде врло заразна” (Богдановић 1952: 7). Посебно, како је нагласио, када се имају у виду „све недостојне ствари које се данас око наше земље догађају” (Исто), и на Западу („италијански фашизам”) и на Истоку („од стране Коминформа”).

Богдановићевој тврдњи о херојству као „првом императиву који се човеку у овој нашој земљи, у овом нашем друштву и у овом нашем времену налаже” (Исто) супротставио се одмах Станислав Винавер ставом да у данашње доба „није довољно херојство и разговор о херојству” него и „много штошта за књижевно стварање: слободе и могућности за рад и свега онога што нам се даје” (Винавер 1952).

Ели Финци је приметрио да је Богдановић „овде развио тезе ’Књижевних новина’ о часопису ’Младост’” и да је његов став о херојству „став ’Књижевних новина’”, а да то није став ни „’Књижевности’, ни ’Летописа’, ни листа ’Сведочанства’ ни читавог низа књижевника који нису груписани у тим листовима, већ који као самостални сарадници у њима сарађују”. Финци је подсетио да је Богдановићевом говору претходило сличан по типу чланак високог партијског функционера Боре Дреновца у последњем броју *Књижевних новина*. Он је одлучно осудио политичку дисквалификацију уредника *Младости*.

Али тако се у нашој јавности више не може и не сме дискутовати. Такав начин дискусије хоће политички да дискриминише свако књижевно настојање да се иде напред (Финци 1952: 8).

Посебну пажњу изазвало је излагање Радомира Константиновића, једног од тројице уредника *Младости*. Мада није желео да говори као уредник, он је присутне писце обавестио да је предузеће које часопис издаје одлучило да прекине његово излагање, и то из два разлога: „прво, што је нерантибилан, и друго, што је то часопис који је опште нападнут, па је према томе још мање рентабилан” (Константиновић 1952: 8).

Марко Ристић, који је био спречен да присуствује скупштини Удружења књижевника Србије, стао је у одбрану *Младосџи* упутивши писмо листу *Борба* под насловом „’Младост’ и ’Ново поколење’”. *Борба* је већ била објавила писмо Скендера Куленовића у вези са одлуком издавача о прекиду излажења *Младосџи*, а такође и одговор директорке Новог поколења. Директорка Стојиловић је поново као разлог прекида навела, како у свом писму наводи Ристић, да је часопис нерентабилан, да је „у последње време оштро критикован” и да „предузеће нема никаквих моралних обавеза да друштвеним средствима покрива издавање једног часописа који се дискредитовао у јавности” (Ристић 1952: 10). *Борба* није донела Ристићев „осврт”, па га је он упутио *Сведочансџима* (19. април 1952, I, 3, 10). Ристић је тврдио да „ствар стоји обртнуто” и да је баш требало помоћи гласило које се „нашло у тој ситуацији” (Исто), али није улазио у анализу „те ситуације” (у којој прекид сарадње није значио ништа друго него укидање часописа, што је директорка порицала).

Занимљиво је да се на истој страници *Сведочансџава* налази и приказ „Најновији двоброј ’Младости’” (за фебруар и март 1952) Миодрага Протића. На уводном месту двоброја је готово манифестни текст Зорана Мишића „О смислу и бесмислу”, у којем Мишић пише „о неким појавама у нашој савременој поезији и критици” (Протић 1952: 10). Као један од најинтересантнијих прилога Протић истиче и „Девет песама из минулих дана” Марка Ристића, написаних између 1925. и 1943. Оне буде сећање „и на једно доба у нашој књижевности које је прошло али није заборављено ни можда превазиђено и које се својим немирима сугестивно везује и за наша савремена тражења” (Исто). У овом двоброју су и песме Стевана Раичковића („Немир”) и чак десет песама Васка Попе. Тај и такав двоброј био је уједно и последњи број часописа *Младосџи*. Да ли је даље излажење часописа могло да зависи само од директорке Новог поколења Загорке Стојиловић?

Ни *Сведочансџива* нису потрајала дуго, као ни часопис истог наслова из 1924. године. У свом претпоследњем двоброју (15–16), 18. октобра 1952, *Сведочансџива* су објавила готово интегралне материјале са Трећег конгреса књижевника Југославије, одржаног 5–7. октобра у Љубљани, са уводним говорима Андрића и Крлеже на првим страницама. Последњи, 17. број, 1. новембра 1952, садржао је на насловној страни „Поздрав Шестом конгресу КПЈ”.

На другој страници *Сведочансџава*, пре укидања, налазе се четири песме у прози Васка Попе, под заједничким насловом *Усџравна земља*. Последња песма, „Порука мраку”, прави је ангажовани манифест. Састоји се она од клетви упућених непријатељима „усправне земље”. Наводим само завршне клетве: „У корење се преметнуле ноге које озледе наше златоносне друмове. И усврдлале се, усврдлале се у утробу коју носе и никад више тле не додиривале. / Зарђале речи које растачу стабло наше заједничке недељиве будућности. Зарђале и за навек закључале грло које их рађа” (Попа 1952: 2). Нису помогле *Сведочансџивима* ни патриотске клетве, али се оне нису окренуле ни против песника који је клео.

Као својеврсна замена и за *Младосџ* и за нова *Сведочансџава* појавио се 1953. значајан, такође кратковеки месечни часопис – *Нова мисао*. Међу уредницима *Нове мисли* је и Давичо, као и главни полемичар с друге стране „књижевних барикада” – Милан Богдановић. И њему свакако близак Бора Дреновац. Од часописа се очигледно очекивало да допринесе смиривању књижевног живота, па отуда, поред Скендера Куленовића као главног и одговорног уредника, и идеолошки проверени млађи писци – Добрица Ћосић, Душан Костић, Михаило Лалић. Али ће се они, као што ће се то показати у другој половини педесетих година, опредељивати за разне књижевне оријентације. О значају који се придавао новом гласилу сведочи, касније, и име Владимира Дедијера, а нарочито Милована Ћиласа – који је од почетка био међу уредницима.

У јануарском броју *Нове мисли* за 1954. годину проширена је редакција именима Мирослава Крлеже, Вељка Влаховића, који се придружио Скендеру Куленовићу на месту главног и одговорног уредника, Митре Митровић, Милентија Поповића и Јоже Вилфана, а изостало је име Душана Костића. Андрић у том броју објављује „Проклету авлију”. Милован Ћилас, поред текста „Крај дворјанина Л. П. Берије”, као наставка његовог у часопису разобличавања догматског социјализма, а и анализе наговештаја почетака идеолошких промена и у Совјетском Савезу после Стаљинове смрти (текст „Почетак краја и почетка”, први текст у броју 8, 1953, 163–205) – објављује уводни чланак, готово као манифест нове едиције *Нове мисли*, критику партијског морала у Југославији: „Анатомију једног морала” (год. II, јануар 1954, 3–20). Тај број је зато одмах забрањен а часопис *Нова мисао* трајно угашен.

Полемике почетком педесетих година 20. века око будућности српске књижевности – ослобођене утицаја совјетске књижевности у оковима догме социјалистичког реализма, или „ждановизма” – претходиле су много познатијим расправама / сукобима између модерниста и реалиста, окупљених у два нова књижевна часописа, *Дело* (1955) и *Савременик* (1955).

На дозвољено деловање антидогматских часописа *Младоси́и* и *Сведочанси́ва* утицала је и чињеница да је Стаљин још био жив. Антидогматизам у југословенској култури могао је тада да буде много израженији јер је била много већа опасност од Стаљинове војне интервенције, и требало је, и демократизацијом културе, обезбедити евентуалну заштиту НАТО пакта.

И Шести конгрес КПЈ из 1952. био је један од најдемократскијих, чак је у јавности био називан и Ђиласовим именом. Реакција из врхова КПЈ на такве наглашене антидогматске ставове уследила је, и појачала се, после Стаљинове смрти. Нове међународне околности допринеле су и осуди Ђиласа на Трећем ванредном пленуму ЦК СКЈ јануара 1954. године, а и политичке осуде могу да буду својеврсни манифести.

На разликама и променама инсистирају и манифести различитих друштвених група, укључујући и политичке партије. Класичан је пример *Комунистички манифест* (*Das Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848).

И манифести у књижевности гласници су промена и истичу разлике у схватањима и циљевима књижевног стваралаштва. На разликама, полемикама и променама, често изазваним, или бар подстакнутим књижевним и часописним манифестима, заснива се живот књижевности и књижевни живот. Као и култура и цивилизација.

Литература

„Белешка”, *Сведочанси́ва*, 1, 1924.

Бихаљи-Мерин, Ото; Вучо, Александар; Давичо, Оскар; Дединац, Милан; Матић, Душан; Ристић, Марко; Финци, Ели. „Уз први број”, *Сведочанси́ва*, I, 1, 1952.

Богдановић, Милан. „Литература данас”. *Данас*, 1, I, 1934.

Богдановић, Милан. „Слом послератног модернизма”. *Данас*, 3, I, 1934.

- Богдановић, Милан. „Присећања, школа Српској књижевној јасника”. *Полиџика*, 16. VI 1963.
- Богдановић, Милан. „Младоси, 7–8, за јули–август”. *Књижевне новине*, IV, 1951.
- Богдановић, Милан. „О херојству и антихеројству”. *Сведочанства*, I, 3, 1952.
- Винавер, Станислав. „Морална поезија и њени морални вероучитељи”. *Време*, IV, 7–10, 1934.
- Винавер, Станислав. „О херојству и антихеројству”. *Сведочанства*, I, 3, 1952.
- Вучо, Александар; Давичо, Оскар; Дединац, Милан; Димитријевић, Младен; Живадиновић Бор, Ване; Живановић Ное, Радојица; Јовановић, Ђорђе; Костић, Ђорђе; Матић, Душан; Миловановић, Бранко; Поповић, Коча; Поповић, Петар; Ристић, Марко. „Увод”. *Немојуће*, 1930.
- Вучо, Александар; Давичо, Оскар; Дединац, Милан; Живадиновић Бор, Ване; Живановић Ное, Радојица; Јовановић, Ђорђе; Костић, Ђорђе; Матић, Душан; Поповић, Коча; Поповић, Петар; Ристић, Марко. *Позиција надреализма*. Београд, 1931.
- Дединац, Милан; Ристић, Марко; Тимоотијевић, Душан. „Путеви”, *Пушеви*, 1, 1922.
- Дединац, Милан. „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског”. *Пушеви*, 1, 1922.
- Ђилас, Милован. „Анатомија једног морала”. *Нова мисао*, II, 1, 1954.
- Константиновић, Радомир. „О херојству и антихеројству”. *Сведочанства*, I, 3, 1952.
- Матић, Душан. „Увод”. *Сведочанства*, 6, 1924.
- Мишић, Зоран. „О смислу и бесмислу, о лирици ’меког и нежног шти-мунга’, о једној чежњи и једном заносу на свим језицима света”. *Младоси*, VIII, 2–3, 1952.
- Новаковић, Јелена. *Типологија надреализма*. Београд, 2002.
- Пандуровић, Сима; Петковић, Владислав (Уредништво). „Status quo”, *Књижевна недеља*, 1905, II: 20.
- Петров, Александар. *Српски модернизам. Гласници, јасила, судије*. Београд, 1996.
- Петров, Александар. *Поезија Црњанској и српско јесништво*. Београд, 1997.
- Пољански, Бранко Ве. „Манифест”. *Светокрећ*, I, 1, 1921.
- Попа, Васко. „Порука мраку”. *Сведочанства*, I, 21, 1952.
- Поповић, Богдан. „Књижевни листови”. *Српски књижевни јасник*, I, 1–2, 1901.

- Поповић, Богдан; Вељковић, Војислав; Продановић, Јаша; Јовановић, Љубомир; Стојановић, Љубомир; Симић, Светислав; Јовановић, Слободан. „Књижевни оглас. 'Српски књижевни гласник'”. *Српски књижевни гласник*, I, 1, 1901.
- Поповић, Богдан; Јовановић Слободан. „Читаоцима нове серије *Српској књижевној гласника*”. *Српски књижевни гласник*, I, 1, 1920.
- Поповић, Јован. „О социјалној литератури”. *Култура*, 1933.
- Протић, Миодраг. „Најновији двоброј *Младости* (за фебруар и март 1952)”. *Сведочанства*, I, 3, 10, 1952.
- Протић, Предраг. „*Књижевна недеља*. Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914)”. Нови Сад – Београд, 1992.
- Ратковић, Ристо. „За црвену метафизику”. *Вечности*, I, 4, 1926.
- Ристић, Марко. „Надреализам”. *Сведочанства*, 1, 1924.
- Ристић, Марко. „*LA REVOLUTION SURREALISTE*”, *Сведочанства*, 5, 1924.
- Ристић, Марко. „Морални и социјални смисао поезије”. *Данас*, II, 1, 1934.
- Ристић, Марко. „*Младост* и *Ново њоколење*”. *Сведочанства*, I, 3, 10, 1952.
- Стефановић, Светислав. „Ка ширим хоризонтима”. *Пушеви*, I, 1, 1922.
- Тешић, Гојко. *Зли волшебници. Полемике и њамфлети у српској књижевности 1917–1943*. Београд, 1983.
- Тешић, Гојко. *Српска авангарда њ њодемички конњексти*. Београд, 1991. „Уводник”. *Младост*, VI, 11–12, 1950.
- Уредништво, „Поштовани друже”. *Младост*, I, 3–4, 1951.
- Финци, Ели. „О херојству и антихеројству”. *Сведочанства*, I, 3, 1952.
- Црњански, Милош; Ристић, Марко. „За *Пушеве*”. *Пушеви*, I, 3–4–5, 1924.

Aleksandar Petrov

LITERARY AND JOURNAL MANIFESTOS

Summary

This article focuses on literary manifestos, with special attention dedicated to *manifestos of journals*. The author offers definitions of these literary terms based on the analysis of manifestos published in literary periodicals and the polemics they initiated beginning with the first issue of *Srpski književni glasnik* of 1901 edited by Bogdan Popović, up to *Mladost* and *Svedočanstva*, discontinued due to anti-dogmatism, and ending with the last issue of *Nova misao* in 1954, banned

because of Đilas's controversial text "Anatomy of a Moral". As heralds of change in literature, manifestos highlight the differences in how literature is perceived and what aims it seeks to accomplish. The term *manifestos of journals* implies manifestos as programmatic texts of periodical publications such as journals and newspapers rather than manifestos presented by individual writers, i.e. regular and guest contributors, initiators of new literary schools and directions (such as Marinetti's "Manifesto of Futurism", published in *Figaro* in 1909 or Vinaver's "Manifesto of Expressionistic School", published in *Progress* in 1920). *Manifestos of journals* are distinguished from editorial programs by their tendency to attribute to journals an active, often revolutionary role in the development of national literature. Other distinguishing features are their clear and condensed discourse and language of action. The life of modern literature and the development of literary life are fuelled by differences, changes, controversies and polemics, often incited or encouraged by literary manifestos or *manifestos of journals*. The same is true of culture and civilization.

Key words: literary and journal manifestos, periodicals, Serbian modern poetry from the beginning of 1950s, surrealism, social literature, socialist realism, Cominform, critique of Stalinism and dogmatic Marxism, lyricism of soft and tender Stimmung, heroism and antiheroism, polemics, literary life, journals: *Srpski književni glasnik*, *Književna nedelja*, *Svetokret*, *Putevi*, *Svedočanstva* (1924), *Večnost*, almanac *Nemoguće*, *Pozicija nadrealizma*, *Nadrealizam danas i ovde*, *Danas*, *Mladost*, *Svedočanstva* (1952), *Nova misao*

ИЗ ЈЕДНОГ ДРУГОГ УГЛА (И МАНИФЕСТА): ЂУЗЕПЕ ПРЕЦОЛИНИ, ВЕЛИКИ РАТ, И ЈУЖНОСЛОВЕНСКО ПИТАЊЕ

Сажетак: У овом раду обрађује се авангардна делатност италијанског десничарског писца и новинара Ђузепеа Прецолинија, пре свега његов став према Првом светском рату, јужнословенском питању, Далмацији, и Србији. Прецолини је уређивао часопис *Ла Воце*, у коме су објављивали значајни италијански интелектуалци као Бенедето Кроче, Ђовани Ђентиле, Луиђи Еинауди, Ђузепе Унгарети, Клементе Ребора и др. Разматра се Прецолинијев спис *Далмација* (1915) као и дело *Манифест конзервативора* (1972), које садржи његове раније списе везане за конзервативну авангарду Италије којој су припадали најзначајнији интелектуалци XX века.

Кључне речи: Ђузепе Прецолини, италијанска интелектуална десница, Први светски рат, јужнословенско питање, *Манифест конзервативора*

Из једне у другу поетску авангарду кретали су се унакрсно италијански интелектуалци прве деценије XX века, када је Италија крочила у ново столеће под вођством државника Ђованија Ђолитија (Giovanni Giolitti, 1842–1928), који је настојао да подстакне демократизацију институција, развој индустрије и закона у корист радника, мада је Италија, пре свега због великих економских проблема, ипак заостајала за Француском, Немачком или Енглеском, а што је довело до великог незадовољства у друштву.

Надолажење Првог светског рата тада је поделило јавно мњење у Италији на два супротна фронта, један непристрастан, који се састојао од оних који су били за неутралну улогу Италије у рату, и други који су сачињавали они који су били за сукоб и за улазак Италије у

рат (уп. Salandra 1928; Vigezzi 1962; Bobbio 1986). У оквиру оваквог историјског контекста књижевном сценом су још увек доминирали декадентисти, и постепено су се афирмисале нове авангардне струје, пре свега тзв. крепусколари, футуристи и вочани.

Израз „крепусколаризам” (*crepuscolarismo*) први је употребио критичар Ђузепе Антонио Борђезе (Giuseppe Antonio Borgese, 1882–1952) у дневном листу *Ла Стампа* (*La Stampa*) у приказу стихова Мари-на Моретија (Marino Moretti, 1885–1979) и Фауста Марије Мартинија (Fausto Maria Martini, 1886–1931). Термин крепусколаризам долази од крепусколо (*crepuscolo*), што значи сутон, па се ово може назвати и сутонизам, а односи се на песнике заласка сунца и светлости. Метафору сутона критика је објаснила као крај идеалне параболе сјаја италијанске књижевности, кад су њоме доминирали велики песници: Данте, Петрарка, Бокачо, Ариосто, Тасо, Голдони, Фосколо, Манцони, Леопарди (Borgese 1910). Крепусколарни песници избегавали су да се оријентишу ка будућности, и потпуно су одбацивали поезију схваћену као друштвено и јавно залагање, што је било карактеристично за Кардучија, Д’Анунџија, Пасколија. Места „радње” стихова песника сутона биле су цркве, села, гробља, а лирски јунаци јадни, убоги људи, просјаци, болесни и стари. Од 1899. до 1904. појавили су се први текстови крепусколарних песника; то су Тито Мароне (Tito Marrone, 1882–1967), Корадо Говони (Corrado Govoni, 1884–1965) и Серђо Корацини (Sergio Corazzini, 1886–1907), а најзначајнији представник је свакако Гвидо Гоццано (Guido Gozzano, 1883–1916); једно време овој групи припадао је и Алдо Палацески (Aldo Palazzeschi, 1885–1974). Они су принципијелно одбијали сваку естетизирајућу концепцију уметности, прихватајући малограђанску беду и негирајући, како је речено, поетску традицију (Baldacci 1967; Farinelli 1998).

Палацески је припадао и футуризму (Crispolti 1986; Verdone 1994), који је 1909. покренуо Филипо Томазо Маринети (Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944) кад је у дневном листу *Ле Фиџаро* у фебруару те године објавио *Manifesto del Futurismo* (Манифест футуризма). Овај у суштини међународни књижевни, сликарски, музички и друштвени покрет заснивао се на читавом низу програмских и рекламних манифеста (50 манифеста од 1909. до 1916), а најпознатији су: *Manifesto di fondazione del movimento* (Манифест оснивања нашег покрета), *Manifesto tecnico della Letteratura Futurista* (Технички манифест футуристичке књижевности), *Manifesto della pittura futurista* (Мани-

фест футуристичког сликарства), *Manifesto della musica futurista* (Манифест футуристичке музике), и сл. Футуризам је био против субјективности и представљао је појаве тада модерне стварности као што су градови, аутомобили, возови, авиони, мостови, индустријски свет, величајући истовремено рат као средство моћи и енергије, али и као прилику за радикалну „хигијену света” – што значи да су представници футуризма свакако били за италијанско учешће у рату, те су истицали концепције као патриотизам, национализам, иредентизам и милитаризам. Осим Маринетија, који је децидно био за учешће у рату, и сам учествовао у Првом светском рату, и горе наведеног песника Палацескија, у чијим је стиховима учестала тема управо смрт, болест и старост, али који није пратио футуризам кад је реч о политичком активизму већ у вези са уништавањем традиционалних структура, део овог значајног авангардног покрета били су и напред наведени Корато Говони, затим Лучано Фолгоре (Luciano Folgore, 1888–1966), Арденго Софичи (Ardengo Soffici, 1879–1964), Ђовани Папини (Giovanni Papini, 1881–1956).

Папини, једна од најзанимљивијих и најконтроверзнијих личности италијанског културног живота првих деценија XX века, основао је 1903. часопис *Леонардо*, заједно са Ђузепеом Прецолинијем (Giuseppe Prezzolini, 1882–1982), а овај је пак 1908. основао, у Фиренци, књижевни часопис *Ла Воце* (*La Voce*, Глас), можда најважнији италијански часопис првих деценија XX века, чију је насловну страну осмислио наведени Арденго Софичи који је, осим што је био писац, био и сликар.

Часопис је, током трајања, имао четири фазе, а интелектуалци који су у њему сарађивали називали су се вочани (*vociani*); међу главним сарадницима били су филозофи Бенедето Кроче (Benedetto Croce, 1866–1952) и Ђовани Ђентиле (Giovanni Gentile, 1875–1944), затим економиста и касније председник Италије Луиђи Еинауди (Luigi Einaudi, 1874–1961), а од писаца, поред Папинија, у часопису су сарађивали Шипио Златапер (Scipio Slataper, 1888–1915), Ђузепе Унгарети (Giuseppe Ungaretti, 1888–1970), Камило Збарбаро (Camillo Sbarbaro, 1888–1967), Клементе Ребора (Clemente Rebora, 1885–1957) и др. Њихову књижевност карактерисала је антинаративна или лирска проза, односно немогућност одвајања прозе од поезије, аутобиографизам или једина могућа стварност као стварност субјекта који тумачи стварност, затим фрагментизам, експресионизам и морализам, а теме су се односиле на проблеме књижевности, уметности

и филозофије, али и на политичко-друштвена питања (Nanni 1971; Luperini 1973; Martecchi 1996).

Четири фазе часописа везују се за четири промене уредништва: од 1908. до 1911. часопис је уређивао Прецолини, од 1912. до 1913. уредништво је преузео Ђовани Папини, а Прецолини поново 1914; од 1914. до 1916. часопис је уређивао Ђузепе Де Робертис (Giuseppe De Robertis, 1888–1963).

У првом броју часописа (27. 12. 1908) Прецолини је потписао уводни текст, насловљен „Наше обећање” (*“La nostra promessa”*), који практично представља манифест вочана, где се, између осталог, без претеривања, објективно и доследно обећава:

Non promettiamo di essere dei geni, di sviscerare il mistero del mondo e di determinare il preciso e quotidiano *menu* delle azioni che occorrono per diventare grandi uomini. Ma promettiamo di essere *onesti e sinceri*. Noi sentiamo fortemente l'eticità della vita intellettuale, e ci muove il vomito a vedere la miseria e l'angustia e il rivoltante traffico che si fa delle cose dello spirito. Sono queste le infinite forme d'arbitrio che intendiamo *denunciare e combattere*. Tutti le conoscono, molti ne parlano; nessuno le addita pubblicamente. Sono i giudizi leggeri e avventati senza possibilità di discussione, la ciarlataneria di artisti deficienti e di pensatori senza reni, il lucro e il mestiere dei fabbricanti di letteratura, la vuota formulistica che risolve automaticamente ogni problema. Di *lavorare* abbiamo voglia. Già ci proponiamo di tener dietro a certi movimenti sociali che si complicano di ideologie, come il modernismo e il sindacalismo; di *informare*, senza troppa smania di novità, di quel che meglio si fa all'estero; di *proporre* riforme e miglioramenti alle biblioteche pubbliche, di *occuparci* della crisi morale delle università italiane; di *segnalare* le opere degne di lettura e di *commentare* le viltà della vita contemporanea...¹

¹ Prezzolini 1908: „Не обећавамо да ћемо бити генијални, нити да ћемо сецирати тајну света или одређивати прецизно и свакодневно програм наших акција које су потребне да постанемо велики људи. Али обећавамо да ћемо бити поштени и искрени. Ми дубоко осећамо етику живота интелектуалца, и мучи нас што видимо беду и тескобу и одвратну трговину духовности. Ово су бесконачни облици произвољности које намеравамо да откријемо и против којих ћемо се борити. Сви их знају, многи причају о њима; нико их не истиче јавно. То је површно и брзоплето просуђивање без могућности дискусије, шарлатанство слабих уметника и мислилаца бескичмењака, профит и професија оних који фабрикују књижевности, празна формула која аутоматски решава сваки проблем. Желимо да радимо. Већ имамо за циљ да пратимо одређене друштвене покрете који

У првој фази часопис је био друштвено ангажован, и покренуо неколико питања, као што су улога интелектуалаца у италијанском друштву, школа, али и јужно питање. У другој фази, Папини је желео да се часопис врати искључиво књижевности и да се не бави односом између књижевности и тадашње стварности Италије, док је у трећој фази, кад је уредништво поново преузео Прецолини, часопис постао милитантан: Прецолини тада велича намеру Италије да уђе у рат (Prezzolini 1915b; в.: Magni 2015), а кад је 1914. напустио уредништво часописа, прешао је у Рим и почео да ради као извештач листа који је основао Бенито Мусолини (в. De Felice 1995; De Felice 2005), *Ил ѿојоло г'Италија* (*Il Popolo d'Italia*). По уласку Италије у рат 1915, Прецолини се пријавио као добровољац.

Заједно са Папинијем, Прецолини је био један од кључних италијанских интелектуалаца који су тих година били заинтересовани за јужнословенско питање и Први светски рат. У том периоду активно средиште интелектуалног и уметничког живота био је римски кружок руске новинарке и преводиоца Олге Резневич (Ольга Резневич Signorelli, 1883–1973) и њеног мужа, лекара Анђела Сињорелија (Angelo Signorelli, 1876–1952, в.: Signorelli 1987). Између два рата њихов дом (Garetto, Rizzi 2010) посећивали су бројни интелектуалци и уметници који су тада боравили у Риму, као Папини и Прецолини, и углавном најважнији сарадници листа *Воче*, као Софичи, Ђовани Амендола (Giovanni Amendola, 1882–1926), Винченцо Кардарели (Vincenzo Cardarelli, 1887–1959), Емилио Чеки (Emilio Cecchi, 1884–1966), Артуро Онофри (Arturo Onofri, 1885–1928), Ђани Ступарић (Giani Stuparich, 1891–1961), и већ наведени Корато Говони, Клементе Ребора, Ђузепе Унгарети, Шипио Златапер.

Прецолини је оставио сведочанство шта је дом Сињорелијевих значио за наведене интелектуалце:

Insieme con il dottor Signorelli, Olga Resnevic ci pareva nella Roma di prima e di dopo la Prima Guerra Mondiale la padrona di un'oasi, e nello stesso tempo tutta Roma, la sola Roma che potevamo frequentare.²

се компликују идеологијама, попут модернизма и синдикализма; да информишемо, без превелике жеље за новинама, о томе шта се најбоље ради у иностранству; да предложимо реформе и побољшања јавних библиотека, да се бавимо моралном кризом италијанских универзитета; да прикажемо дела вредна читања и да коментаришемо кукавичлук савременог живота...” (прев. П. Л.).

² Garetto, Rizzi 2010: 27: „Заједно са доктором Сињорелијем, Олга Резневич нам се чинила у Риму пре и после Првог светског рата господарицом оазе, а истовремено и целог Рима, јединог Рима који смо могли да посећујемо” (прев. П. Л.).

Кад је избио рат, и сам Анђело Сињорели био је за учешће Италије у рату, управо као Прецолини.

У дому Олге Резневич Прецолини је имао прилике да упозна далматинског писца и песника Владимира Черину (1891–1932), који је често одлазио у Србију и сарађивао са српском омладином, а у више наврата долазио је и у Италију (Lazarević Di Giacomo 2017), па је тако, из Напуља, у ријечки *Нови лист* послао низ текстова под јединственим насловом *Пог Везувом* (иако се уредништво дистанцирало од тих текстова јер је сматрало да су парадоксални, Ćerina 1977: 374). У једном од текстова Черина је поменуо футуризам и Филипа Томазеа Маринетија, који у роману *Mafarka il futurista* (Мафарка футуриста) „сасвим озбиљно пропагира [...] милитаризам и ратовање као хигијенско добро!”

У Риму је тада постојала једна мала заједница Југословена који су емигрирали у Италију (Bartulović 1925: 60–61, 63–64) и међу којима су били Анте Трумбић (1864–1938), новинар Франо Супило (1870–1917) и писац Ђиро Чичин-Шаин (1890–1960), који је настојао да у Италији покрене библиотеку италијанских текстова са словенском тематиком. Ови Југословени посећивали су кружок Олге Резневич, а међу њима је био и Иван Мештровић (1883–1962) (Passek 1973: 72) који је већ 1911, на изложби у Риму, освојио прву награду за вајарство. Мештровић је пријатељевао са Леонардом Бистолфијем (Leonardo Bistolfi, 1859–1933), Артуром Мартинијем (Arturo Martini, 1889–1947) и Софичијем, а подржавао га је Папини – у њему је видео новог Микеланђела и у његовим скулптурама налазио потврду својих идеја, те је сматрао да су управо захваљујући Мештровићу Југословени ушли у цивилизацију једном засвагда. Папини је пријатељевао са Черином, између Рима и Фиренце, а био је близак пријатељ са Прецолинијем. О Папинију је Черина често писао у писмима Анти Трумбићу (Passek 1973: 74) и чак настојао да посредује да дође до сусрета између Папинија и Трумбића. Сугерисао је Трумбићу да Папинију отворено говори „о нашим борбама, патњама и правима” (Passek 1973: 75). Папини је онда и од Черине затражио да за лист *Лачерба* (*Lacerba*) напише нешто, што Черина међутим није прихватио, али зато му је тада обећао статистичке податке о народима дуж словенске обале Јадрана, и о делатности југословенске националистичке омладине, као и коментар о атентатима (на Славка Цуваја 1912. и на Франца Фердинанда 1914). На тај начин, како је сматрао Черина, Папини је могао да „испреплетe”

стварно стање младих Југословена са „реалним тежњама и сновањем”, а што је могло да пружи „једну слику својим хиљадама читатеља, која ће их сјетити њихових дана за рисорђимента” (Passek 1973: 75).

По Черинију, Папини је могао да буде мост између Трумбића и Прецолинија (Passek 1973: 77) – у писму Трумбићу од 8. априла 1915. писао је да је тада требало да изађе Папинијева брошура насловљена *Dalmazia è slava* (Далмација је словенска). Од Черине се очекивало да исправи овај спис, који је требало да буде штампан у 20.000 примерака. У истом писму послао је Папинију статистичке податке о „истокрвности и истовјетности културној и националној” Срба и Хрвата.

У једном другом писму, од 24. априла, Черина је од Трумбића тражио да га обавести о стању са Јадранском легијом, која је требало да регрутује добровољце да се боре уз српску војску. И док је Трумбић био у Србији, у Нишу, чим је Мештровић ступио у контакт са Черином, овај је отишао у Фиренцу да се састане са Папинијем и размотри текст *Далмација је словенска*, од кога се очекивало да привуче повелику пажњу. Све у свему, Папини је, како је сматрао Черина, био добро обавештен о стању на Балкану (Passek 1973: 78).

Из Милана је, потом, 19. августа, Черина послао писмо да се пожали што нема вести о Јадранској легији, и што му Мештровић не пише већ три месеца. Желео је, уз то, да оде у Србију јер је осећао да је ту где је, у Италији, бескористан. Очекивао је директиве од групе која је координирала делатност Јадранске легије и Југословенског комитета. У истом писму Черина је поменуо Прецолинијев спис *La Dalmazia* (Далмација) из 1915. године (Prezzolini 1915a), у ствари есеј који је, на француски, 1917. превео Љубо Радић. Черина је у исто време намеравао да преведе „Фракаролијеву Србију” (Passek 1973: 80), и да један примерак превода пошаље Трумбићу. Новинар и писац Арналдо Фракароли (Arnaldo Fraccaroli, 1882–1956) објавио је те године дело о коме Черина говори, *La Serbia nella sua terza guerra. Lettere dal campo serbo* (Србија у свом трећем рату. Писма са српског ратишта) за издавачку кућу Тревес (Treves) из Милана, где је наредне године штампао и мемоаре насловљене *Dalla Serbia invasa alle trincee di Salonicco* (Из нападнуте Србије до ровова Солуна).

У међувремену, Черина је у Милану ступио у контакт, индиректно, са Мусолинијем, да би објавио два уводника за *Појоло г’Италија* у корист југословенског питања, али и са Прецолинијем, и додао да је Папини намеравао да напише једну велику књигу о „нама

Југословенима” (Passek 1973: 83); обећао је тада Трумбићу да ће му послати више података о Папинијевој књизи (Passek 1973: 84).

И Прецолини се занимао за Јужне Словене, а његово интересовање директно је везано за историјске услове: 26. априла 1915. италијанска влада тајно је потписала Лондонски споразум којим је Италији припало, кад је о Балкану реч, истарско полуострво, северна обала Далмације, луке Задар и Шибеник, а и потврђено је признавање италијанског домена над Албанијом. Ово је значило и побољшање односа са Србијом – коју је Италија сматрала савезником – и очекивало се уједињење Јужних Словена, као и потенцирање пансербизма и велике Србије. Истина, Италију је ипак плашила чињеница да Србија жели да прошири свој утицај на све области у којима народ говори језиком који су тада звали „српско-хрватски”, укључујући дакле и Далмацију. Наиме, тај исти Лондонски споразум приписао је Србији, која није била присутна и није имала потписника, далматински обални појас између Крка и Стона, полуострво Пељешац, луку Сплит и острво Брач. У овом контексту у Италији се развила изражена дискусија о учешћу Италије у рату, а Мусолини је, на страницама свог листа *Појоло д’Италија*, изражавао ставове да се словенским народима пружи већа слобода, и одбацивао претпоставку о анексији Далмације Италији, сматрајући да је потребно да се успоставе мирни односи са Србијом на основу признања потпуних слобода културе и језика. У чланку ”*Italia, Serbia e Dalmazia*” (Италија, Србија и Далмација), од 6. априла 1915, Мусолини је одлучно напао националисте који су желели да Србију потисну са Јадранског мира, и нагласио да би антисрпска политика имала веома негативне последице по Италију (Mussolini 1915).

Веома близак овим идејама био је Папини – о томе је писао у свом листу *Лачерба*, и такође наглашавао да нису легитимне италијанске претензије на Далмацију јер већина њеног становништва припада словенској раси и говори „српско-хрватским” језиком.

У ову дебату укључио се и Прецолини: у издавачкој кући Либрерија дела Воче (*Libreria della Voce*, коју је он основао у Фиренци 1911) објавио је, 1915, спис *La Dalmazia*, у коме је изнео своје ставове о Далмацији, Јужним Словенима и Италији. Говорећи о прошлости Прецолини није позитивно гледао на присуство Венеције у Далмацији; сматрао је да Далмација има геостратешку важност за контролу Јадрана, а кад је реч о положају Србије и о овом питању, тврдио је да Италија не треба да се односи као Томазо (који је видео Далмацију

уједињену са Србијом), јер је држао да у Далмацији већину чине Хрвати а не Срби. Истовремено је сматрао да Италија треба да има миротворну политику према Србији.

Прецолини је свој спис закључио управо одељком о Србији, где је истакао да Србија одавно гаји дубоке симпатије према Италијанима, али да Италијани у суштини игноришу Србију. Подвукао је да је италијанска култура међу Србима раширенија него што би се могло помислити, а када се Далмација сједини са Србијом, како каже, хиљаде Словена са латинском и италијанском културом придружиће се Словенима који су под утицајем Грка и Немаца. Овом приликом Прецолини је пажњу читалаца усмерио на чињеницу да су Срби као референцијалну тачку имали италијански рисорђименто, и поменуо српске новине *Пијемонџи*, као и да млади Срби читају Мацинија, а да је Гарибалди поштован као национални херој. Поштовање које Срби показују према Италији упућује на то да би Италијани требало да буду пријатељи са Србијом:

La Serbia ha antiche e profonde simpatie per noi. Noi ignoriamo la Serbia. Non così la Serbia noi. La coltura italiana è colà più diffusa di quel che non si creda. Quando la Dalmazia sarà unita alla Serbia, migliaia di slavi con coltura latina e italiana verranno ad aggregarsi agli slavi che hanno avuto l'influenza dei greci e dei tedeschi. Il fascino del nostro risorgimento è colà vivo quanto e più che da noi; il giornale delle rivendicazioni nazionali si chiama *Pijemont*; Mazzini vi è letto e studiato dai giovani; Garibaldi vi è venerato come un eroe nazionale; la camicia rossa vi gode simpatie popolari. Il nostro idealismo, così deriso nei paesi tedeschi, non ha forse che in Inghilterra ed in Serbia dei sinceri ammiratori. Tutto dunque chiamerebbe la Serbia ad esserci amica, se naturalmente le nostre rivendicazioni nazionali, oltrepassando i limiti della lingua, della coltura, della volontà, non minacciassero di diventare rivendicazioni imperialiste, consideranti la Dalmazia come una colonia da conquistare e assimilare.³

³ „Србија гаји дугогодишње и дубоке симпатије према нама. Ми Србију игноришемо. Србија, међутим, не игнорише нас. Тамо је италијанска култура раширенија него што се мисли. Када се Далмација споји са Србијом, хиљаде Словена латинске и италијанске културе придружиће се Словенима који су били под утицајем Грка и Немаца. Наш рисорђименто је тамо веома актуелан, и више него код нас; њихово гласило националних захтева зове се *Пијемонџи*; Мацинија млади људи тамо читају и проучавају; Гарибалди се тамо поштује као национални херој; црвена кошуља тамо ужива симпатије народа. Наш идеализам, који толико исмевају у земљама немачког говора, има искрене поклонике можда само у Енглеској и Србији. Све, да-

На крају је Прецолини додао један мали апендикс који садржи списак „Српско-хрватских писаца и уметника Далмације и Југославије”, затим „Преводе у часописима и засебне преводе”, „Савремене српскохрватске сликаре и вајаре који су рођени у Далмацији”, „Новине младих Далматинаца”, и „Једно Кардучијево писмо свом преводиоцу Живку Драговићу” (уп. Kilibarda 2020). Није искључено да је многе од података за овај апендикс, као и за сам спис, добио управо од Владимира Черине.

О јужнословенском питању, Србији и Далмацији Прецолини је писао и у свом једином експлицитном манифесту, који је објављен доста касније. Године 1971. издавач Рускони (Rusconi) из Милана тражио је од Прецолинија да у једној књизи уједини оно што је више пута писао у одбрану својих (и не само својих) конзервативних ставова. Та књига је насловљена *Manifesto dei conservatori* (Манифест конзерваторâ) и објављена је 1972. године. У поглављу „*La Voce e la sua democrazia*” (*Ла Воче* и његова демократија) Прецолини каже да је активност листа *Ла Воче* била да се утиче интелектуално и морално на политичке догађаје, али без политичких интереса и амбиција (Prezzolini 1972: 65). Главне „политичке” кампање листа *Ла Воче* биле су: окупација Триполитаније, противљење анексији Далмације, противљење политици Ђолитија и улазак Италије у Први светски рат (Prezzolini 1972: 67).

У поглављу „*La Dalmazia non era italiana*” (Далмација није била италијанска) препричава како су његови текстови о Далмацији из 1914–1915. постали „политичка интервенција” која је једнима засметала, а другима одговарала. Каже да га је занимао проблем да ли је Далмацију настањивало становништво које је говорило словенски или италијански језик, а податке о томе сакупио је истраживањем у библиотеци Министарства иностраних послова. На основу бележака, како каже, показао је да је Далмација, иако је била вековима под доменом Венеције, остала словенска по језику и по обичајима, и да је Томазео сањао о томе да Далмација буде независна (Prezzolini 1972: 80).

Прецолини истиче да је та књижица требало да Италијане обавести о овом политичком питању, али да су неки словенски политиканти овај текст искористили: превели су га на бројне језике, без његове

кле, води ка томе да би Србија могла да нам буде пријатељ, ако наравно наше националне претензије, превазилазећи границе језика, културе, и воље, не би претиле да постану империјалистичке, јер тиме сматрају Далмацију колонијом коју треба освојити и асимилovati” (прев. П. Л.).

дозволе, и тако је постао чувен, и истовремено изазвао мржњу. Даље истиче да то дело у суштини није било оригинално, и вероватно недовољно документовано због чињенице да он сам није довољно познавао хрватски језик, али ипак је означило искрени покушај да читаоцима представи, кроз историјске податке и нарацију путника, проблем који је тада био присутан. А кад су многи Далматинци напустили своју земљу и настанили се у Италији, дивео се њиховој љубави према Далмацији, и томе што су избегли како не би морали да подржавају Титов режим:

Fatto per istruire quei miei concittadini che credevano ancora di poter risolvere le questioni politiche ragionando, l'opuscolo cadde nelle mani dei politicanti slavi e fu tradotto in varie lingue, senza mio consenso o beneficio finanziario. Me ne vennero fama ed odio.

L'opuscolo non era opera originale e probabilmente anche insufficientemente documentata, per via della mia scarsa conoscenza del croato, ma era un tentativo onesto di illuminare con dati storici e narrazioni di viaggiatori un problema che veniva dibattuto in quel tempo.

Quando, dopo vicende che tutti conosciamo, molti dalmati italiani lasciarono il loro Paese e si stabilirono in Italia, ne ammirai l'amore per la loro regione e la pazienza con la quale sopportarono la scarsa benevolenza dei governi italiani, costretti da ragioni politiche a cercare di evitare la conquista della Jugoslavia da parte della Russia e quindi a diventare i sostenitori piu caldi in Europa del regime di Tito (Prezzolini 1972: 80–81).⁴

⁴ „Направљен да образује оне моје суграђане који су и даље веровали да могу да решавају политичка питања расуђивањем, памфлет је доспео у руке словенских политичара, и преведен је на бројне језике, без моје сагласности или финансијске користи. Стигле су ми слава и мржња.

Та књижица није била оригинално дело и вероватно није била довољно документована, због мог недовољног познавања хрватског језика, али била је искрен покушај да се историјским подацима и путописима расветли проблем о којем се у то време расправљало.

Када су, након догађаја са којима смо сви упознати, многи италијански Далматинци напустили своју земљу и настанили се у Италији, дивео сам се њиховој љубави према свом завичају и стрпљењу с којим су подносили недостатак добронамерности италијанских влада, присиљени, из политичких разлога, да настоје да избегну освајање Југославије од стране Русије и да тиме постану најжешће присталице Титовог режима у Европи” (прев. П. Л.).

Како у својим манифестима, тако и у ставовима према италијанској политици и јужнословенском питању, па и учешћу Италије у Првом светском рату, Прецолини је остао доследни конзерватор, у духу италијанске интелектуалне деснице. Конзерватор управо онако како је он сматрао да треба да буде, а чије значење води порекло од латинског термина *conservator, -oris*, „онај који чува у времену”, односно онако како је директиве конзерватизма дефинисао у *Манифесту конзервативора*: као очување и традиција, компетенција и искуство, одржавање и постепена трансформација, поштовање прошлости, опрезност, ред, реализам, свет као што јесте, песимизам, стабилност, дужности, дисциплина и вредност чињеница, домовина, национализам, морал као критеријум понашања, одговорност (Prezzolini 1972: 18–19). На истом месту, у истом овом манифесту, додао је некролог фашизму и истовремено потврдио отвореност за сарадњу са Јужним Словенима.

Прецолини је у личности и у списима ујединио квалитете италијанске деснице, која је дала значајне писце и интелектуалце иако се то доскора није истицало, иако је Ђовани Рабони (Giovanni Raboni, 1932–2004), интелектуалац левичар, на ту књижевну појаву скренуо пажњу својим чланком пре скоро двадесет година, у коме се већ у наслову истиче да су највећи писци (били) управо десничари (Raboni 2002). Као што су на светском нивоу врхунски писци били десничари, као нпр. Борхес, Елиот, Јејтс, Јонеско, Ман, Набоков, Паунд, Селин, Сиоран, Форстер, Хамсун, или пак Хесе, тако су и у Италији најзначајнији књижевници с почетка XX века представљали десницу: Кроче, Д’Анунцио, Карло Емилио Гада, Маринети, Монтале, Палацески, Папини, Пирандело, Томази ди Лампедуза, и дали велики допринос италијанској култури; значајно место међу њима припада управо Ђузепеу Прецолинију, као референцијалној тачки, личности која је у деликатном историјском тренутку немало пажње посветила Балкану и Србији.

Литература

- Baldacci, Luigi. *I crepuscolari*. Torino: ERI, 1967.
- Bartulović, Niko. *Od revolucionarne omladine do Orjune. Istorijat jugoslovenskog omladinskog pokreta*. Split: Izdanja Direktorijuma Orjune, 1925.
- Bobbio, Norberto. *Profilo ideologico del Novecento italiano*. Torino: Biblioteca di cultura storica, 1986.

- Borgese, Giuseppe Antonio. "Poesia crepuscolare". *La Stampa*, 1. 9. 1910.
- Crispolti, Enrico. *Storia e critica del futurismo*. Roma: Laterza, 1986.
- Čerina, Vladimir. *Pjesme, proza, članci, eseji i zapisi*. Split: Čakavski sabor, 1977.
- De Felice, Renzo. *Mussolini giornalista*. Milano: Rizzoli, 1995.
- De Felice, Renzo. *Mussolini il rivoluzionario (1883–1920)*. Torino: Einaudi, 2005.
- Farinelli, Giuseppe, *Vent'anni o poco più: storia e poesia del movimento crepuscolare*. Milano: ON, 1998.
- Garetto, Elda; Rizzi, Daniela (a cura di). *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e il suo tempo I–II*, Avellino: Europa Orientalis, 2010.
- Kilibarda, Vesna. "Traduzione montenegrina dell'ode Piemonte di Carducci. Crnogorski prevod Karđučijeve ode Pijemontu". *Folia Linguistica et Litteraria* XI/30 (2020): 35–49.
- Lazarević Di Giacomo, Persida. "La fuga in Italia di Vladimir Čerina all'alba della Grande Guerra". *Bollettino del C.I.R.V.I.*, 75, gennaio–giugno 2017, anno XXXVIII – fascicolo I, *Stranieri in grigioverde* 1, 93–124.
- Luperini, Romano (a cura di). *Letteratura e ideologia nel primo Novecento italiano: saggi e note sulla Voce e sui vociani*. Pisa: Pacini, 1973.
- Magni, Stefano. "La Voce 'bianca' e la Grande Guerra. Immagini del conflitto e dei soldati". *Italies*, 19, 2015, 37–55.
- Marchetti, Giuseppe. "La Voce". *Ambiente – Opere – Protagonisti*. Firenze: Valecchi, 1986.
- Mussolini, Benito. "Italia, Serbia e Dalmazia". *Il popolo d'Italia*, 6. 4. 1915.
- Nanni, Luciano. *Poeti vociani fra vita e poesia*. Bologna: Il Mulino, 1971.
- Passek, Zvonimir. „Pisma Vladimira Čerine dru Anti Trumbiću iz 1915. i 1916. godine". *Posebna otisak Radova Ahiva JAZU*, II (1973).
- Prezzolini, Giuseppe. "La nostra promessa". *La Voce*, anno 1, N. 2, 27. 12. 1908.
- Prezzolini, Giuseppe. *Il Manifesto dei conservatori*. Milano: Rusconi, 1972.
- Prezzolini, Giuseppe. a. *La Dalmazia*. Firenze: Libreria della Voce, 1915.
- Prezzolini, Giuseppe. b. "Noi e la guerra". *La Voce*, 15. 7. 1915, 805–809.
- Prezzolini, Giuseppe. *La Dalmazia*. Saggio introduttivo e cura di Giovanni Brancaccio. Milano: Biblion Edizioni, 2010.
- Raboni, Giovanni. "I grandi scrittori? Tutti di destra". *Corriere della Sera*, 27. 3. 2002.
- Salandra, Antonio. *La neutralità italiana: 1914. Ricordi e pensieri*, Milano: Mondadori, 1928.

Signorelli, Maria. "Vita di Angelo Signorelli". *Strenna dei Romanisti* (1987): 643–660.

Verdone, Mario. *Il futurismo*. Roma: TEN, 1994.

Vigezzi, Brunello. *I problemi della neutralità e della guerra nel carteggio Salandra-Sonnino (1914–1917)*, Milano: Dante Alighieri, 1962.

Persida Lazarević Di Giacomo

**FROM ANOTHER ANGLE (AND THE MANIFESTO):
GIUSEPPE PREZZOLINI, THE GREAT WAR,
AND THE SOUTH SLAVIC QUESTION**

Summary

This paper deals with the avant-garde activity of the Italian right-wing writer and journalist Giuseppe Prezzolini (1882–1982), in particular with his attitude towards the First World War, the South Slavic question, Dalmatia, and Serbia. Prezzolini edited the magazine *La Voce*, in which important Italian intellectuals such as Benedetto Croce, Giovanni Gentile, Luigi Einaudi, Giuseppe Ungaretti, Clemente Rebora and others published. Prezzolini's essay *Dalmatia* (1915) is considered, as well as the work published as *Manifesto of Conservators* (1972), a collection of his earlier writings on the conservative avant-garde of Italy, to which the most important intellectuals of the 20th century belonged.

Александра Секулић

Институт за књижевност и уметност, Београд
sekulic.aleks@gmail.com

821.163.41.09-14 Ракић М.
821.163.41.09-14 Црњански М.

ДВА ЛИЦА МОДЕРНИТЕТА: РАКИЋ И ЦРЊАНСКИ

Сажетак: Пратећи Ракићеве аутопоетичке исказе у појединим писмима писаним за време конзулства у Приштини, као и ставове о модерном песништву које наводи у разговору са Бранимиром Ћосићем – када, између осталог, износи тврдњу да слободни стих не постоји, као и да његово ухо не може чути Црњанског ког ипак цени – желимо да преиспитамо, кроз конкретне програмске ставове Црњанског и Ракићеве аутопоетичке трагове – у чему се заиста састоји сукоб двеју песничких фигура. И Ракић и Црњански читали су један другог, и Ракић и Црњански носе обележје модерности у српској књижевности 20. века, али, оно што је посебно важно – обојица су певали са свешћу о историјском контексту, са погледом усмереним ка држави која се открива у амбивалентности свог завичајног карактера. Дакле, сукоб старих и младих сагледаваћемо кроз мишљење о певању, о стиху, третирајући манифестну реч као једну врсту окриља, одраз песничке воље да буде удомљена, припадајућа, као што су и Ракић и Црњански певали своју припадност, свако у свом модалитету модерног.

Кључне речи: држава, модерно, модернизам, манифест, поетика, аутопоетика

Говорити о модерном, о колизији између старих и младих и њиховим поетичким разилажењима, данас готово може да изазове некакав носталгични књижевноисторијски доживљај, ако ни због чега другог, онда због извесне отмености коју су ти сукоби имали чак и онда када су били крајње оштри, непоколебљиви, али увек отворено гневни, полемички разарајући. Но, наша перспектива овде није перспектива жала, већ један покушај да се изнова ослушну и издвоје

значења програмских објава, аутопоетичких исказа на почетку 20. века у дијалогу који се, неексплицитно, води између Ракића и Црњанског. С обзиром на то да не можемо говорити о манифестима у њиховом карактеристичном облику и дискурсу, однос поезије Милана Ракића и Милоша Црњанског пратимо кроз манифестне исказе, коментаре, трагове узајамног тумачења и вредновања. Управо тамо где је полемички став двојице песника најизраженији, наилазимо на недвосмислено програмско маркирање и поетичко-манифестну идентификацију. У Ракићевим ставовима, заступљеним у интервјуу који је водио са Бранимиром Ћосићем, или у коментарима уз *Лирику Ийшаке* и у „Објашњењу 'Суматре'” Милоша Црњанског обликује се дијалог о модерности. А оно што природу тог дијалога чини јединственом није само латентни програмски обрачун и расправа о стиху, већ аутентични поетички простор у ком се тај сукоб догађа. Манифестни искази и програмске референце песника упућују нас на симболичко жариште државе – *држава*, а не нација, постаје једна врста мере поетичког модернитета. За разлику од децидираног разлаза у подручју стиха, Ракића и Црњанског идеја државе и идеолошка обојеност песничког патриотизма истовремено приближавају и неповратно удаљавају. На који начин деликатна питања државе у поезији или, чак, државотворног песништва, искрсавају као трагови манифеста? Како Ракић и Црњански проналазе један другог, наизглед успутно, а заправо суштински и, у песничком смислу, крајње ултимативно?

Међу разговорима које је Бранимир Ћосић 1926. године водио са неким од највећих имена српске књижевности и културе, налази се и онај са Ракићем, када Ракић, између осталог, говори и о томе како је тешко остати „оптимист пред чињеницама”, и истовремено прави један лук разумевања од констатације да је српски народ, који је за вратом имао више страних сила, ипак успео да се еманципује и створи оно што је створио („А створио је много”, додаје Ракић, и добре књижевне, и не само књижевне традиције), одатле, дакле, обелодањује став да не пребацује он новима што траже ново и иду даље, али им замера „што су све везе с традицијом прекинули”. „Све што је ново, ружно је”, каже Ракић, према наводима Ћосићевим, али допуњује: „док се човек не навикне”. И њему самом је уосталом, сведочи Ракић, Богдан Поповић говорио да његов стих није стих. „Млади мисле да се ми бунимо зато што смо стари. То није тачно. Ми просто немамо уха за њихова казивања, јер смо навикли на друге звукове. Тако, данас, моје ухо не прима из-

весне стихове Црњанског” (Ђосић 2012: 104–105). Али доћи ће време, уверава нас Ракић, за десет година то ће се променити: „да се осети лепота треба да се навикнемо на њену новост” (Ђосић 2012: 105). Већ из саме ове, наизглед сасвим логичне и јасне мисли о привикавању на лепоту, назиремо оно што би Антоан Компањон назвао „парадоксом модерности”. Ако модерност мора да чека властиту рецепцију, ако је процес адаптације на догађај модерности нужан, самим тим њен новум трпи, бива упијен историчношћу и временском прогресијом. А исто тако би, према Компањону, овакав став о нужности навикавања најавио еволуцију према авангарди која тврди да савременици нису спремни да прихвате уметност садашњости (Компањон 2012: 23). Са друге стране, Милош Црњански у свом епохалном „Објашњењу” тврди како је управо популарност узрок томе да је наша књижевност „тако устајала”. „Уосталом”, пише Црњански, „и права популарност је често много смешна. То знају сви они који су видели шта је оно што милиони Немаца сматрају да је велико код Гетеа” (Црњански 1966: 214). Овим не желимо да на силу доносимо закључке како Црњански Ракићеву књижевну величину сматра промашеном или смешном. Напротив, чак и у неколико напомена, у коментарима уз *Лирику Ийјаке*, у есејима, у *Ембахадама*, Црњански о Ракићу увек каже оно што треба да каже, што није само израз поштовања, него и читава једна „згуснута” херменеутика. Постоји у начину њихове узајамне перцепције извесног поклапања – обојица, чак и успутно говорећи о овом другом, реферишу на нешто такорећи поред, иза поезије, пре или после ње. Поглед песника усмерен је, у случају Црњанског, на Ракићев конзулски ангажман на Косову, односно на писма Црњанског штампана у *Новој Европи*, што издваја Ракић (Ђосић 2012: 105). То нас, међутим, не спречава да пођемо од самих начела о стиху, који је, неоспорно, простор једног од израженијих судара песника модерне и раног модернизма. „Ја не волим да саветујем”, каже Ракић у разговору са Ђосићем, „али оволико могу рећи: свако ко хоће да пише, мора прво и пре свега, научити свој језик; друго, саветовао бих онима што пишу стих да се не заносе тзв. слободним стиховима. Слободни стих не постоји” (Ђосић 2012: 103). Наравно, не можемо а да паралелно са оваквом једном изјавом у позадини не чујемо: „Пишемо слободним стихом, што је последица наших садржаја!” (Црњански 1966: 215). Ракић све време инсистира на броју слогова, на ритму и мелодији, и при томе каже да свом пријатељу Дучићу замера једино *Плаве лејенде*, јер су „монструозни стихови где

нема ритма и у којима не брује мелодије” (Ђосић 2012: 103). Ево како Ракић збиља и доказује ненавикнутост свог песничког чула на одсудну мелодију раних стихова Црњанског, јер је управо садржина та која је овде предупредила, опструисала и, најзад, онемогућила доживљај једне другачије музике. Оно што је пријатељ пријатељу замерио, није Црњански песнику, па зато и бележи како није било тако давно када је Дучић, исмејан, написао да „шуште звезде”. „Е, па, ми дабогме одосмо даље”, узвикнуће Црњански (1966: 216), а у том *даље* је заправо монструозност стихова, одсуство једне поетичке мере која је владала песничким световима модерне. „Поетичка слобода ниче на згаришту једног света”, а стихови Црњанског „постижу да је смисао њиховог облика истовремено и облик њиховог смисла – што се може рећи само за највеће песнике”, пише професор Јерков у својој *Де/конститиуцији* (2010: 273). Оно што би Ракић поднео, што би за њега била модерност младих јесте сам рад на дванаестерцу: нека му, каже Ракић, „утисну” свој ритам, „нико их не приморава да узму мој или Дучићев” (Ђосић 2010: 103). Али у том књижевноисторијском тренутку више се ништа није могло утискивањем, узимањем, формалном трансформацијом попут оне коју је Ракић извео у стиху Војислава Илића, и која јесте један од чинилаца модерног песничког идентитета. Деликатни рукавци модерности српске поезије с почетка 20. века очитују једно битно подручје певања које, једнако колико и ритмичка структура стиха, кристалишу тачке разлаза, а то је свест о држави, идеја родољубља и геополитичког наслеђа.

Ако се само овлаш подсетимо расправа о модерном, искуства епохалних поређења онако како у својој књизи *Лица модерности*. *Авангарда, декаденција, кич* о томе расправља Матеј Калинеску, или већ споменути Антоан Компањон у *Пеј њарадокса модерности*, онда, наравно, не можемо изоставити опште место, фигуру која се у 12. веку појавила код Бернара од Шартра: „Ми смо као патуљци подигнути на рамена дивова.” Ова представа јеванђелиста подигнутих на раменима пророка један је од најмоћнијих фактора у аутоперцепцији модерног и модерних од средњег века до ренесансе и Монтењевих *Есеја*, Френсиса Бејкона, Паскаловог Предговора *Расјрави о вакууму*, до Шарла Пероа и његовог *Поређења старих и модерних*; патуљци су, дакле, увек патуљци, али на леђима дивова виде више и даље, те ова слика јасно указује на парадокс према ком је напредак неразрешиво обељен декаденцијом. Разлог због ког се задржавамо на овој фигури,

изостављајући епохе које следе, преко барока до романтизма, јесте потреба да нагласимо паторескну страну односа према антици, према ауторитету традиције.

Када Милан Ракић за време својих конзулских дана, од 1905. до 1911, пише циклус песама *На Косову* – он истовремено прави и корак назад од модернитета и корак напред у њему. Ако у песми „На Гази-Местану” пише: „Данас нама кажу, деци овога века / Да смо недостојни историје наше, / Да нас захватила западњачка река, / И да нам се душе опасности плаше” (Ракић 1968: 130)¹ – јасно је да се Ракић обраћа косовској традицији „силних оклопника, без мане и страха” са пољуљаним самопоуздањем савременика. Комплекс ниже вредности неодољив је у свим епохама, па ћемо и у Платоновом *Филебу* пронаћи како су у „давна времена људи били бољи од нас и ближи боговима” (нав. према Калинеску 1977: 145). Али, Ракић изговара ово одсудно *данас*, и у директном обраћању земљи: „Добра земљо моја, лажу! Ко те воли, / Данас, тај те воли јер зна да си мати” (130) уписана је модерност која се најмање или скоро уопште не тиче ритма и мелодијске структуре стиха. Штавише, у читавом циклусу *На Косову* Ракић је можда најдаље од свог аутентичног песничког језика којим је српска књижевност, после Војислава Илића, добила, како би рекла Исидора Секулић, једну „нову акустику”. Песничка слика је у овом циклусу подређена тенденциозности, управо потреби да се пева под „оклопом” косовског завета. Међутим, пишући текст „Поводом последњег издања Ракићевих песама” Исидора Секулић проницљиво бележи како су генерације из сваког циклуса издвојиле стихове који су „сигнали и печати” (Секулић 1977: 67), и како кад изговоримо стихове из песме „На Гази-Местану” – „Ја ћу дати живот, [...] знајући шта дајем и зашто га дајем”, пише Исидора, „онда сви видимо камен међаш на прелому историјских времена пијемонтске Србије.” Према овоме, сигнали и печати одјекују код Старца Милије и Филипа Вишњића, код Његоша и Бранка, али тек када Ракић, двадесетих година, објави циклус *На Косову*, он пева готово неочекивано модерно у естетском и временском значењу појма. Јер, чак и Ракићев песимизам, толико пута истицан, овде је готово лишен егзистенцијалне димензије; у овом песимизму више нема човека као онтолошке суме патње и узалудности, овде је, као у песми „Божур” – „месечина несустаствена”, у песми „Симонида” звезде су угашене, у „Наслеђу” шуме су

¹ Сви наводи дати су према издању: Милан Ракић, *Песме*. Београд: Просвета, 1968. У загради ће бити наведена само пагинација.

злокобно заћутале, у песми „Јефимија” пламен је обухватила тама, у „Напуштеној цркви” круже вампири. Ракић, дакле, унутар самог козовског комплекса растаче, замрачује метафизички хоризонт певања, док се на том месту, „неозареном” сјајем витешког ореола, кристалише држава. Годинама касније, у коментарима уз *Лирику Иййаке*, Црњански ће записати како њих књижевнике нико није схватао озбиљно, и да је друго време било пре рата: „Држави је тада било потребно перо, и хор, који ће певати, како су Дучић, Ракић, Бојић, Јелић, певали. За читалачку публику. Државотворно” (Црњански 1966: 211). А за исти овај стих у ком је Исидора препознала „камен међаш”, Црњански примећује да је Ракић био „дотерао дотле” да је за поезију сматрао и то кад каже да ће дати живот за отаџбину, знајући шта даје и зашто га даје – „као да плаћа порез”, завршава Црњански са препознатљивим цинизмом. Када у „Нашој елегiji” објави да Грачанице више нема, а у песми „Спомен Принципу” прочитамо стихове: „Слави, и оклопницима, нек умукне пој. / Деспотица светих нек нестане драж. Гладан и крвав је народ мој. / А сјајна прошлост је лаж” (Црњански 1966: 24) – Црњански се налази у једној посебној књижевноисторијској, поетичкој и симболичкој наспрамности у односу на Милана Ракића. Та констелација двојице песника је сусрет у модерности, који се не би могао сасвим представити фигуром лица и наличја или песничке револуције и контрареволуције, с обзиром на то да овај однос пратимо тумачећи нешто што је много мање од дијалога заснованог на интертекстуалној размени. Ипак, поетички значај онога што би била тек успутна полемика о стиху, овлашна констатација о ритму и критика идеолошке засићености текста као последице препознатљивог анимозитета међу различитим песничким генерацијама, сувише је обавезујућ и симптоматичан да би био остављен на маргини тумачења. Када Црњански беспштедно свргава видовдански принцип, онда је то тренутак, поетички тренутак, у ком, рекао би Слотердијк, „испољаване гнева јесте знак који је потребан ради подсећања сваког сведока на конвергенцију експлозије и истине” (Слотердијк 2013: 16–17). Истина, са становишта Црњанског, јесте „историја бешчашћа” у којој се отаџбина још једино може обистинити као јарак записан у поеми „Србија”.² Али и Ракићев чин установљења оног данас, које је данас свесне љубави према отаџбини, заправо је ак-

² Таласај, / милуј, спавај - као јарак сад чека завичај, / да трулим, и да се никуд више не винем, жив. / Кад изнемогнем, и мога распадања талог / сливаће се у таму, кроз река наших муљ и слив, / у земљу која ври, на дну блата устајалог (Црњански 1966: 90).

туелност симболичке размене живота и смрти са државом, у чему се наслеђе предака, оклопници и дивови, појављују без некадашње ауре светости, без трансцендентног одјека. Живот се безрезервно даје за државу, живот прелази у њене руке, зато Ракић и пише: „Косовски јунаци, заслуга је ваша / што последњи бесте” (230). Такве врсте ултимативности више не може бити у модернитету: нема светих смрти, а са Црњанским, у целини историјског смисла, нема ни смрти. Отуда се и искуство песме „Наслеђе” Милана Ракића семантички проширује када имамо у виду аутентични дискурс модерности, као и херменеутичку позицију из које се таква модерност тумачи, уз песнички модернизам Милоша Црњанског. Са становишта државе и родољубљивог песништва, Ракић и Црњански упућују нам недвосмислени изазов – како се заиста пева „државотворно” и шта се крије иза смрти, иза тог „гробног плота”.

Осим обеснажења песимистичке димензије, у патриотском циклусу Милана Ракића одвијају се и суптилнији процеси одбацивања метафизике. Завет предака који песничко Ја препознаје као *ирвобийни* темељ бића, са собом носи несумњиво деструктивна дејства:

И презирем тугу, заборављам бољу,
 Јер у мени тече крв предака моји,
 Мученика старих и јунака који
 Умираху ћутке на страшноме кољу. (132)

Презирањем туге и заборавом бола лирски субјект готово насилно искључује најделикатније, одређујуће црте људског бића. Памћење бола представља незаменљиву историју субјекта, једнако колико и његову онтолошку предиспозицију. Хајдегер пише како се бол мора искусити до краја, и да само такав, апсолутни доживљај бола, омогућава увид у то да је „немање невоље најгора и најскривенија невоља”: „Немање невоље се састоји у веровању да имамо у руци оно што је стварно и стварност и да знамо шта је то што је истинито, немајући, међутим, потребе да знамо где *иребива* сама истина” (Хајдегер 1982: 30). Мада Хајдегер мисли на техничку преоријентацију човека као одраз напуштености бића, питање о одрицању, презрењу бола у контексту Ракићеве песме отвара нове симболичке линије њеног значења. Јер, крв предака је, парадоксално, она која налаже заборав бола као недостојног знака слабости. Смрт оних који су умирали „ћутке на страшноме кољу” унижава савремену позицију лирског субјекта који,

у традицијском самеравању трагизма, не може „компатибилно” да пати само зато што никада неће патити на исти начин. Јер, преци су „јуначки и груби”, они су „мученици”, отуда лирски субјект савремености осећа nelaгоду, стид, потребу да анулира сопствену „бољу”. У томе одлази толико далеко да стих претвара у фразу, посве му одузимајући лирску истанчаност:

Јест, ја сам се дуго са природом р’во,
Успео сам – све се може кад се хоће –
Да на ово старо и сурово дрво
Накалемим најзад благородно воће. (132)

Оно што се хтело заправо открива програм родољубља који покова поезију претварајући је у неку врсту „смисалице”, како би рекао Хајдегер. Наиме, Хајдегер сматра да је суштина нихилизма „напуштеност бића – уколико се у напуштености догађа то да се биће упушта у смисалице” (Хајдегер 1982: 30). Такво бављење „смисалицама” „узима човека у безусловну службу”: „Она ни у ком случају није пад, а ни нешто ’негативно’ у било којем смислу” (Хајдегер 1982: 30). Служба патриотском песништву у том случају одиста не би била нешто негативно, али исто тако показује колико модерност Ракићеве поезије има парадоксални карактер. У исти мах, ова поезија непогрешиво остварује своју симболичку сврху величања прошлости, док бескомпромисно пева *изван* поезије и, чак, изван уметности. Управо у томе мимоилажењу остварује се поетичка „смисалица” анихилације метафизичког зарад афирмације родољубивог. Код Ракића је то нарочито видљиво у стиховима који нескривено упућују на унутрашњу борбу лирског субјекта да обузда патњу жигосану као нискост и кукавичку слабост савременика. Суспрежући сузе под месечевим ореолом, песничка свест очитује јединствени порив који истовремено ради *ïройив* метафизике, али *за* модерност:

И сад, ако плачем кад се месец крене
С ореолом модрим низ небеске путе,
Ил’ кад старе шуме, чаробне сирене,
Једно тужно вече злокобно заћуте,

Ја осећам ипак, испод свежих грана
 И калема нових да, ко некад јака,
 У корену старом струји снажна храна,
 Неисцрпна крепкост старинских јунака. (132–133)

Само је „крепкост” старих неисцрпна и једино она *ишвори* државу у поезији. Самоунижење лирског субјекта не само да подилази државотворном налогу, већ открива суптилно запретену модерност у таквом захтеву. Држава преузима виталне функције песничке поетике да би проговорила језиком поезије о разлици у смрти. Наслеђе које Милан Ракић слави суштински обескорењује биће, јер оно више нема право на властитост туге, на метафизику сопственог бола. Културолошки комплекс инфериорности на тај начин најављује да ће држава врло брзо стећи кључну, аутократску улогу у обесмишљавању смрти. А то није непознато Црњанском – он ће у песми „Вечни слуга” „довршити” повлашћеност модерне функције отаџбине, сједињујући такву модерност са модернизмом својих стихова:

Оплакали сте рат
 и мислили: сад је крај.
 О мученици,
 вешала расту више
 него син, жена и брат
 и верна су, у бескрај! (Црњански 1966: 28³)

Код Црњанског више нема никакве сумње у стравичну истину о изопачењу бескраја и девастацији мучеништва. Сваком облику жртвовања, а нарочито оном у служби отаџбине, одузет је смисао, док је држава попрште злочина и бестидности. Отаџбина не само да више не може бити окриље јунаштва и узвишене смрти, већ се у песми „Вечни слуга” оглашава неким ружним, сабласним смехом и стравичном веселашћу. „Смех се заори да све доврши, срам се крије иза гробног плота”, пише Црњански, а у тој језивој свечаности вешала нараслих тако да одају утисак позоришта, „жутим завесама” су скривене лешине, да „зидове не провале и да ћуте” (28):

³ Сви наводи дати су према издању: Милош Црњански, *Поезија*. Београд: Пролетар; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост, 1966. У загради ће бити наведена само пагинација.

Ах, све је то лепрш шарених тица,
 победе горка сласт.
 Отаџбина је пијана улица,
 а очинство прљава страст. (28)

Невероватан је, чак и данас, поетички и симболички распон у слици отаџбине од Милана Ракића до Милоша Црњанског, од негације туге и „боље” до „прљавих страсти” и грозног смеха отаџбине. То су заправо интензитети унутрашње трансформације родољубивог дискурса, једнако колико и показатељи „напуштености бића”. Ако су, како каже Хајдегер, светски ратови и њихова тоталност последице напуштености бића, стид који је тако снажно наглашен у „Вечном слуги” раскрива комплексну истину о „процесу искоришћавања”, при чему човек више не крије да је и сâм „најважнија сировина” (Хајдегер 1982: 31). „Светски ратови су”, пише Хајдегер, „претходна форма уклањања разлике између рата и мира, које је потребно, будући да је ’свет’ постао несвет услед тога што је истина бића напустила бивствујуће” (Хајдегер 1982: 32). У осећању недостојности спрам херојске прошлости предака код Милана Ракића, у осећању стида пред недостојношћу отаџбине код Милоша Црњанског, управо на нивоу ове аутентичне поетичке комплементарности уписана је празнина бивствујућег, „манифест” напуштености. Отаџбина је одраз „несвета”: она најпре затомљује тугу, а потом се заори смехом „да све доврши”. У таквом довршењу објављена је и мучна истина песничког патриотизма – отаџбина је увек и само држава, симболички комплекс насиља над бићем, перпетуирана форма „искоришћавања”.

Када велики песници, макар само у траговима, воде дијалог онако како то чине Милан Ракић и Милош Црњански, гледајући један другог у маниру генерацијске дистанце и узајамне поетичке нетрпељивости, далекосежни потенцијал таквог сусрета никако не сме бити сматран пуком успутношћу. Управо та привидна оскудност коментара код Ракића и елегантни цинизам код Црњанског незадрживо покрећу једну тако суштинску тему као што је однос поезије и отаџбине, државе и бића, метафизике и начина њеног превладавања. А чињеница да смо трагове, одломке овог дијалога пронашли у текстовима програмског карактера и пратили као манифестне импULSE модерности и њене објаве, показује заправо колико се изазов тумачења модернитета из перспективе многолкости отаџбине усложњава и наводи на нова сагледавања.

Извори

Ракић, Милан. *Песме*. Београд: Просвета, 1974.

Црњански, Милош. *Поезија*, књ. 4. Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост, 1966.

Литература

Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha. De/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010.

Calinescu, Matei. *Lica moderniteta. Avangarda, kič, dekadencija*. Prevela Gordana Slabinac. Zagreb: Stvarnost, 1977.

Sloterdijk, Peter. *Gnev i vreme*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2013.

Hajdeger, Martin. *Mišljenje i pevanje*. Izabrao i preveo Božidar Zec. Beograd: Nolit, 1982.

Aleksandra Sekulić

TWO FACES OF MODERNITY: RAKIĆ AND CRNJANSKI

Summary

In this paper, we want to re-examine, through specific programmatic attitudes of Crnjanski's and Rakić's autopoetic traces, what lied at the core of the conflict between these two poetic figures. Both Rakić and Crnjanski read each other and bear the hallmark of modernity in 20th-century Serbian literature, but, what is especially important – they both sang with an awareness of the historical context, with a view directed towards the state that reveals itself in the ambivalence of its native character.

Key words: state, modern, modernism, manifesto, poetics, autopoetics

II

Agata Kocot

agatakocot@gmail.com

821.163.41.09”1921/1934”

821.163.41.02:7.037

Kinga Sjevior

Unwersytetu Jagiellonskiego, Krakow

k.m.siewior@gmail.com

SVETOVI JUGOSLOVENSKE AVANGARDE (1921–1934)

Sažetak: U radu¹ se bavimo periodom istorijske avangarde u jugoslovenskoj (srpskoj) književnosti, od 1921. do 1934. godine. U tom vremenskom intervalu nastajali su glavni avangardni pokreti, najčešće pod uticajima Zapada. Povezani uglavnom sa periodikom (*Zenit*) ili, češće, sa časopisima koji će se pojaviti u jednom ili svega nekoliko brojeva (*Svetokret*, *Dada-Tank*, *Dada Jazz*, *Dada Jok*, *Nadrealizam danas i ovde*), svetokretizam, zenitizam, dadaizam i nadrealizam, o kojima je ovde reč, ostaće upisani kao glavni pravci avangardnih kretanja. Pomerajući i menjajući paradigme prethodnih književnih stvaralaca, Poljanski, Micić, Aleksić, Drainac i beogradski nadrealisti ostavili su značajan trag u srpskoj literaturi. Jedan od važnih segmenata njihovog delovanja jesu manifesti ili tekstovi manifestnog i programskog sadržaja. Ostao ih je znatan broj, kao svedočanstvo njihovih želja za promenama. Lavirajući između ekspresionizma, dadaizma, konstruktivizma i, konačno, nadrealizma, oni su ispisivali originalne, samosvojne i revolucionarne stranice novije srpske književnosti, utirući put poratnim umetničkim poetikama.

Ključne reči: avangarda, svetokretizam, zenitizam, dadaizam, hipnizam, nadrealizam, Poljanski, Micić, Aleksić, Ratković, Drainac, beogradski nadrealisti

¹ Preuzeto, uz ljubaznu saglasnost autorki, iz antologije *Gluchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*. Ur. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, WUJ, Kraków 2014, 223–250. Prevod sa poljskog Jelena Jović.

1. Kriza ili počeci

Priča o istorijskoj jugoslovenskoj avangardi mogla bi započeti ovako: godine 1920, u Ljubljani, provincijski glumac i pesnik Branko Ve Poljanski samostalno objavljuje prvi i jedini broj futurističko-ekspresionističkog časopisa *Svetokret* – „List za ekspediciju na severni pol čovekovog duha”. Efemerna brošura s prikazima najnovijih trendova u zapadnoj umetnosti, koju je u provincijskom slovenačkom gradu nakratko izdavao Srbin rođen na području koje je istorijski smatrano hrvatskim, utrla je put prvom broju inovativnog časopisa *Zenit*, koji će, nedugo potom, početi da izlazi u Zagrebu. Osim što je referisao o vlastitim literarnim fascinacijama iz tog doba, Poljanski je na stranicama *Svetokreta* štampao i svoj prvi književni manifest. U kratkom tekstu, punom hiperboličnih formulacija i patosa, ovaj pesnik apeluje na novo obličje umetnosti, antitradicionalno i antigradansko, zalažući se za duhovni preobražaj društva i prepoznajući mogućnost za ostvarivanje tih ciljeva u idealima Oktobarske revolucije. Treba pritom istaći da nije reč o pukoj deklaraciji komunističke svesti niti o konkretizovanom estetskom programu, već pre o izrazu opčinjenosti pojavom bunta uopšte, o provokaciji usmerenoj protiv društvenih vrednosti koje su tada bile na snazi, te, najzad, o pozivu na delovanje koje će uzdrmati postojeće tradicije i konvencije.²

S punom svešću da je ovo samo jedan od najmanje nekoliko mogućih uvoda u čitavu priču, posve arbitraran i naizgled odveć iscrpan, osvrćemo se na tu izdavačku epizodu stoga što nagoveštava nekoliko ključnih pitanja značajnih za promišljanje jugoslovenske avangarde. Tekst Poljanskog predstavlja, naime, dobar primer poetike manifesta, karakteristične za prvu međuratnu deceniju. Podsetimo: odlikovaće se snažnom poetizacijom iskaza, hiperbolom i patosom, a ponajviše žanrovskom heterogenošću – preradom raznovrsnih idioma i diskursa (pesničkog, književnokritičkog, političkog, mesijanističkog, mitološkog, pa čak i reklamnog). Mahom ekspresivna, provokativna forma teksta podređena je pak njegovoj apelativnoj (imperativnoj) funkciji: pozivu na menjanje važećih pravila u umetnosti, a potom i same društvene stvarnosti. Julijan Kornhauzer piše:

Manifest je pre svega kritička ocena dotadašnje književnosti, neposredna polemika sa programom određenog kruga autora, uglavnom pripadnika prethodne generacije, ali i postavljanje osnova za novu teoriju,

² Videti: T. Rogić Musa, „Utopijski diskurs u književnoj avangardi. *Svetokret* i *Dada-Jok* Branka Ve Poljanskoga”, *Studia lexicographica*, 2010, br. 2: 59–75.

odnosno najava stvaralaštva koje će osporavati vladajući estetski model kroz obnovu zaboravljenih vrednosti ili nastojanja da se izgrade nove. *U manifestu retko nailazimo na precizna teorijska obrazloženja formalnih zahteva programa, češće je reč o nosiocu opštih umetničkih sadržaja, izraženih jezikom punim parola i postulata koji se tiču određenog skupa problema književne, ali i političke prirode* (Kornhauser 1978: 136; istakla K. S.).

Nižući karakteristike manifesta Kornhauzer govori i o „praktičnoj neodložnosti”, ističući, u prvom redu, njegovu nekonkretnost i reaktivnost, te ulogu „pokretačkog elementa” kao bitniju od uticaja koji bi mogao imati na stvarnost (Isto: 137). Ono što je od suštinske važnosti jeste razlog nastanka manifesta, kakav je kriza date kulturne formacije ili književne tradicije. Treba, međutim, odmah naznačiti da je u slučaju avangardnog manifesta njegov potencijalni uticaj jednako značajan, naročito ako se uzmu u obzir politički ili čak ideološki aspekti na kojima počiva. Za razliku od tradicije manifesta devetnaestog veka, usredsređenih na unutarnje sporove estetske prirode, istorijska avangarda manifest doživljava ne samo kao sredstvo za prenošenje estetskih sadržaja, nego i kao politički projekat, građen na snažnom ubedenju u performativnu moć reči (i umetnosti).³ Kako napominje Benedikt Hjartarson, početkom dvadesetog veka manifest prestaje da bude sekundarni medij u procesu književne komunikacije, ograničen isključivo na izlaganje i obrazlaganje određene estetike. S druge strane, dobija na političkom značaju utoliko što se oštro suprotstavlja prošlosti (vladajućim kulturnim paradigmama), utirući put procesu transformacije modernog subjekta, obuzetog krizom (Hjartarson 2007: 177–178).

Ovu bi tezu trebalo objasniti budući da je reč o krizi shvaćenoj nešto šire nego što je uobičajeno, koju ćemo, sledeći Ričarda Šeparda, tretirati kao centralnu kategoriju moderne *problématique*, gde dominira „osećaj da stvarnost pretila da se otme kontroli”⁴ usled naučnih otkrića, industrijske

³ Videti: B. Oblučar, „Avangardni manifest kao poetičko-politički žanr”, [u:] *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine*. Ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz. Split – Zagreb 2011, 76–89.

⁴ R. Sheppard, „Problematyka europejskiego modernizmu”. Prev. P. Wawrzyszko, [u:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Ur. R. Nycz, Krakow 1998, 100. Upor.: „[...] novi kvalitet proisticao je iz osećaja da je rat doneo ogromnu, korenitu promenu, da se srušio jedan svet i način razmišljanja o svetu, da nema više nikakvog opravdanja za viziju ulepšane stvarnosti trajnih, čvrstih kontura. Ratni šok, revolucija, novonastala jugoslovenska država, svest o civilizacijskim promenama (samo svest, jer te promene u velikoj meri nisu u Jugoslaviji sprovedene), nove naučne oblasti (naročito teorija

revolucije, razvoja psihoanalize, te pucanja stega konvencionalne naracije (reprezentacije) i otvaranja ka „meta-svetu”. To pak rađa potrebu za redefinicijom odnosa između čoveka i, sada već uslovno shvaćenih: stvarnosti, prirode, jezika i istorije.⁵ Promena o kojoj smo dosad govorili trebalo bi, međutim, da nastupi vrlo brzo, zajedno sa rušenjem barijere između umetnosti i stvarnosti. Pod takvim okolnostima manifest, dakle, postaje vesnik ne toliko estetske, koliko pre svega antropološke „duhovne revolucije”. Svojim aspiracijama daleko prevazilazi granice usko shvaćenog književnog prostora, težeći preoblikovanju celovito shvaćene sfere ljudske kulture.

Tekst Poljanskog predstavlja jednu od prvih, plastičnih reakcija na tu krizu, a opšteevropske slutnje o stanju moderne umetnosti i pojedinca nalazimo u svim manifestima o kojima je reč u našem tekstu. Sam „Manifest” izrasta, međutim, iz konkretnih i lokalnih istorijskih okolnosti, koje su uslovile njegov radikalni idiom. Valjalo bi, stoga, osvrnuti se najpre i na sadašnjost i na neposrednu prošlost, kojima će se Poljanski među prvima opirati i osporavati ih. Reč je, naime, o samom kraju 1918. godine kada, kao ishod posleratnih geopolitičkih odluka, nastaje Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. godine – Kraljevina Jugoslavija), puna političkih težnji i nadanja karakterističnih za taj istorijski trenutak i srednjoevropski *milieu*, energično, premda sa zakašnjenjem ulazeći u dvadeseti vek i započinjući proces ubrzane modernizacije. Novu državu, u čiji su sastav ušle jezički, etnički i verski različite zajednice (Srbi, Hrvati, Bosanci, Slovenci, Makedonci, Crnogorci, stanovnici Vojvodine i Kosova), odlikovala je kulturna i ekonomska disperzija. Izrasla na zgarištu dve zamašne, ali sasvim drukčije geopolitičke i kulturne tradicije – otomanske i austrougarske, novonastala se država kritički odnosila ne samo prema njima, nego i prema domaćem nasleđu, bez kompleksa prihvatajući novi društveno-kulturni *modus vivendi*, koji se umnogome oslanjao na zapadne – moderne, monarhističke i buržoaske – matrice. Proces „okcidentalizacije Balkana” u praksi će se zasnivati na pokušajima transformacije etničkih seoskih zajednica u nacionalno buržoasko društvo, kojem će se avangardisti u svojim tekstovi-

relativiteta i psihoanaliza) pružale su mladoj književnosti sasvim drukčiju perspektivu” (J. Wierzbicki, „Awangarda”, [u:] *Pożegnanie z Jugosławią*. Warszawa 1992, 22).

⁵ R. Sheppard, nav. delo. Ovakvo poimanje pojave krize u književnoistorijskom kontekstu obuhvatalo bi ne samo slabljenje datog, starijeg estetskog modela, već i krizu identiteta, krizu reprezentacije, krizu istine i krizu interpretacije. Videti: M. P. Markowski. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, 39–40.

ma suprotstavljati sa deklarativno levičarskih pozicija, vremenom preuzimajući i marksističku retoriku.

Kratak osvrt na ove društveno-političke uslovljenosti nephodan je i zbog toga što one definišu kulturni prostor – književno i umetničko polje – koji se u to vreme formirao. Građenje kosmopolitskog osećaja povezanosti sa tobože civilizacijski višom zapadnoevropskom tradicijom odvija se paralelno sa intenzivnim procesom stvaranja moderne „jugoslovenske” nacionalnosti – konstrukta donekle virtuelnog, poniklog još iz devetnaestvekovne tradicije, a istovremeno pak zarobljenog u odnosima zavisnosti od preuzetih matrica. Kada je o kulturi reč, modernizacija se zasniva na prelasku sa narodnog (ili folklornog) na visokoumetnički model modernizma, što je u praksi često praćeno nekritičnom afirmacijom zapadnjačkih umetničkih predložaka i neposrednim pokušajima da se presade na južnoslovensko tlo. Prelomni momenat te transformacije uslediće u periodu srpske i hrvatske moderne, kada se bez većeg zaostajanja, s uspehom i zamahom, razvijaju impresionizam, simbolizam i secesija. Ovakva razvojna linija, bazirana na autonomiji umetničkog jezika u posleratnim decenijama, evoluirauće u ekspresionizam, dekorativni kubizam i druge vidove postkubističkog klasicizma.⁶

Kako tvrdi Jan Vježbicki, avangarda donosi „novi kvalitet”, koji teži redefiniciji okvira još uvek mladog, iako izrazito hijerarhizovanog jugoslovenskog književnog polja. Ona predstavlja glas protivljenja i alternativu u odnosu na dominantni umetnički jezik, unoseći vlastitu – do izvesne mere, što ćemo kasnije videti, emancipacijsku – koncepciju jugoslovenstva. Iako za počecima avangardnog pokreta treba tragati još u predratnim godinama,⁷

⁶ Videti: M. Šuvaković, „Impossible Histories”; S. Briski, „Visual Arts in the Avant-gardes between the Two Wars”, [u:] *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia. 1918–1991*. Ed. by M. Šuvaković and D. Đurić, Cambridge 2003, 10; 124–128. Ovde treba napomenuti da pozicija ekspresionizma nije u avangardnoj recepciji jednoznačna, već predstavlja, kako ćemo videti dalje u tekstu, svojevršno, posredno spojivo – snažnu inspiraciju i polaznu tačku čitavog niza akcija međuratnih stvaralaca, istovremeno negiranu ili ignorisanu u programskim iskazima.

⁷ Vredi istaći da među mnogobrojnim predlozima periodizacije istorijske avangarde u Jugoslaviji dominira vremenska cezura 1910–1932/3, a njen nastanak dovodi se u vezu sa prvim tekstovima Vladislava Petkovića Disa (*Utopljene duše*, 1911), Stanislava Vinavera (*Telegrafski soneti*, 1911) i Dimitrija Mitrinovića (*Estetske kontemplacije*, 1913). Sugestije mladih pesnika u oštroj su koliziji sa književnim projektom najistaknutijeg kritičara srpske moderne Bogdana Popovića, krunisanim izdavanjem *Antologije novije srpske lirike* (1914) – dela koje sabira poeziju s preloma vekova i koje predstavlja pokušaj stvaranja novog književnog kanona, čime će modernoj srpskoj lirici, po prirodi simbolističkoj,

na snazi ona dobija zapravo tek nakon 1918, sada već u granicama nove državnosti. Godine 1919–1926. „srž” su istorijske avangarde (Tešić 2005: 65), doba njenog najdinamičnijeg razvoja, koji je, po našem mišljenju, iznedrio najzanimljivije umetničke zamisli. Tada se, naime, pojavljuje zenitizam – pravac koji se neposredno nadovezuje na rad Poljanskog i koji je započet na stranicama časopisa *Zenit* Ljubomira Micića (1921), kao jedan od najoriginalnijih među „u to vreme silnim -izmima”⁸ (Isto), kao balkanski odgovor na zapadne projekte „nove umetnosti”. Njegova originalnost i rang plod su neponovljivog spleta činilaca, bezmalo paradigmatiski prikazanih u brošuri na koju smo podsetile na početku: spoj široko i (barem isprva) neortodokсно shvaćenog jugoslovenstva (otelovljenog u „nad-etničkom” stavu Poljanskog),⁹ s jedne, i kritički shvaćenog kosmopolitizma, odnosno radikalizma ponuđenih estetskih i svetonazorskih sadržaja, sa druge strane. Ovaj poslednji, kako će se pokazati, izvire iz posebne vrste sinkretizma, iz spoja ideja koje se naoko isključuju, te pokušaja izgradnje specifičnog antropološkog projekta.

biti određeni novi okviri. Videti pre svega iscrpnu sintezu jugoslovenskog avangardnog pokreta: G. Tešić, *Otkrovenje srpske avangarde. Kontekstualna čitanja*, Beograd 2005, 15–31, 56–94. Upor. B. Czapić-Lityńska, *Chorwacka i serbska awangarda literacka w perspektywie badań porównawczych*. Katowice 2005; M. Dąbrowska-Partyka, *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*, Kraków 1999.

⁸ Niz -izama, kako navodi Gojko Tešić, karakterističan je za jugoslovensku avangardu. Najvažniji među njima su: sumatrizam Miloša Crnjanskog, koji uglavnom ostaje u orbiti ekspresionističkih uticaja, kosmizam / interkosmizam R. Mladenovića i B. Kovačevića, dinamizam Boška Tokina i Stanislava Vinavera; zatim hipnizam Radeta Drainca, sveto-kretizam i antidadaizam Branka Ve Poljanskog; dadaizam Dragana Aleksića i Monija de Bulija, neoromantizam D. Jerkovića i D. Blagojevića, te nadrealizam autora iz kruga oko Marka Ristića. Ova manifestna deklarativnost različitosti ili pak sklonost ka „onomastičkoj inventivnosti” (formulacija Jana Vježbickog) najčešće, međutim, ne proističe iz stvarnog, očiglednog razlikovanja, već individualnih ambicija pojedinačnih dela, iz stepena obrade spoljnih inspiracija i procesa njihove unutarnje autentizacije. Drugim rečima, takvo stanje stvari proisticalo bi iz činjenice da je – kako smo već napomenule – u kulturno decentralizovanoj Jugoslaviji postojalo nekoliko zasebnih umetničkih krugova (okupljenih oko jakih i nezavisnih stvaralačkih ličnosti) i puteva prisvajanja (odnosno transformisanja) tih istih književnih pravaca. Slično primećuje i Sonja Briski koja, opisujući tzv. „male”, to jest „neparadigmatske” avangarde Srednje Evrope skreće pažnju na posebnu heterogenost i disperzivnost jugoslovenskog kulturnog prostora. Tu dolazi do paradoksa: u pitanju su, naime, pravci koji su u mnogim programskim tačkama saglasni, ali se međusobno (i pre svega deklarativno) isključuju. Upor. S. Briski, nav. delo, 123–124; J. Wierzbicki, nav. delo, 21.

⁹ O posvećenosti avangarde jugoslovenskoj ideji videti više: B. Czapić-Lityńska, „*Jeszcze-nie*”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*, Katowice 1996.

2. U krugu *Zenita*

Časopis *Zenit*, neprestano kritikovan i bojkotovan, potisnut na margine tadašnjeg književnog života, izlazi neobično redovno za te uslove: do 1923. godine u Zagrebu, od 1923. do 1926. u Beogradu (gde i konačno biva ugašen zbog otpužbi za proboljševičke simpatije). To ga čini savršenim zapisom dinamike promena svesti jugoslovenske avangarde u doba njenog najintenzivnijeg razvoja, koji su u velikoj meri stimulisali Micić i umetnici sa kojima je bio blizak (već spomenuti Poljanski – Micićev brat, Ivan Gol, Boško Tokin, Dragan Aleksić i Marijan Mikac) i – što je takođe značajno – zavađen.¹⁰ Micićev mesečnik bio je, naime, platforma povećeg intelektualnog poleta, namenjena razmeni široko shvaćene umetničke misli, „integralna formula artikulacije ’avangardnog intertekstualnog i interpiktoralnog modela ekspresije” (Briski 2003: 133), veliki amalgam najnovije umetnosti, koji je donosio najvažnije tekstove (i, što je takođe značajno, reprodukcije avangardnog slikarstva i grafike) evropskih umetnika i teoretičara umetnosti, kao i lokalne interpretacije i ocene njihovog delovanja (da bismo ilustrovale raspon inspiracija, dovoljno je spomenuti prisustvo ličnosti poput Tristana Care, Karela Tajgea, Andrea Bretona, Robera Delonea, Pabla Pikasa, Aleksandra Arhipenka, Velimira Hlebnjikova ili Kurta Švitera); pored *Ma*, *Pasma*, *Devetstila*, *Zvrotnjice* i *Integrala*, jedan od najizrazitijih primera srednjoevropske apsorpcije ideja i cirkulacije avangardnih tendencija. Kako piše Gojko Tešić, *Zenit* predstavlja „najevropskiju” (Tešić 2005: 27) pojavu u književnosti toga doba, ne samo zato što oko sebe okuplja međunarodne avangardne krugove, nego i zahvaljujući svome profilu. Pa ipak, ovaj je projekat umnogome tipičan za epohu, budući da donosi razmišljanja o književnosti, likovnim umetnostima, arhitekturi, popular-

¹⁰ Micić je nesumnjivi predvodnik i *spiritus movens* lokalne literarne scene, ekscentričnih stavova i ponašanja, revolucionarni autokrata, čuven po svadljivosti i revnosnom propagiranju svog pokreta, autor pamfleta (još 1922. odbaciće deo svojih pratilaca, među kojima i Tokina, zbog nedovoljno radikalnog širenja zenitističkih ideja. Njegova uloga kao moderatora književnog života proističe, takođe, iz činjenice da, usredsređen na građenje vlastite legende i „autokanonizaciju” zenitizma, dosledno sprovodi tezu da je svako ko se ne bavi zenitizmom, pa samim tim ni autentičnom umetnošću, zapravo antizenitista veran drugorazrednom i bezvrednom stvaralaštvu. Otuda se može ustvrditi da, polarizujući sredinu, stimuliše razvoj lokalne diskusije o novoj umetnosti, kao i o poziciji i funkciji umetnika / umetničke grupe u društvenom životu (vredan je spomena Micićev spor sa beogradskom grupom Alfa, koja je osuđivala njegovu privrženost poetici manifesta i posledičnu pauperizaciju izražajnih sredstava).

noj muzici, filmu i pozorištu, ali i modernoj, utopijskoj antropologiji pod parolom ideje „novog čovečanstva”; nudi koncept reforme (društvenog i duhovnog) života snagom radikalne umetnosti; počiva na gestu negiranja, bojkota kulturnih normi koje je izradio građanski stalež, antitradicionalan je i antiklerikaln; odan je levičarskim idejama, na društvenom planu – pre svega boljševičkom slovenofilstvu i antikapitalizmu, na estetskom – traga-jući za novim izražajnim i jezičkim sredstvima propagira veličanje umetničkog eksperimenta i kreacije. Dobar je primer internacionalizma i već spomenutog kosmopolitizma, svojstvenog istorijskoj avangardi.

No, ono što je odlučujuće za *Zenitov* rang i originalnost ipak je činjenica da se ne svodi na puko referisanje i repeticiju ideja već poznatih u Evropi, posvećujući svoje stupce najvažnijim manifestima i tvrdnjama jugoslovenskih stvaralaca, i predstavljajući lokalnu avangardnu misao i njene kosmopolitsko-političke aspiracije. Jer, zenitizam postavlja i specifičan ideološki program. Micićev list trebalo je da bude most između dva dela kontinenta, glas Istoka koji se obraća Zapadu – utoliko interesantniji što, osim bespoštedne kritike čovečanstva, iskvarenog usled dominacije buržoaske kulture i negiranja široko shvaćene tradicije modernosti, pokreće projekat „balkanizacije Evrope”, koji će popraviti, ozdraviti, udahnuti živost u zapadno društvo, nadirući varvarstvom, divljaštvom i vitalnošću s južnih rubova kontinenta i ulivajući novu, čistu, pagansku krv sa Balkana i njenu strastvenu i odvažnu slovensku umetnost. Retorička figura *Barbarogenija*,¹¹ koju je stvorio Micić i koja zauzima centralnu poziciju u zenitističkom modelu sveta (sunce-čovek-zemlja), ključna je za čitavu „zenitozofiju” i na paradoksalan način utvrđuje njegovu originalnost. Premda sama ideja „primitivnog” čoveka, „novog Adama” neiskvarenog civilizacijom, koja je trebalo da ponudi alternativu za boljke modernosti, nije revolucionarna ideja nepoznata evropskoj avangardi, njena se izuzetnost zasniva ipak na snažnoj utemeljenosti u geopolitičkom kontekstu i sprezi sa osobenom anticivilizacijskom misijom. Varvarizacija je utopijski „plan spasavanja” a ujedno i silovit iskorak ka emancipaciji, varijanta nove autodefinicije ali i izazov koji izvire iz modernosti – čime se ističe njena nezavisna pozicija i uloga na kulturnoj mapi međuratne Evrope. Paralelno sa formiranjem te

¹¹ O figuri i konceptu *Barbarogenija* videti: D. Czapik-Lityńska, „Ko(s)miczny geniusz, czyli 'ja-głupi Słowianin'”, [u:] *Chorwacka i serbska awangarda...*, 94–101, R. Konstantinović, *Kim jest Barbarogeniusz*. Prev. M. Petryńska, [u:] *We własnych oczach. XX-wieczny esej zachodnio- i południowosłowiański*. Ur. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1987, 272–286.

autohtone figure, koja transgresira, destabilizuje pravila i konvencije „velikog Drugog” Evrope, pojavio se novi podnaslov časopisa: „Istok → Zapad (Orijent → Okcident)”,¹² a i sam je Micić govorio o preinačenju zenitizma (dotad ga smatrajući anarhističkom, antisistemskom pobunom duha) u „pokret za sintezu nove umetnosti”, u „totalizatora moderne stvarnosti i umetnosti”.

Stoga bi se s pravom moglo zaključiti da se zenitizam, sa svojstvenom mu silinom i visinom duha, zasniva na paradoksu budući jednako evropski i antievropski, odnosno jugoslovenski ili, šire, balkanski. Reč je, naime, o predlošku koji oštro kritikuje stanje zapadne umetnosti otvarajući se ka domaćim idejama, dok se istovremeno bazira na deklarativnoj distinkciji od ostalih književnih -izama prisutnih na jugoslovenskoj književnoj sceni, direktno, po mišljenju glavnog urednika *Zenita*, presađenih sa Zapada. Jedino je zenitizam mogao da ponudi inovativan i autentičan sinkretizam umetnosti (a potom i umetnosti i života). Micić nikada nije jasno iskazao na čemu bi ovaj totalizujući čin počivao i koji bi elementi činili tu sintezu, ali će u kasnijim svojim manifestima to izraziti kroz pisanje.

Da bismo shvatili suštinu toga sinkretizma, treba se okrenuti samim tekstovima. Osnivački *Manifest zenitizma* (1921), objavljen u prvoj knjizi Biblioteke Zenit s potpisom Ljubomira Micića, Ivana Gola i Boška Tokina, Micićevi „Duh zenitizma” (1921), „Delo zenitizma” (1921), „Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i nove umetnosti” (1923), „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma” (1924) i Tokinov „Moj zenitizam” (1922) predstavljaju izbor najvažnijih i, po našem shvatanju, najzanimljivijih manifesta nastalih u krugu zenitizma, koji upućuju na inicijalne inspiracije i razvojnu liniju, te otkrivaju ideološke postulate i, možda ponajviše, odlike zenitističke estetike i imanentne poetike.

Prva inspiracija zenitista bio je ekspresionizam. U trenutku kada ovi manifesti izlaze, u Jugoslaviji, kao što smo spomenule, postoji mlado, iako omeđeno književno polje, čije je okvire, s jedne strane, činilo starije, predratno, modernističko pokolenje (u narednim će ga manifestima simbolizovati Milan Begović i Jovan Dučić), a sa druge – mlađa generacija, žigosana ratnim iskustvom i okrenuta ekspresionizmu, u to doba neobično popularnom pravcu, koji i danas definiše kanon i razmišljanja o međuratnoj književnosti regiona (za njega će pak u tekstovima postati emblematična imena Stanislava Vinavera, Miroslava Krležje i Miloša Crnjanskog). Iako Micić u svom karakterističnom, političko-nacionalnom (balkanskom) an-

¹² Podnaslov se prvi put pojavljuje u 15. broju *Zenita* (jul 1922. godine).

gažmanu smatra te okvire бесплодним и долтрајалим, идиом његових манифеста парадоксално је близак општој, доминантној тенденцији у југословенској књижевности непосредно након рата. Треба притом назоначити да је несумњиво рећ о тенденцији а не једној (и једнородној) групи уметника који се програмски декларишу као експресионисти. Како истиће Алеš Ерјавец, статус овог правца није у југословенском контексту јасан, а путеви авангарде и експресионизма вишеструко се укрштају, иако се, манифестно, једни другима супротстављају. Заједничка за оба чиниоца била би заправо „духовна атмосфера” (Ерјавец 2003: 41) изазвана послератним шокот. Другим речима, етичку кондицију младих стваралаца одређивала је сумња у долтадашње идеје хуманизма, рационализма и модерниости, чије су слабости најдрастичније обнажиле последице Првог светског рата, као и утопијски постулат новог човетанства кроз уметност, који је из тога проистекао. Управо се у тако широком смислу *Manifest zenitizma* може сматрати експресионистичким текстом, понајпре на нивоу исказа, премда се и његова поетика снажно ослања на стваралаштво критикованих вршњака (да споменемо само метафоричку дућа који пулсира у космоичком хаосу и ствара у распласалом бескрају).¹³

Међутим, насупрот првим својим сарадницима – Голу и Токину, *de facto* декларисаним експресионистима – Мичић ће од самог почетка преформулисати и радикализовати експресионистичко полозиште, испрва под утицајем футуризма, кубизма и дадаизма, а затим преузимајући конструктивистичку перспективу. Та слојежитост инспирација, еклектизам, па чак и метода креативне апсорпције карактерисаће целокупно књижевно деловање зенитиста, и убрзо довести до одласка чланова редакције „склоних експресионизму”. „Мож зенитизам” управо је израз противљења поетичкој апсорпције, текст разрачунавања, у ком је Токин изнео разлике у погледима на свет и своју приврженост песничким експресионистичким коренима, описујући успут главног уредника *Zenita* као дематогоа који оперише празнословљем, без јасне стваралачке замисли.

Разлоге за ту огорченост колеге не треба ипак тражити далеко. Већ у „Духу зенитизма”, објављеном недуго након *Manifesta*, иако још увек изразито експресионистичком на нивоу лексики, Мичић модификује своје виђење износећи размишљања о несталној природи уметности и апстракције, као и похвалу антимиметизму, креацији и форми на трагу парола „духовно-ап-

¹³ Упор. Р. Вучковић, *Авангардна поезија*. Бања Лука 1984, 87. Радован Вучковић тврди да Мичић у својим првим манифестима јавно „парафразира експресионистичке дедукције из немачког круга ’Der Sturm’”. Узгред вреди додати да се утицај експресионизма највише очитује у графичкој обради раних издања *Zenita*: прва три броја типогрфски су се надозевизала на готичку стилацију у духу *Art Nouveau*.

straktno-apsolutno”, dok teze njegovog manifesta otkrivaju fascinaciju slikarstvom Vasilija Kandinskog (neposredno izloženu u teorijskom članku „Savremeno novo i slučajno slikarstvo”, iz desetog broja časopisa).¹⁴ Međutim, i sama forma tekstova, koja se dotad oslanjala na slovne i grafičke varijacije, na vertikalnu i horizontalnu geometrizaciju, asimetričan raspored – nesumnjivo bliže konstruktivističkoj vizuelizaciji teksta. Snažan zaokret ka konstruktivizmu očigledan je, dakle, od prvih članaka, no ne treba zaboraviti da će ta inspiracija biti direktno definisana i imenovana tek u „ruskom”, sedamnaestom broju časopisa (septembar / oktobar 1922), pod uredništvom Ilje Erenburga i El Lisickog, koje je Micić upoznao i pozvao na saradnju prilikom boravka u Berlinu 1922. godine. Nakon te epizode, kao što ćemo, uostalom, videti na primeru kasnije *zenitozofije*, neposredno će već biti reč o „misli kao mašini, delu kao mehanizmu!”, sedam varijanti simetrije koje organizuju umetničko mišljenje i pohvali „gvozdenom rokokou” nalik Tatlinovim grafikama.

Značajno je, međutim, da Micić, iako vidno njime fasciniran, u samom „Duhu zenitizma” prevazilazi konstruktivizam. Jer, u tom se manifestu pojavljuje koncept *Barbarogenija*, dadaistički po svojoj formuli. Podrobnije opisan u „Zenitizmu kao balkanskom totalizatoru novog života i nove umetnosti”, on nije više potraga za „izgubljenom nevinošću”, svojstvena posleratnom ekspresionizmu, već je pre – i prvenstveno – dadaistički pokušaj da se ta nevinost aktivira kroz igru sa čitaoцем, punu arogancije i optimizma. *Barbarogenije* je ipak „zaumna” instanca, okrenuta primalnom instinktu i osećanjima, figura snage, „novine” i radosti, koja razara tradiciju.

Ovu privrženost dadaizmu ponajviše, međutim, potvrđuje već spomenuta činjenica da je iz brojnih zenitističkih tekstova teško apstrahovati pravila bilo kakve dosledno osmišljene normativne poetike. Upravo suprotno – Micić je zagovornik apsolutne slobode umetničkog delovanja (kao primer toga mogao bi se navesti makar neodređeni koncept sinkretizma i totalizacije). Jedno od mogućih tumačenja jeste da je u pitanju zapravo bitka za *zenitizofiju* – ponovimo – umnogome ideološku pojavu. Forma tu predstavlja dopunu kvazimesijanističkom sadržaju, životvornom varvarstvu i spasonosnoj i oslobađajućoj primitivnosti.¹⁵

¹⁴ Lj. Micić, „Savremeno novo i slučajno slikarstvo”, *Zenit*, 1921, br. 10.

¹⁵ Ovakav splet forme i ideologije iznova ukazuje na širi problem: „paradoksa koji organizuje avangardnu svest, [a koji se ogleda u – dopisala K. S.] paralelnom postojanju jednako snažnog, ali međusobno oprečnog para ambicija u njenim okvirima. Prva počiva

3. Dadaizam

Ne smemo ipak zaboraviti da je na stranicama *Zenita* izvršen i prvi neposredan pokušaj uvođenja dadaizma na Balkan, koji se dogodio u vreme najintenzivnije autodefinicije zenitizma. Opčinjen dadaističkim pokretima na zapadu Evrope, Micić je omogućio debi Draganu Aleksiću, inicijatoru pokreta u Jugoslaviji, koji se na studijama u Pragu zadesio u krugu berlinskih dadaista i sam sebe prozvao njegovim prvim jugoslovenskim predstavnikom. U trećem broju časopisa (1921), uz saglasnost glavnog urednika, oduševljenog tom idejom, izlazi manifest „Dadaizam”. Inspirisan mišlju zapadnih „biskupa dadaizma” – Riharda Hilzenbeka, Tristana Care i Kurta Švitera – mladi pesnik piše najavu, „ne-program” („Program je smešnost kao princip stalnosti, on je vibracija kolopleta. Preko svega ima DADA zapoved, ne program”). Demonstrirajući otpor sistemu, tipičan za čitav pravac, on nastoji da izloži njegovu (anti)formulu. Aleksić gradi „novi stil”, zasnovan na poigravanju sintaksičkim i semantičkim pravilima, nonsensu, neologizmima i infantilizaciji, koristi eliptičnu poetiku radiograma i „gradske kakofonije”; komponuje kataloge civilizacijskih zvukova, bliske futurističkom bruitizmu, njegov (anti)proces kreacije počiva na upotrebi slučaja i situacije. Naposletku, izražava ne toliko protivljenje tradiciji (otellovljenoj u liku Jovana Dučića: „Dučiću, odrežite nos!”) i poimanje estetike kao metadiskursa (Flaker 1988: 219), već negira i smislenost bilo kakvog shvatanja umetnosti: „Detalj neke umetnosti razumeti (o plitkoćo kočopernosti!) je plan ludaka ili profesora”. Rečju, rekapitulira glavne postulate kolega sa Zapada.

Najavljujući ovim manifestom umetničku revoluciju Aleksić se vraća u otadžbinu, gde, zajedno s Poljanskim, organizuje prve dadaističke manifestacije, pre svega u manjim centrima (između ostalog, u Subotici i Osijeku), prevodi i piše manifeste, rasprave, pesme, priče i dadaforizme, koje uglavnom štampa u *Zenitu* – do trenutka kada se, 1922. godine, odlučuje da samostalno izda revije *Dada Tank* i *Dada Jazz*, u kojima štampa i spo-

na dokazivanju tvrdnje da umetnosti – po prirodi stvari – pripada potpuna autonomija, zatim na uveravanju recipijenata da umetnost ne podleže nikakvoj životnoj verifikaciji, te da je u pitanju oblast nesputane kreacije ili provokativne, apsurdne 'rekreacije'. Drugu ambiciju – suštinski suprotnu prvoj – čini želja da se avangardna 'kreacija' izmesti iz mentalno-estetskog prostora delovanja – u društveno-životnu sferu. Ona, naime, ne teži toliko prekoračenju koliko istovremenom ukidanju granice između 'umetnosti' i 'života'” (M. Dąbrowska-Partyka, nav. delo, 45).

menuti manifest. Ponovno objavljivanje izazvaće žučnu svađu s Micićem, i na kraju uzrokovati intelektualni razlaz dvojice pesnika.

I tu se pojavljuje još jedan argument u prilog tezi o sinkretizmu zenitista. Kao efekat konflikta izlazi revija *Dada-Jok* – pamflet protiv dadaizma, pisan u duhu zenitizma i potpisan imenom Poljanskog. Napadno antidaistaistički, podsmevački tekstovi Micića i Poljanskog, „Ja pozdravljam Da-DaJok!” i „?Dada Antidada”, zasnovani su na silogizmu *anti-* i *dada*, igri rečima *dada* (afirmaciji „da, da”) i *jok* (turska leksema koja znači „ne” i rasprostranjena je u Srbiji). Ovi apsurdni, arogantni, alogični pseudomanifesti, zasnovani na blefu i upereni protiv Aleksića, trebalo je da obezvrede njegov rad, ali su, paradoksalno, a na konceptualnom nivou, vrlo tačno preneli ideje dadaističke autonegacije, istovremeno iznova dokazujući osobenost samoga zenitizma. Uprkos deklarativnom udaljavanju od dadaizma u metapoetskim iskazima, u poduhvatima poput *Dada-Jok* njegov je uticaj najvidljiviji.¹⁶

Aleksić, s druge strane, sada već kao još jedan „disident zenitizma”, započinje saradnju sa beogradskim časopisom *Hipnos* Radeta Drainca, oko kog su u to vreme delovali „dadaizujućii pesnici” poput Zvonka Tomića, Rista Ratkovića i Monija de Bulija. Ratković i De Buli uredili su, zajedno sa Aleksićem, i časopis *Večnost* (1926), u kojem već dominira izrazito postdadaistička poezija, utirući put nadrealizmu (Tešić 2005: 253). Ukoliko nastojimo da odredimo mesto dadaizma u jugoslovenskoj avangardi, moramo ipak uzeti u obzir njegovo cirkularno prisustvo, incidentne obrade ili pak silovite, iako indirektno realizacije, koje više počivaju na kreativnoj tekstualnoj sintezi (prvenstveno u zenitizmu) – pre negoli posmatrati ga kao izrazitu grupu pesnika okupljenih oko vođe Aleksića, koji praktikuju „dadapogled na svet”, ne samo u stvaralaštvu, nego i u životu. [K. S.]

4. Izvan Zenita: Drainac, Ratković, Petrović

U to doba Rade Drainac u Beogradu razvija hipnizam, koji se u idejnom smislu – i najjednostavnije rečeno – može smestiti između iracionalizma i racionalizma. Iako isprva epigon Jovana Dučića, koji stvara u duhu parnasizma i simbolizma, ubrzo će svoja interesovanja preusmeriti ka avangardi. Pokret najavljen pesmom „Ja Rade Drainac tvorac nove va-

¹⁶ Taj će uticaj, naravno, biti najočigledniji i najtrajniji u poeziji zenitista. Više o tome: J. Kornhauser, „Dadaistyczna poezja zenitystów w kręgu serbskiej awangardy”, [u:] *Od mitu do konkretnu...*, 174–191.

seljene” paralelan je sa dadaizmom i zenitizmom, no ponovo je zapravo najbliži intuitivnom ekspresionizmu, što je, uostalom, sugerisao i sam podnaslov Drainčevog časopisa *Hipnos* (1922–1923) – „ka intuitivnoj umetnosti”. Novi -izam odlikovao se u to vreme čestim mističko-kosmičkim iracionalizmom i anarhizmom („Smrt bogovima!” – glasila je jedna od glavnih njegovih parola). U „Programu hipnizma”, svom prvom programskom tekstu, Drainac piše da je to „san u ekstazi, bez dogmi, bez veza” i ikakvih ograničenja. Pravac je pre svega bio usmeren ka pesničkoj poetici, pa tako ni programski iskazi nisu bili previše razvijeni niti složeni – štaviše, zvuče mladalački drsko i predstavljaju svojevrsan konglomerat različitih ekspresionističkih, avangardnih strujanja. *Hipnos* (naziv potiče od imena grčkog boga sna) je zanimljiv prevashodno kao dokument „transformacije i deformacije” ekspresionizma (Vučković 2011: 340), od kojeg Drainac nikada zapravo nije previše odmakao. Ideje pravca pokazale su se kao odveć prolazne, nisu čak evoluirale ni u kakav drugi -izam, možda zbog toga što se, za razliku od Ljubomira Micića, večitog zenitiste, i Marka Ristića, koji je do kraja života ostao veran nadrealizmu, Drainac prema hipnizmu odnosio isključivo kao „privremenom projektu” na putu ka – kako se kasnije ispostavilo – novom realizmu i socijalnoj prozi (Isto). Vredno je spomena i da je na stranicama *Hipnosa* objavljivao i Moni de Buli, Srbin jevrejskog porekla, jedan od najaktivnijih avangardnih pesnika, interesantan i u svom dadaističkom i u nadrealističkom izdanju. Kao zagovornik grupe neoromantičara, De Buli je redovno saradivao sa Ristom Ratkovićem, sa kojim je uređivao nadrealistički časopis *Večnost* i izdao zbirku poezije pod naslovom *Levijatan*.

Ratković, pak, dvadesetih izdaje *Belu reviju* (1925) i almanah Čaša vode, koji se nadovezuju kako na ekspresionizam tako i na francuski nadrealizam. Kao nastavljajući oniričke linije srpske poezije (među ostalim njenim predstavnicima su i Drainac i – pre svega – Dis, koji je tragično poginuo u Prvom svetskom ratu), daje mu ipak poseban, „neortodoksn” oblik (Deretić 1987: 237). Tu liniju odabira s punom svešću i kritičnošću prema dominantnim umetničkim tendencijama, koje je izrazio u tekstu „Iz književnog Beograda”, štampanom upravo u prvom broju *Bele revije*.

Nepune četiri strane dug članak Riste Ratkovića lakonski je bilans – no ne i lišen podrugljivosti i zajedljive pristrasnosti – stanja prestoničke književne scene u 1925. godini. U ovom je tekstu, prenoseći atmosferu literarnih polemika i rivalstava toga doba, Ratković uspeo da iznese preciznu dijagnozu i slikovito opiše tekući književni život i previranja koja su ga pra-

tila, a i da – što se vremenom pokazalo kao verovatno najdragocenije – dovitljivo prikaže dve njegove struje: (1) epigone simbolizma koji, ukorenjeni u tradiciji i podražavajući već više puta spomenutog Dučića, pomalo ponizno, no do u beskraj ispisuju jednu te istu pesmu, u kojoj „guču i pitomi i divlji golubovi, šume kladenci, drhti mesečina i u koj[oj] se obligatno lepe poljupci kao taksene marke”; (2) nove tendencije koje u to vreme cvetaju, poput nadrealizma, koji Ratković tačno dijagnostikuje kao „[...] nov, temeljito buntovan pokret, iščauren iz dadaizma, upravo njegova aristokratizacija”, i u kom „nema više onoga moralno-osnovnog dadaističkog elementa: na oko neozbiljnog, no svakako mudrog shvatanja života i umetnosti”.

Njegova originalna teorija srpske poezije u potpunosti je pak izložena u eseju „Duh nove poezije i njena tehnika”. Nova posleratna poezija nagoni Ratkovića da se pre svega zapita o apstraktnosti i konkretnosti, ukazujući na njih svojevrsnim pregledom -izama koji su se nakon Prvog svetskog rata rasuli po Evropi. Podosta pažnje posvećuje nadrealizmu, nazivajući ga, 1929. godine, zamkom za pesničku maštu dvadesetog veka i istovremeno zamerajući autorima koji se za njega vezuju (i njihovom pogledu na svet) na nedoslednosti i natezanju nadrealističke doktrine, kao i pojedinih, za nju ključnih pojmova (stvarnosti, na primer) zarad vlastitih trenutnih potreba. Ratković ga naziva i aristokratskim pokretom, elitističkim krugom odabranih. Zanimljivo je da to čini baš u trenutku kada nadrealisti odlučuju da se detaljnije pozabave društvenom stvarnošću.

Na primeru Ratkovićevog delovanja vidimo da, iako se dadaizam uglavnom prima kao prelazna etapa i katalizator neophodan za nastanak nadrealizma, jednako važan njegov izvor predstavlja ekspresionizam. Protonadrealisti, koji su debitovali oko 1922. godine, inspiraciju su crpili iz poezije prvog pokolenja avangarde, koje se doводilo u snažnu vezu sa tim pravcem: Augustina Tina Ujevića, Stanislava Vinavera, Rastka Petrovića i Miloša Crnjanskog,¹⁷ koji su, uostalom, isprva u potpunosti podržavali buduće nadrealiste. Petrović je značajno doprineo razvoju beogradske grupe nadrealista: oslanjajući se na poznanstva stečena za vreme studija prava u Parizu – dovoljno je navesti samo krugove okupljene oko časopisa *Akcija*

¹⁷ Mlado pokolenje pisaca koje se zateklo u Beogradu nakon 1919. godine osnovaće tzv. Grupu umetnika. Njihovo stvaralaštvo izražava prevashodno pacifističke sadržaje (Miloš Crnjanski), da bi na kraju svoju revoltiranost usmerili ka građanskoj kulturi. Iz tog će se kruga 1920. izdvojiti grupa Alfa, koju su činili mahom pesnici-ekspresionisti. Iste godine Alfa će iznedriti tri važna manifesta: Miličića, Crnjanskog i Vinavera. Oko 1925. godine odnosi između nadrealista i predstavnika ekspresionizma će se pogoršati i dovesti do prestanka saradnje. Videti: J. Wierzbicki, nav. delo, 25–27.

(*Action*) ili *Novi duh (L'Esprit Nouveau)* – povezao je buduće nadrealiste koji su studirali u Francuskoj sa francuskom centralom, i omogućio im razmenu misli.¹⁸ Uz to, prvi nadrealistički članci izlazili su u časopisima sa ekspresionističkim počecima, kakvi su bili *Putevi* ili *Svedočanstva* (1922). U tom se kontekstu nadrealizam (bar u svojoj inicijalnoj fazi) smatra svojevrsnom kontinuiranom ekspresionizma i – u izvesnom smislu – njegovim produžetkom.

Formativno iskustvo za Petrovića, rođenog 1898. godine, kao i za mnoge buduće srpske avangardiste (njegovu sudbinu donekle su podelili i Rade Drainac i beogradski nadrealisti), činili su balkanski ratovi i izbijanje Prvog svetskog rata, te evakuacija iz Srbije, koja je za njim usledila. Godine 1915. i ovog je pesnika zadesila traumatična sudbina mnogih srpskih porodica koje su, zajedno sa srpskom vojskom, prebačene, preko Albanije i Krfa, u Francusku.¹⁹ U Francuskoj (Nica, Pariz) je proveo veći deo rata, stekavši tamo obrazovanje. Pesnički Petrovićev put bio je čak tipičan za srpsku avangardu: njegovo stvaralaštvo evoluiralo je sasvim glatko od kosmičkog ekspresionizma do nadrealizma (koji se kod Petrovića nikada, međutim, neće ostvariti do kraja – utihnue početkom tridesetih godina, nakon odlaska u Vašington, u diplomatsku službu) (Milenković 2012: 50). U Petrovićevom će se slučaju, povrh estetskih faktora, upravo ratno iskustvo pokazati kao odlučujuće. To se savršeno očituje u uvodnoj reči revije *Svedočanstva* – posvećenog osobenoj sociologiji pesničkog stvaralaštva. Autobiografski „Opšti podaci i pesnikov život” tiču se složene egzistencijalne situacije čoveka koji stasava za život na pragu izbijanja Prvog svetskog rata i velikih izmena na mapi Evrope posle Versajskog sporazuma, ali su i

¹⁸ J. Kornhauser, *O nadrealizmu serbskim*, „Literatura na Świecie”, 1974, nr 2 (34), 294–295. O značaju Petrovićeve uloge za razvoj srpskog nadrealizma pisala je i Hanifa Kapidžić-Osmanagić – videti njen *Srpski nadrealizam...*, Sarajevo 1966, 62.

¹⁹ Reč je o tragičnim posledicama egzodusa desetkovane srpske vojske preko Albanije na jadransku obalu (a zatim na Krf), koji se dogodio u zimu 1915. godine. Srpske odrede pratile su domaća politička elita (preko albanskih planina na nosilima je transportovan i postariji kralj Petar) i grupa od dvesta hiljada civila, koje su za vreme marša satrli mrz, glad i razne zarazne bolesti. Broj civilnih žrtava evakuacije procenjuje se na 140 hiljada (od čega oko 15 hiljada čine deca). Videti: T. Wasilewski, W. Felczak, *Historia Jugosławii*, Wrocław 1985, 422 i S. K. Pawłowitch, *Historia Bałkanów (1804–1945)*. Prev. J. Polak, Warszawa 2009, 255. Ključna za Petrovićev kontekst jeste činjenica da je nekoliko meseci ranije, usled epidemije tifusa, umrla njegova starija sestra Nadežda – najistaknutija srpska slikarka s kraja XIX i početka XX veka – dobrovoljno radeći kao bolničarka kako na frontovima balkanskih ratova, tako i za vreme Prvog svetskog rata. Upor. Por. J. Musabegović, *Rastko Petrović i njegovo delo*. Beograd 1976, 10–11.

pokušaj ispisivanja kolektivne biografije njegove pesničke generacije. U prvim pasusima ovog teksta Petrović skicira razliku između sopstvenog pogleda na život i književnost i nadrealista-pesnik tu, paradoksalno, prihvata podsvest jedino onda kada je na neki način koriguje razum, dok nadrealizam upravo u netaknutoj podsvesti prepoznaje izvor najistinskije poezije.²⁰

5. Decenija nadrealizma

Proučavaoci pravca, ostajući saglasni s odrednicama njegovog pokretača i glavnog teoretičara Marka Ristića, dele nadrealizam na dva perioda. Prvi, od 1924. do 1929. godine, obično se naziva *prenadrealizmom*,²¹ dobom u kom se formiraju grupa i njen nadrealistički pogled na svet. U to se vreme dešavaju i prvi teorijski nastupi i pokušaji manifestacija. Potom nastupa tzv. pravi nadrealizam (1929–1932), kada dolazi do saradnje između dve generacije nadrealista (prvu predstavljaju Marko Ristić, Milan Dedinac, Aleksandar Vučo; drugu Oskar Davičo, Đorđe Jovanović i Đorđe Kostić).²² Tada se nadrealisti ističu bez sumnje većom teorijskom svešću, a u Beogradu se vrlo često pojavljuju novi časopisi i almanasi.

To je razlikovanje, kako primećuje Jan Vježbicki, ipak prilično usiljeno – moglo bi se prevashodno tumačiti sukobom koji je nastao između Ristića i Rastka Petrovića.²³ Poričući Petrovićeovu ulogu u izgradnji pokreta, jer se kritički odnosio prema nadrealističkoj doktrini, Ristić je negirao i značaj dostignuća koja su nadrealisti ostvarili u vreme kada su sa njim saradivali (ima u vidu naročito *časopis Svedočanstva*), a fazom istinskog nadrealiz-

²⁰ Isto, 23. Jasmina Musabegović ovu interpretaciju potvrđuje sledećim navodom: „Kao i svi ostali društveni tipovi, i pesnik zasniva svoj život na realizmu [...]. Jer, svojevrsno je bogatstvo za pesnika emotivni život, pesnik vodi o njemu računa, čuva ga, razvija, gaji, poseduje celokupno teorijsko znanje potrebno za njegovu realizaciju, u stanju je da ga materijalizuje, traga za novim iskustvima na tom planu [...]. Posve je suprotan život ludaka: iako je to, u principu, realan emotivni život, ne poseduje u sebi onu potku racionalnosti.”

²¹ Prenadrealizam je, prema jednoj od najistaknutijih proučavateljki nadrealizma u Jugoslaviji Hanifi Osmanagić-Kapidžić, period 1922–1929. godine. Videti: H. Osmanagić-Kapidžić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*. Sarajevo 1966.

²² J. Kornhauser, „*Źródła chorwackiego nadrealizmu*”, [u:] *Wspólny język*, Katowice 1983, 51–52.

²³ J. Wierzbicki, „Poemat Milana Dedinaca...”, nav. delo, 84. U eseju „*Živo stvaralaštvo i neposredni podaci podsvesti*”, objavljenom u časopisu *Svedočanstva*, Petrović iznosi sumnje u postavke nadrealizma, a posebno u ulogu podsvesti i proces automatskog pisanja. Videti: R. Vučković, *Poetika srpske...*, nav. delo, 257–258.

ma naziva tek onu u kojoj ni on ni ostali ekspresionisti nemaju više ničeg zajedničkog sa grupom. Autor takođe ističe da su upravo raniji tekstovi beogradske grupe, koja se u to vreme nije do kraja ni konstituisala – iako je granica između *prenadrealizma* i stvarne njegove faze teško uhvatljiva – interesantniji i svežiji, čak i u odnosu na ostvarenja predstavnika toga pokreta iz Zapadne Evrope.

Izuzetno zanimljivi odnosi beogradskih nadrealista sa francuskom centralom počinju, međutim, tek 1926. godine, kada se Ristić prvi put susreće sa Andreom Bretonom. Od toga trenutka obojica su stvaralaca nastojali da izmene marginalnu poziciju jugoslovenskog nadrealizma i „puste ga u svet”. Beograd se često pojavljuje u publikacijama Francuza – prisustvo francuskog nadrealizma u Jugoslaviji savršeno je, naime, ilustrovalo Bretonovu tezu o potrebi za razvojem i maršom nadrealističke revolucije. Iako se većina njihovih kontakata odvijala isključivo kroz korespondenciju, Srbi su bili punopravni članovi pariske grupe. Kosmopolitski orijentisani, obrazovani na francuskim i švajcarskim univerzitetima, održavali su sa Francuzima bliske prijateljske i profesionalne veze.²⁴ Najbliži sa centralom bio je ipak Ristić, koji se godinama družio sa Bretonom, a boraveći u Parizu saradivao je i sa čuvenim *Minotaurom* (*Minotaure*) i *Nadrealizmom u službi revolucije* (*Le Surréalisme au service de la révolution*), budući među devetnaestoricom francuskih nadrealista koji su potpisali manifest o osnivanju toga časopisa (Popović 2006: 110). Prilikom bračnog putovanja, provedenog u Francuskoj, kupio je nekoliko slika kojima je potom ukrasio svoj „nadrealistički zid”. Zajedno sa Salomonom (Monijem) de Bulijem, uređivao je *Nadrealističku revoluciju* (*La Révolution surréaliste*). Vane Bor i Koča Popović potpisali su, s druge strane, *Un Homme du Goût*.²⁵ Taj je nadrealistički „revolucionarni pohod” bio vidljiv, i promarširao i samom Jugoslavijom, a jugoslovenski kritičar Zoran Mišić čak je Beograd nazvao „drugom centralom nadrealizma u Evropi” (Kornhauser 1978: 177).

²⁴ Breton i Pere pomogli su Moniju de Buliju da se nastani u Parizu. Breton je čak nagovorio kolegu da napiše tekst o Bulijevoj poeziji. Videti: B. Aleksić, „Breton á propos du surréalisme en Yugoslavie”, [u:] *Nadrealizam u svom i našem vremenu. Le surréalisme en son temps et aujourd'hui*. Red. J. Novaković. Beograd 2007, 52.

²⁵ I. Subotić, „Istorijske avangarde: dadaizam-zenitizam-nadrealizam”, [u:] *Od Avangarde do Arkadije*, Beograd 2000, citat prema internet izdanju ove knjige u Bibliotecei srpske kulture projekta Rastko: http://www.rastko.rs/likovne/clio/isubotic-arkadia.html#_Toc506879184.

Odnos ove grupe prema domaćoj sceni nije, međutim, tako jednoznačan. Nadrealisti su u odnosu na nju – kao i na književnu tradiciju – imali vrlo selektivan pristup (Sujecka 2001: 108). Premda je veza s prošlošću bila jaka, retko se ipak zasnivala na principu kontinuirane, stav protivljenja bio je dominantan. U borbi za „novi poredak” osudili su čak i svoje nekadašnje saradnike, Crnjanskog i Petrovića – kako piše Jolanta Sujecka – „za izdaju mladalačkih ideala”. Svojevrsna je pak novina činjenica da su, negirajući sva dostignuća moderne srpske književnosti, uključujući i avangardu, vrlo rado posezali za stvaralaštvom južnoslovenskih romantičara i – samim tim – za lokalnim folklorom.²⁶

„Nadrealistička dekada” – jer tako bi se mogao nazvati period prisustva nadrealista u avangardnim krugovima međuratne Jugoslavije – obuhvata, dakle, godine 1923–1933, mada, kako priznaje većina istoričara književnosti, njegova dominacija pada u periodu 1929–1932 (Tešić 2005). Međutim, prvo pokolenje budućih nadrealista – Marko Ristić, Dušan Matić i Milan Dedinac – debitovalo je 1922. godine. Tada se pojavljuje i prva serija časopisa *Putevi*, najranijeg vesnika nadrealizma u Jugoslaviji. Uređuju ga Dedinac, Dušan Timotijević i Ristić, koji su upravo bili zakoračili u književnost. List isprva nije posedovao jasno definisanu programsku liniju, a na saradnju su, u stvari, pozivani svi autori koji su ispunjavali uslov apolitičnosti. Mladim se piscima (osim već spomenute trojke, tu je i Aleksandar Vučo) ubrzo pridružuju ekspresionisti okupljeni oko grupe Alfa, između ostalih Rastko Petrović, Augustin Tin Ujević i Miloš Crnjanski. U tom će sastavu redakcija tokom narednih godina zapravo činiti jezgro grupe nadrealista koja se u međuvremenu formirala. Časopis će pak oštro napadati modernu i Bogdana Popovića – vodećeg kritičara i u Kraljevini Srbiji, urednika *Srpskog književnog glasnika* koji je (s pauzama) izlazio trideset godina (Isto). Uloga *Puteva* u srpskoj avangardi može se stoga uporediti sa

²⁶ Srpski folklor je, kao rana romantičarska adaptacija (u drugoj polovini XIX veka uzdignuta na nivo visoke kulture), koncentrisao sav arhaizam slovensko-balkanske kulture. Francuski nadrealizam je pak, kao pravac otvoreno nadnacionalan, po definiciji isključivao tradicionalnu podelu sveta duž linije Istok–Zapad, i beogradski su se nadrealisti sa tim slagali. Pa ipak, kako je i folklor pružao brojne mogućnosti za nadrealističke interpretacije, reference na njega su očigledne, a takve su tendencije приметne u pesničkim delima. Nadrealistička poezija posudila je od njega sazvučja i sintaksički paralelizam, poigravanje ritmom i formama jezika u svojim tekstovima. Folklor je, naime, postao inspiracija za izobličavanje kolokvijalnih izraza, koji su istovremeno proširivali međuleksički prostor, vrlo važan za nadrealizam. Videti: Isto, 103–108; J. Wierzbicki, „Poemat Milana Dedinaca...”, 92–93.

delatnošću pariske *Književnosti (Littérature)*, s čijih su stranica, *notabene*, Srbi crpili prve informacije o nadrealizmu koji se rađao na Seni.²⁷

Kontinuirano tako odabrane linije, odnosno prvi časopis koji je i zvanično izlazio pod znakom nadrealizma u Jugoslaviji, predstavljala su pak *Svedočanstva*, koji je uređivala ista grupa autora, a koji je izlazio svakih deset dana od 1924. do 1925. godine. Bila je to svojevrsna paralela u odnosu na *La Révolution surréaliste* (Isto); uostalom, u prvom njegovom broju pojavio se Ristićev članak „Nadrealizam” kao, opet, prva interpretacija Bretonovog manifesta među Južnim Slovenima. Štaviše, ovaj časopis beleži i najstarije pokušaje automatskog pisanja (Kornhauser 1974: 296).

Nakon gašenja lista 1925. godine, nadrealisti ostaju bez „novinskog organa”, te počinju da objavljuju gde god mogu, uglavnom u dnevnoj štampi. Za to vreme pokušavaju da se okupe na stranicama časopisa *Savremeni pregled* Velibora Gligorića, no ne uspevaju da osnuju novo, zajedničko glasilo, koje je trebalo da nosi naziv *Stvarnost* (Kornhauser 1974: 297). Uprkos nepostojanju konkretnog kanala komunikacije, upravo tada izlaze najvažnija nadrealistička dela: *Javna ptica* Dedinca (1926), *Bez mere* Ristića (1928), prozna poema Aleksandra Vučo *Koren vida* (1928). Sva tri dela – naročito Dedinčeva antipoema i Ristićev antiroman – osobene su prerade vlastite biografije u egzistencijalno iskustvo (Wierzbicki 1992: 85), čiju važnu potku čini moral viđen kroz prizmu zahteva nadrealističke akcije.

Nešto kasnije, osveženje beogradske avangardnoj sceni doneće dolazak druge generacije nadrealista (Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Đorđe Jovanović). Mladi prevratnici štampaju prigodno izdanje *Četiri strane sveta i tako dalje*, da bi 1929. godine rešili da pokrenu časopis *Tragovi*, u kojem će prevagnuti poetika automatskog pisanja.

6. 1929: Nadrealistički preokret

Tek će se 1929. godine integrisati nadrealistički krugovi u okviru avangardnog pokreta u Jugoslaviji – saradnja između oba pokolenja po-

²⁷ J. Wierzbicki, „Poeam Milana Dedinaca *Javna ptica* na tle serbskiesgo ruchu nadrealistycznego”, [u:] *Požegnanie...*, nav. delo, Warszawa 1992, 84. Ovaj proučavalac primećuje da su se stavovi srpskih stvaralaca u *Putevima* polako približavali pogledu na svet Francuza, a časopis je na sebe preuzeo i teret „mentalnog” približavanja Beograda Parizu, a plod toga, između ostalog, trebalo je da predstavlja objavljivanje odlomaka Židovih *Podruma Vatikana* i kompilacije fragmenata Bretonovih tekstova iz lista *Littérature*, kao prvi prikaz nadrealističke doktrine na srpskom jeziku.

staće tešnja. Tada će, pomalo *post factum*, nastati i, za čitav pravac najvažniji, programski iskazi. Prelomni trenutak biće, kako se ispostavlja, 1930. godina, kada u Beogradu, na srpskom i francuskom jeziku, izlazi almanah *Nemoguće – L'impossible*, koji predstavlja pokušaj sumiranja „herojskog doba” jugoslovenskog nadrealizma²⁸ i, u isto vreme, prelazak sa prenadrealizma na istinsku njegovu fazu, odnosno najavu vrhunskog dostignuća grupe – časopisa *Nadrealizam danas i ovde*. Glavni urednik publikacije bio je Marko Ristić, iako su uvodni članak almanaha potpisali čak njih trinaestorica: Aleksandar Vučo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Dušan Matić, Marko Ristić, Vane Živadinović Bor, Radojica Živanović Noe, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović, Đorđe Kostić, Đorđe Jovanović i Oskar Davičo. Na spisku saradnika lista nalaze se i Andre Breton, Benžamen Pere, Luj Aragon, Rene Šar, Andre Tirion. Ogromna sveska, od preko sto trideset strana, donela je niz tekstova i anketa, te poveći broj teorijskih radova i nadrealističkih dela Srba i Francuza (na oba jezika). Od suštinskog je pak značaja njegov vizuelni i tipografski izgled: crteži, kolaži, fotografije i fotomontaže. Po mišljenju samih članova pokreta, objavljivanje ovog almanaha 1930. godine predstavljalo je prvu „kolektivnu i u potpunosti svesnu” manifestaciju jugoslovenskih nadrealista, ali i rekapitulaciju svega što se dotad dogodilo u okviru beogradskog pokreta.

U ovom izdanju našao se i (nedovršeni) Ristićev i Matićev tekst pod naslovom „Uzgred budi rečeno”. U pitanju je zapravo prvi programski iskaz beogradske grupe.²⁹ U ovom manifestu nadrealisti su kategorički raskrstili sa metafizikom, premda to nije bio transcendentalni protest jer su, kako navodi Barbara Čapik-Litinjska, postavili sebi novu metafiziku – avangardu.³⁰ Zanimljivo je da se, kao što smo već napomenule, ovaj manifest nije pojavio kao inauguralni tekst delovanja nadrealista, već ga

²⁸ Uzgred vredi pomenuti da ovaj almanah zajedničkim akcijama nadrealista daje najpotpuniji ideološki oblik. Te će akcije dokumentovati opširni teorijsko-filozofski tekstovi: knjige Marka Ristića i Koče Popovića, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931) i *Anti-Zid* Ristića i Bora (1932).

²⁹ Treba takođe istaći da je i posle 1929. godine nastalo nekoliko tipičnih kritičkih tekstova nadrealista. Ovi su stvaraoci tokom čitave te „nadrealističke decenije” bili skloniji tome da se izražavaju uz pomoć kratkih deklaracija i informativnih beležaka u štampi. U iskaze karakteristične za nadrealizam ubrajaju se i ankete i zapisi razgovora, pisma, intervjui i pamfleti. Tim je formama nadrealistička misao zamenjivala tradicionalnu kritiku a da pritom nije poricala njenu funkciju. Videti: G. Tešić, *Otkrovenje...*, nav. delo, 84.

³⁰ B. Čapik, „Utopijne transgresje”, [u:] *Chorwacka i serbska awangarda...*, 49–63.

je upravo sumirao. Bio je to, naime, pokušaj stvaranja kanona, sistematizacije nadrealizma kao avangarde i naznaka problema koji je pratio način govorenja o avangardi. Matić i Ristić posmatrali su, dakle, nadrealizam iz dijahrone perspektive.

U glavnog teoretičara pokreta izrasta Marko Ristić, po kojem je tadašanja umetnost i poezija pružala pogrešnu sliku sveta, nudeći tek nepomičnu, statičnu stvarnost. Zbog toga su nadrealisti i osporavali sve pravce u umetnosti – čak i nerealistički ekspresionizam (Sujecka 2001: 91). Sami su pak nastojali da pomire ono što se ne da i nije moguće pomiriti – društveni i umetnički radikalizam; drugim rečima, gajili su vrlo sličan odnos prema umetničkom eksperimentu i levičarstvu, i oba ova vida delovanja tretirali su s neobičnom ozbiljnošću. Ta su promišljanja proizvela inovativni konglomerat marksizma i hegelijanizma. Nadrealisti su povezali hegelijanski imperativ usavršavanja duha sa teorijom društvenog razvoja, pozamljenom od Marksa. Spoj ova dva pojma služilo im je kao oruđe za interpretaciju umetničkih pojava. U tom su smislu njihova traganja pružila stvaralački doprinos lokalnoj istoriji ideja (Isto).

U januaru 1931. godine (iako je datiran na decembar prethodne), kao zasebna brošura pojavljuje se kratak tekst „Pozicija nadrealizma”. Jedanaestorica potpisnika (usled nesporazuma u grupi, ovaj manifest nisu potpisali Dimitrijević i Milovanović) nazivaju nadrealizam „konkretnim delovanjem, aktivnom konfrontacijom, osetljivom koordinacijom prelomnih doktrina i metoda, kao i određenih individualnih negacija i zahteva za totalnom, nepovratnom ekspresijom”, koje „u dijalektičkom prožimanju suprotnosti, u tom eksponiranju svih posledica predstavlja bezuslovnu, konačnu iscrpljenost i nužnost svega što se upisuje u neumoljivi mehanizam konkretnog i univerzalnog postojanja”. Autori tu ističu i činjenicu da je nadrealizam u obavezi da ide u paru s revolucijom.³¹

Potom izlaze tri teorijska teksta od neprocenjivog značaja za razumevanje fenomena nadrealizma u Srbiji – već spomenuta, opširna studija *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, dueta Marko Ristić – Koča Popović (1931), *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, koju je zajednički objavila grupa: Oskar Davičo, Dušan Matić, Đorđe Kostić, a tu je i knjiga *Anti-Zid* (1932), koju su objavili Ristić i Vane Bor. Jun 1931. godine donosi, s druge strane, prvi broj časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, koji se smatra krunom srpskog nadrealizma. U periodu 1931–1932. izašla su tri

³¹ Vredi spomenuti da je reprint manifesta – pod naslovom „Belgrade, 23 décembre 1930” – objavljen u *Le Surréalisme au service de la révolution*.

broja. U drugom i trećem štampani su tekstovi „Protiv moderne književnosti” Marka Ristića iz 1932. godine i „Nadrealizam danas. Uvod u opštu analizu nadrealizma” dua Jovanović–Bor. Ristić kroz svoj članak provlači napad na ekspresioniste i književnost moderne umanjujući naročito njihov stvaralački doprinos razvoju posleratne književnosti, uprošćavajući njihov programski sadržaj i poričući im originalnost. Takav piščev ton spram ekspresionizma i ostalih -izama iz prenadrealističke epohe, u čijem su razvoju učestvovali budući nadrealisti, nije, međutim, prisutan u njegovim izjavama pre 1930. godine (Vučković 2011: 372) i može se tumačiti porastom simpatija beogradske grupe prema komunističkom pokretu.

Drugi se tekst odnosi na tzv. „samokritiku nadrealizma”, koja se odvijala na stranicama lista *Nadrealizam danas i ovde*, a koja je imala za cilj da opravda idejni i etički radikalizam pravca (zasnovanog, između ostalog, na neprestanoj autokritici), kao i njegovo sve aktivnije angažovanje na levisi. Kritikujući dotadašnja dostignuća nadrealizma Jovanović i Bor tvrde da se zbog „velike nepreciznosti dosadašnjeg ideološkog definisanja ulazilo u *idealizam*, često vrlo suptilan a često sasvim jeftine vrste; izražavao je *apsolutni pesimizam*, pesimizam koji se nije osnivao na punom poznavanju odnosa čoveka sa spoljnim svetom; pesimizam apstraktan, koji je sam sebe zadovoljavao; izražavao je *anarhistički individualizam*; pozivalo se na *čudo*, propovedala se *okultacija*”. Najvažnijom obavezom autokritike nadrealizma autori samim tim smatraju „meritornu negaciju” i kritiku idealizma, najradije u duhu dijalektičkog materijalizma.

*

Ovim bi se, zapravo, mogla završiti povest nadrealističkog pokreta u prvoj Jugoslaviji; pod njegovim će okriljem stvaraoci polako napuštati tu poetiku, često u korist „novog realizma” (Isto). Krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina, kada revolucionaran stav francuskih nadrealista dobija na snazi, Srbi ponovo idu njihovim tragom, na šta umnogome utiču i društvene promene u samoj Jugoslaviji. Od početka tridesetih godina članovi grupe se sve više javno zalažu za marksističku ideologiju i aktivno učestvuju u radu nelegalne Komunističke partije Jugoslavije, usled čega podležu represijama, a mnogi od njih (između ostalih, Vučo, Kostić, Davičo, Jovanović i Matic) završavaju u zatvoru. Godine 1934. izvršni komitet KPJ objavljuje informaciju o partijskoj književnosti, gde osuđuje avangardne pravce, među kojima i nadrealizam, zamerajući mu pre svega

na začudnom svetonazoru i hermetičnosti, „sektaškom nimbu” (odrednica Jolante Sudecke) kojim se su obavijali učesnici pokreta. Kao što se može videti, njihovo društveno interesovanje nije bilo u stanju da se probije kroz „umišljenu”, „neozbiljnu” opnu pravca, dok su publikacije članova grupe bile smatrane začudnim efemeridama avangarde i vidom anarhije. Od tog trenutka nadrealisti objavljuju sve ređe, i pravac se polako gasi. U međuvremenu dolazi i do obustave rada grupe, prestaju zapravo da izlaze književni tekstovi. Labudova pesma nadrealizma bila je stoga kontroverzna poema *Turpituda* (1938) Marka Ristića, koja je štampana u Zagrebu, i proglašena skandaloznom još pre nego što je puštena u književni promet. Čitav tiraž konfiskovala je cenzura, a sam Ristić je uspeo da izbegne zatvor isključivo zahvaljujući porodičnim vezama.

Deset godina nadrealizma u Jugoslaviji Kornhauzer ovako rezimira:

Stvorena je posve originalna književnost, to jest lišena nacionalnih kompleksa, kojima je bila opterećena dotadašnja srpska, a sa njom i modernistička književnost. Drugo, ona je izrasla u avangardnu književnost u punom smislu te reči: činila je s francuskim pesnicima novi pravac, ali ga nije presadila na vlastito tlo, kako ne bi bila u zaostatku. Treće, znalački je prevrednovala najbližu domaću tradiciju, otkrivajući sasvim drugačije mogućnosti stvaranja umetničkih dela i osvežavajući već okoštali jezik poezije. Četvrto, nadrealistička se književnost pretvorila u „iskustveni poligon” pripremajući jasno definisanu revolucionarnu svest kod većine pisaca i dovodeći ih usput do komunizma (Kornhauser 1983: 62–63).

Tragajući za automatskom pesničkom formom, etičkim i filozofskim osnovama za svoj pogled na svet, srpski su autori uspostavili novu liniju stvaralačke mašte u jugoslovenskoj umetnosti, koja se oslanjala na slobodne asocijacije i spojeve elemenata, na pronalaženje veza iz kojih se mogao graditi novi kvalitet. Iako su imali odlučujući uticaj na razvoj posleratne jugoslovenske neoavangarde, tek je 2002. godine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, pod kuratorstvom Milanke Todić, održana izložba istorijskih nadrealista, koja je bila prelomna za recepciju pravca. Tom su prilikom objavljeni i reprinti najvažnijih njegovih dostignuća – almanaha *Nemoguće* i tri broja časopisa *Nadrealizam danas i ovde*. [A. K.]

Literatura

- Aleksić, Branko. "Breton á propos du surréalisme en Yugoslavie", [u:] *Nadrealizam u svom i našem vremenu. Le surréalisme en son temps et aujourd'hui*. Ur. J. Novaković. Beograd: Filološki fakultet, 2007.
- Briski, Sonja. "Visual Arts in the Avant-gardes between the Two Wars", [u:] *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia. 1918–1991*. Ur. M. Šuvaković, D. Đurić, Cambridge 2003.
- Czapik-Lityńska, Barbara. *Chorwacka i serbska awangarda literacka w perspektywie badań porównawczych*. Katowice: WUS, 2005.
- Czapik-Lityńska, Barbara. „Ko(s)miczny geniusz, czyli 'ja-głupi Słowianin'”, [u:] *Chorwacka i serbska awangarda...*, 94–101.
- Czapik-Lityńska, Barbara. „Utopijne transgresje”, [u:] *Chorwacka i serbska awangarda...*, 49–63.
- Czapik-Lityńska, Barbara. „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*, Katowice: WUS, 1996.
- Dąbrowska-Partyka, Maria. *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*, Kraków: WUJ, 1999.
- Deretić, Jovan. *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: BIGZ, 1987.
- Erjavec, Aleš. "The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern", [u:] *Impossible Histories*.
- Flaker, Aleksandar. *Nomadi ljepote. Studija*. Zagreb: GZH, 1988.
- Hjartarson, Benedikt. "Myths of Rupture. The Manifesto and the Concept of Avant-Garde", [u:] *Modernism*. Ed. by A. Eysteinnsson, V. Liska. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamin, 2007, 173–194.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo: Svjetlost, 1982.
- Kocot, Agata; Siewior, Kinga. „Światy jugosłowiańskiej awangardy (1921–1934)”, u antologii *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*. Ur. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, Kraków: WUJ, 2014, 223–250.
- Konstantinović, Radivoje. „Kim jest Barbarogeniusz”. Prev. M. Petryńska, [u:] *We własnych oczach. XX-wieczny esej zachodnio- i południowosłowiański*. Ur. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1987, 272–286.
- Kornhauser, Julian. „O nadrealizmie serbskim”, *Literatura na Świecie*. Warszawa: RSW, 1974, 2 (34).

- Kornhauser, Julian. „Programy i manifesty w chorwackiej literaturze XX wieku”, [u:] *Od mitu do konkretnu. Szkice o modernizmie i awangardzie w poezji chorwackiej*, Kraków: Wyd. Literackie, 1978.
- Kornhauser, Julian. „Dadaistyczna poezja zenitistów w kręgu serbskiej awangardy”, [u:] *Od mitu do konkretnu...*, 174–191.
- J. Kornhauser, „*Źródła chorwackiego nadrealizmu*”, [u:] *Wspólny język*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1983. 42–52.
- Markowski, Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas, 2007.
- Milenković, Pavle. *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2012.
- Musabegović, Jasmina. *Rastko Petrović i njegovo delo*. Beograd: Slovo ljubve, 1976.
- Oblučar, Branislav. „Avangardni manifest kao poetičko-politički žanr”, [u:] *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine*. Ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz. Split–Zagreb: Književni krug, 2011. 76–89.
- Pavłowitch, Stevan K. *Historia Bałkanów (1804–1945)*. Prev. J. Polak. Warszawa: WUW, 2009.
- Popović, Radovan. *Sjajno društvanje. Priča o beogradskim nadrealistima*. Beograd: Službeni glasnik, 2006.
- Rogić, Musa Tea. „Utopijski diskurs u književnoj avangardi. Svetokret i Dada-Jok Branka Ve Poljanskoga”, *Studia lexicographica*. Zagreb 2010, br. 2, 59–75.
- Subotić, Irina. „Istorijske avangarde: dadaizam-zenitizam-nadrealizam”, [u:] *Od Avangarde do Arkadije*, Beograd: Clio, 2000; citat prema internet izdanju ove knjige u Biblioteci srpske kulture projekta Rastko: http://www.rastko.rs/likovne/clio/isubotic-arkadia.html#_Toc506879184.
- Sujecka, Jolanta. „Słowo alternatywnego świata i świat alternatywnego słowa (Belgrad Surrealistów)”, [u:] *Ikona domu*. Warszawa: SOW, 2001.
- Sheppard, Richard. „Problematyka europejskiego modernizmu”. Prev. P. Wawrzyszko, [u:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Ur. R. Nycz, Krakow: Universitas, 1998.
- Šuvaković, Miško. „Impossible Histories”, [u:] *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia. 1918–1991*. Ur. M. Šuvaković, D. Đurić, Cambridge 2003.
- Tešić, Gojko. *Otkrovenje srpske avangarde. Kontekstualna čitanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2005.
- Vučković, Radovan. *Avangardna poezija*. Banja Luka: Glas, 1984.

Vučković, Radovan. *Poetika srpske avangarde*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
Wasilewski, Tadeusz; Felczak, Waclaw. *Historia Jugosławii*. Wrocław: ZNO, 1985.
Wierzbicki, Jan „Awangarda”, [u:] *Pożegnanie z Jugosławią*. Warszawa: SOW, 1992.

Agata Kocot
Kinga Siewior

THE WORLDS OF YUGOSLAV AVANT-GARDE

Summary

In our paper we research the period of historical avant-garde in Yugoslav (Serbian) literature, from 1921 to 1934. In this period emerged the main avant-garde movements, mostly influenced by Western civilization. They were largely connected with periodicals (*Zenit*) or, more often, with journals that appeared in only one or few numbers (*Svetokret*, *Dada-Tank*, *Dada Jazz*, *Dada Jok*, *Nadrealizam danas i ovde*). Zenitism, dadaism, hipnism, surrealism, would remain the most important avant-garde movements in Serbian literature. By shifting the paradigms of former writer's poetics, Poljanski, Micić, Aleksić, Drainac and the Belgrade surrealists left an important trace in Serbian literature. An important part of their activities were manifestos. They left us an important number of manifestos, as a testimony of their desire for changing things. By manoeuvring between expressionism, dadaism, constructivism and, finally, surrealism, they were writing original and revolutionary pages of modern Serbian literature, paving the way for post-war postmodern literature poetics.

Key words: avant-garde, zenitism, dadaism, hipnism, surrealism, Poljanski, Micić, Aleksić, Ratković, Drainac, Belgrade surrealists

СТРАТЕГИЈЕ УБЕЂИВАЊА У МАНИФЕСТИМА СРПСКЕ АВАНГАРДЕ

Сажетак: У уводном делу рада указује се на парадоксе манифеста авангардних покрета, а манифести српске авангарде 20-их година 20. века посматрају се са становишта стилистичких функција употребљених говорних жанрова у оспоравању и убеђивању. Разматрају се мање радикална залагања Милоша Црњанског у „Објашњењу 'Суматре'” и Станислава Винавера у „Манифесту експресионизма” и радикални, рушилачки и превратнички манифести дадаизма Драгана Алексића, зенитизма Љубомира Мицића и хипнизма Рада Драинца. У анализама се пажња обраћа и на однос онога што се у манифестима одбацује према ономе за шта се аутори манифеста залажу.

Кључне речи: манифести, српска авангарда, убеђивање, оспоравање, говорни жанрови, експресионизам, дадаизам, зенитизам, хипнизам

1.

Ничеов Заратустра објавио је сумрак богова и појаву натчовека. Шпенглер је у години завршетка Првог светског рата објавио први том *Пројасици Зайада*. Октобарска револуција је 1917. прогласила бољшевичко друштво на рушевинама царске Русије. Тиме су религиозни, историјски и социјални темељи европских култура доведени под сумњу, што је до крајности заострило питања њене будућности. Тешко је набројати све предлоге за решење кризе идентитета Европљана, али могуће је указати на противречности тадашњих порива за рушење социјалних, моралних и културних вредности.

Напетост између позива за рушење старе и стварања нове уметности испољавала се у парадоксима авангардних манифеста, пуним

судара мржње према свему старом и полета за авангардни преврат из кога ће настати нова и друкчија уметност новог човека.

1.1. Парадокси рушења

Одбацивање старе уметности у манифестима има за циљ да укине прошле поетике, унизи цењене ствараоце, институције и уметничке вредности претходних епоха и радикално промени улогу уметника и уметности у култури. Осветљавање дубљих мотива авангардних рушитеља старе уметности указује на парадокс рушења: неким је довољна радост дивљака над уништеним објектом мржње, подстрекачи се задовољавају славом пророка разарања, а део рушитеља почиње да гради нешто ново. Емил Сиоран у поступцима уништавања види страсти дивљака у заносу да ће из ништавила да пређе у свет (Сиоран 1972: 164). А срећа дивљака плод је његовог деструктивног карактера, задовољног што у кризним временима и друге може да увуче у разарање. Парадоксалност рушитеља који рашчишћава простор да би од развалина градио нешто ново садржана је у слепом незнању да се градити може и без рушења. Манифести, са становишта Ан Мари Пелтје, садрже парадоксалну двојност критичког присећања и утопијске пројекције (Peltje 1983), што подразумева да авангардно рушење старе уметности има у виду нешто утопијско, градитељски ново. Други француски проучавалац скептичније сагледава намере авангардиста као њихове заблуде о крају уметности:

Avangarde su ignorisale Hegelovo predviđanje [kraja umetnosti], pokušale su umjetnosti da pruže sadašnji i budući ideal. Ali vjera u novo počivala je na toliko protivurječnosti da je uništila samu sebe, i čini se da je krug potpuno zatvoren, od prekida sa tradicijom do tradicije prekida, i najzad do prekida sa prekidom, što bi bila naša postmodernost (Kompanjon 2012: 147).

Када је реч о књижевности, парадокс рушења открива се у одговору на питање шта остаје од књижевности ако везе између речи изгубе смисао. Текст у целости заснован на нонсенсу, бесмислу не може бити образац књижевног текста. Петер Слотердајк поводом дадаизма говори о хаотологији као методи „рефлектираног одрицања”, техници рушења смисла или методи нонсенса (Слотердајк 2001). Дадаистичко укидање смисаоне везе између речи и увођење техни-

ке случајног повезивања речи из „дада шешира-нокшира” укинуло је и саму књижевност. Стога је парадоксални крај књижевности морао да буде превазиђен ма каквим повратком смислу. Тај корак од руина ка грађењу смисаоних веза био је неминован јер потпуно уништење језика укида разлоге стварања текста који није могуће разумети.

1.2. Парадокси односа живота и уметности

Аутори манифеста авангарде били су убеђени да ће укидањем границе између уметности и живота осигурати да сви, равноправно, без обзира на образовање и социјални статус, буду и ствараоци и потрошачи уметности. Уметност не би више била посебна делатност, јер је изједначена са животом, а уметник изједначен са било којим човеком. Пророчки самоопчињени важношћу укидања уметности, њеним уливањем у живот, авангардисти нису схватили да одлука о укидању аутономије уметности није довољна да би она нестала и постала део живота. Антоан Компањон је и то сагледао као заблуду авангардиста:

Uz pomoć teorija, avangarde su pokušale da sebi obezbijede budućnost. Ali teorije i manifesti ne omogućavaju razlikovanje kiča i novoga kao istorijski neophodnoga koje će se naknadno otkriti [...] dok su avangardni manifesti, daleko od toga da su smanjili autonomiju umjetnosti, otišli ka novim konformizmima (Kompanjon 2012: 74).

1.3. Парадокси личног и групног у манифестима

Манифест уметничке групе као јавна и језгровита објава добровољних ставова у име групе људи, по мишљењу авангардиста изражава, али заправо симулира обавезу заједничке оцене непожељног и жељеног стања и сагласност око заједничких циљева. Упркос самободрећим и обједињујућим паролама, манифести немају обавезујућу снагу – чак ни за своје творце. А људска непостојаност је таква да нико никада није могао гарантовати своју вечну верност начелима покрета и лојалност свим члановима групе.

Даље, манифести уметности подразумевају идеју да се стваралачке делатности могу каналисати, контролисати, усмеравати, али то је противно стваралачком чину као личном чину. Парадокс авангардних манифеста – који у име ослобођеног новог човека потиру

ауторски глас и залажу се за униформисану, укалупљену уметност – састоји се и у чињеници да већина манифеста носи потписе и ментални печат својих твораца. Тај испреплетени однос ауторски личног и прописујуће колективног дотиче и непрозирне обавезе које манифести српске авангарде оглашавају. Када је реч о колективно потписаним манифестима чланова уметничке групе, попут надреалистичких прогласа, питање исказаног јединственог става у најмању руку је сумњиво, како због неусаглашених тачака, тако и због непрозирне и прикривене хијерархије у односима вође и следбеника у групи.

Манифести српске авангарде првих деценија 20. века изражавају јединство следећи клишетирана правила тога жанра. Проглас јединствености није означавао стварно јединство, већ је чинио бриткијим оштрину групе у обрачунама са старом уметношћу или супарничким авангардним групама.

1.4. Парадокси надмености рушитеља

Италијански проучавалац књижевности Едоардо Санвинети одређује херојски моменат авангарде као свест о мисији заснованој на патетичној егзалтацији, нарцисоидној опијености собом, коју прати надменост према свему што није авангардно (в. Гагић 1980). Искрено признање Хилзенбека, творца и сведока дадаизма, о жељеном дејству манифеста поврђује њихову усмереност на провокације супарника усмерене на његово „противљење” или стварање „непријатеља” (Тодоровић, „Манифести дадаизма”). Међусобни односи авангардиста били су супарнички, често искључиви, са самоувереношћу дивљака или пророка који хировито лако прелазе од великих обећања до грубих поруга и клетви. Наизглед је парадоксално да су најватренији аутори манифеста, збијајући своје редове, остајали не само без нових присталица, већ су у свађама погубили и саборце који су са њима створили групу.

2. Идејне и стилске стратегије убеђивања За и Против

Овде ће бити анализирани идејне и стилске стратегије српских авангардиста у њиховим манифестима – негирања, обезвређивања и одбацивања „старе” књижевности, препоруке, савети, наредбе и позиви да их следе у настанку нове књижевности. Поруче оспоравања или хвале могу бити асиметричне, тј. у неким случајевима поруче

негирања могу бити јаче од пропагирања, и обратно, слабије од исказа којима се оспорава противно становиште.

Стратегије оспоравања и убеђивања имају и своје поетичко-стилистичке и комуникативне особености. Избор и комбинација употребљених говорних жанрова указују на који начин се оно негативно одбацује, а оно пожељно хвали и утврђује. Изражавање поруге (као јавног увредљивог одрицања), презира, непризнавања, ниподаштавања, поклика у авангардним манифестима могу имати различите објекте одбацивања – цивилизацију, културу, уметност, канон у књижевности, признате писце, жанрове или поетике. У исказима су коришћене несмеховне стратегије негације, али и разни типови исмевања – од подсмеха, исмевања, ругања, ироније, пародије, цинизма, до сарказма. Српски авангардисти поругама одбацују цивилизацију, историју, мрачну метафизику, уметност, роман или поједине писце. Разлике у доминантним идејама авангардних група одражавају се, у извесној мери, на стратегије њиховог убеђивања у ставове према уметности.

Порукама које се у манифестима изричу у првом лицу множине (Ми) колективистички се подразумева оно што се другима налаже да чине, мисле, желе. Ту се изричу циљне вредности појединих покрета и уочавају разлике у њиховом виђењу уметности и њеног односа према животу. У самохвалама и императивним налозима исказују се вредности за које се они боре и залажу. Између поруга усмерених ставовима противника и самоубеђивања усмерених ка „својима”, могу постојати недоречености, исклизнућа и амбиваленције. Однос убеђивања у порукама, наредбама и самохвалама биће показан у изабраним манифестима српске авангарде 1920-их година.

3. Меки манифести

Мање радикални манифести српских писаца 20-их година 20. века исказују своје несклоности и склоности ка типовима књижевности одлучно, али без искључивости, са свешћу да други такође имају право на своје погледе на књижевност. Писац може излагати своја уверења али не мора све друге видети као смртну опасност, нити себи мора приписивати право на једину и коначну истину.

Текстови Милоша Црњанског, Растка Петровића и Станислава Винавера, међу манифестима српске авангарде, излажу јасно сучељене

ставове али немају жучи и беса сировог или углађеног примитивизма других авангардиста. Они су знали или осећали да у току историје књижевности представљају једну тачку. Они нису у целости порицали традиционално поимање књижевности и уметности. У разумевању новог човека и нове уметности код њих није било занемаривања црта или вредности свог народа. Такав став према српској традицији и историји они су касније испољавали у различитим видовима.

Манифестни текстови ове тројице аутора написани су врло лично и не припадају типичним манифестима авангарде, већ пре прогласима личног виђења уметника, чак и када у његовом делу има авангардних елемената. Такав је исповедно-аутопоетички текст „Пробуђена свест: Јуда” Растка Петровића, у збирци *Ошкровење* (1922), који је крајње личан и исказује погледе у првом (Ја) лицу, са похвалама животу и поезији као физиолошкој потреби без које се не може живети. Текст „Матерња мелодија” Момчила Настасијевића има особине програмског текста, без амбиција да представља манифест одређене групе.

Суматраизам 1920. Милош Црњански у „Објашњењу ’Суматре’” (1920) каже да је положај и дух наше поезије измењен, „после Скерлића”. Он пише: „Пале су идеје, форме, и хвала богу, канони!” После речи о савременој поезији руских футуриста каже: „Ни наша, најновија уметност, а најмање поезија, не спава, како је често читаоци замишљају, као нека лепотица, у кули од слоноваче”, са јасним алузијама на ларпурлартистичку поезију. Ако се алузија на „циле-миле стихове” можда и не односи на поезију Дучића, Шантића и Ракића, свакако се односи на одређење „баналних четворокута и добошарске музике досадашње метрике”. Црњански је програмски громко огласио слободни стих, који се у српској поезији стидљиво појавио још пред Први светски рат. Али велике песнике претходне епохе, који на књижевним барикадама нису лично бранили своје „положаје”, после програмског текста о „Суматри” нису оставили на миру ни творци потоњих српских авангардних манифеста и у својим нападима су варирали фигуре Милоша Црњанског.

Црњански у „Објашњењу ’Суматре’” говори о барикадама: „Могу само, у контурама, без синтеза, да откријем мисли које владају, са оне стране, папирнате, барикаде, где смо ми.” Црњански говори у име поколења: „Већина нас, најновијих.” Колективизам заснован на идеји сабијања редова истомишљеника на папирнатим барикадама код Црњанског није повезан са реално постојећом групом суматраиста,

већ са поколењима млађих песника који деле сличне књижевне наклоности.

Експресионизам 1921. Дијалог Станислава Винавера са поетиком српских песника претходног поколења започео је излагањем ставова о језику, пародијама Трпка Ђирића у Винаверовој збирци *Мјећа* (1911), књижевним критикама и ауторским стиховима и причама које су представљале нови глас у српској књижевности. Винавер у „Манифесту експресионистичке школе”, објављеном у књизи *Громобран Свемира* 1921, сучељава уметност која ствара светове оној која их само реконструираше, а посебно развија опозицију експресионизма и импресионизма. Винаверова позиција није слична становиштима других авангардиста, јер је за њега битна генијалност творца који је могао да се појави и у прошлости, а, историјском нужношћу, са експресионизмом се јавља и у 20. веку. Иако Винавер свој текст назива манифестом, он заузима једну надисторијску и наднационалну позицију, без пизме и љутње на старе врсте, поетике, поколења. Код Винавера нема одбацивања уметности јер он воли уметност. У драматичним годинама балканских ратова гласови Винавера у књижевности нису одјекнули довољно гласно да би оставили приметног трага.

Поводом Винаверове књиге *Громобран Свемира* Гојко Тешић истиче да она, као целина, има карактер манифеста, и да је у теоријском смислу његова најкохерентнија књига:

Ако смо констатовали манифестност *Громобрана Свемира* као целине с „Манифестом експресионистичке школе” у функцији пролога, чини нам се да није ништа мање битан детаљ о томе да је скоро сваки текст програмски интониран и с уочљивом полемичком нијансом (Тешић 2009: 339).

У „Манифесту експресионистичке школе” Винавер пише: „У уметности ми не зависимо од категорије реалности, ми се ослобађамо и од реалности и од онога што њу одриче.” Потреба слободе је и у овом тексту наглашено истакнута: „Ми смо потпуно слободни, и зато смо ми, ако нам је до среће – сретнији, ако нам је до очајања – очајнији, од оних, који су били пре нас у уметности.” „Манифест експресионистичке школе” Станислава Винавера представља спој тихог прогласа експресионистичких начела и трактата о својствима уметничких дела, која, захваљујући дару генијалних твораца, прекорачују границе свих времена. Иако носи звучан назив манифеста авангардно-

-модернистичког покрета, у њему нема порицања традиције, већ хвале Бетовену, Баху, Шекспиру, чиме ови великани ретроактивно постају експресионисти. Колективни идентитет експресиониста не формира се агресивним усклицима против претходне уметности, већ промишљањима о уметности као одразу света или стварању света. Проглашавање идеја неперсонализоване групе (Ми) експресиониста доминира у првом одељку, јавља се на крају другог и почетку трећег одељка.

Ми смо ствараоци, као што је и природа. Ми улазимо у пантеон проузрокивача [...]. Ми постајемо богови, као што је то предвиђао Верхарн и слутио ван Лерберг. [...] ми експресионисте, отишли смо и један корак даље, нашли смо још један моменат за уметничко искоришћавање, а то је моменат осцилације између два екстрема, између бића и не-бића, између стварности и нестварности. [...] А ми, експресионисте, уносимо једну нову сумњу, страшнију, ако нам је до страха, или божанственију, ако нам је до ведре радости, а то је: у уметности ми не зависимо од категорије реалности, ми се ослобађамо и од реалности и од онога што њу одриче. [...] Ми, експресионисте, не питамо, шта хоће природа, ми то остављамо, у колико се то тиче израза, слугама природе: плашљивим љубавницима природе, који изучавају њене ћуди и према њима се управљају. [...] Ми, експресионисте, никога не исповедамо, да бисмо исповешћу сазнали његову тајну. Ми тајну постижемо, ако је она врх, на коме смо зажелели да се сунчамо. Ми не читамо анонимна писма, којима природу компромитују или уздижу, у разним случајностима, свакидашњице. Ми смо оно исто што и природа, и ми стварамо са оним комађем, које успемо да из Космоса привучемо у своју орбиту, као цигље за зграду, коју ми непрестано подижемо и обарамо. [...] Ми не можемо да грешимо у тоталитету наше тежње. [...] Ми наше светове градимо данас са још једним хелиумом, кога није било на досадашњим земљама: ми уносимо ту упитну Језу стварности и нестварности. Ми не одричемо увек егзистенцију, ми не афирмирамо увек егзистенцију; за нас је игра око присуства или одсуства егзистенције једна драж више у стварању, једно уживање више у створеноме. [...] Ми смо надмашили језу библијскога: *omnia vanitas* (све је таштина, и сама је таштина таштина). [...] А ми, експресионисте, уносимо једну нову сумњу, страшнију, ако нам је до страха, или божанственију, ако нам је до ведре радо-

сти, а то је: у уметности ми не зависимо од категорије реалности, ми се ослобађамо и од реалности и од онога што њу одриче. [...] Ми смо потпуно слободни, и зато смо ми, ако нам је до среће – сретнији, ако нам је до очајања – очајнији, од оних, који су били пре нас у уметности.

Винавер, супротно радикалним, букачким манифестима, не одбацује историју уметности. Он чини управо супротно – користи историју уметности да би утврдио историјску нужност појаве експресионизма, тј. образлаже да је развој уметности водио до експресионизма. Винаверови искази личе на самоуверени говор о правилном избору стваралачке позиције и оптималним уметничким могућностима које не зависе од реалности. Али, у време настанка овог текста Винавер, као поштовани поборник нове књижевности, није имао реалне следбенике. Речи – Ми, експресионисте – не означавају чланове Винаверове групе, чак, парадоксално, по Винаверовим престога схваћеним одређењима експресионизма, у српској књижевности и нема експресиониста. Винавер на крају свог манифеста одређује као делимичне представнике експресионизма – код нас – Крлежу, Андрића и Црњанског. Значај Црњанског он умањује наводећи на тумачење његове „Суматре” у кривим оквирима избегавања преокрета (дакле: преокрета не мора бити код нас, већ на Суматри). Винавер Црњанском, даље, приписује умор и страх пред револуцијом:

„Кад оће два моја ока невесела” вели Црњански. То је Клигсоров врт пред самим Васкрсењем. Они мисле да се могу избегнути ствари, помоћу илузије ствари. То је страх уморних (можда тренутно?) испред долазеће револуције духа, уморних, који хоће да нас увере да револуцију не морамо ни чинити, јер је пронађен модус, начин, да је имамо, не вршећи је, да дрво новог живота уроди плодом и ако га ни једно ново сунце није грејало. А знају уморни, да је старо сунце умрло.

У Винаверовом манифесту је доследно спроведена опозиција импресионизам–експресионизам, и то мање кроз историјско одређење два периода у историји уметности, а више као супротстављеност типолошких, ванвремено различитих приступа уметности. По Винаверу, експресионисти су независни од реалности, а импресионисти су од ње зависни.

4. Радикални манифести

Неприхватање старе уметности у текстовима радикалних авангардиста праћено је оптужбама о њеној бескорисности и превазиђености, подругивањима, циничним и ироничним подсмесима, па чак псовкама, увредама публици која, „сиромашна духом”, не разуме и не прихвата нову уметност. У манифестима радикалних авангардиста у презривом одбацувању старе књижевности мешају се разноврсни говорни жанрови и употребљавају различити типови иронијског презначавања.

И у меким и у радикалним манифестима користи се форма (Ми) обраћања, али експресивност и провокативност је у овим другима много израженија. Радикални авангардисти у манифестима још мање виде ствараоца – појединца, а још израженије виде групу. Код њих је све попрште сукоба, па су опозиције Ми и Они оштре и веома важне. Напети односи у групи лако постају узрок распада група, због малих личних разлика, које постају битне током разјашњавања односа у групи, али се те разлике прикривају. Спорови се воде заправо око тога ко има право да говори у име групе Ми, што се види као претња или претендовање на право да се користи тај моћни динамизатор личне моћи. Наредбе „својима” се у авангардним манифестима јављају као често коришћена форма обраћања присталицама и могућим будућим члановима.

Радикални манифести авангарде имају изразито наглашен култ „новога”. Теа Рогич Муса о томе луцидно пише следећи ставове Пођолија и Марина:

S obzirom na to da je avangarda svoju umjetnost smatrala apsolutnim početkom, stvaralaštvom koje nema ni preteče ni podrijetlo, omogućila je nastanak mita o novom početku, o novom rađanju i novoj umjetnosti, koja prezire i osporava tradiciju. U mitskoj viziji umjetničkog stvaranja svako književno djelo postaje neponovljiva manifestacija inovativnosti svojeg autora (Rogić Musa 2010: 60).

Манифест 1920. „Манифест” Бранка Ве Пољанског (*Светлокрети*, 1920) садржи гневне изразе поруге који се тичу савременог духа и клањања новцу. У поређењу са Алексићевим манифестом, Ве Пољански изражава много шире ставове према историји, цивилизацији и према социјално-политичким приликама, уз приметну наклоност бољшевичкој револуцији.

Дух човечји постао је проститутка 20. века [...] лажи угледне и поштоване госпође „Данашњице”, којој су сви циљеви – масни обилни ручкови. Наш дух под протекторатом силне госпође „Данашњице” је само жртва господин Богу „златноме телету” на измаку културног 20. века.

Бранко Ве Пољански користи гест уличног презривог пљувања, али он пљује на отровну историју која је представљена као вечности пехар: *Пљунуџи њреба у вечносџи њехар, као на ојавно њиће која смо већ њјани!! Пљунуџи њреба у вечносџи њехар, иде је исцурило 20. наших оџровних векова.* Императивно очекивање није персонализовано, али је изречено да се може односити на све којима се аутор обраћа.

Бранко Ве Пољански одбацује смрадну прошлост и вапи за ослобођењем.

Треба! О до лудила ужасно треба наш дух ослобођења, онога светога ослобођења, да под безбојном својом заставом крене напред у време – у вечност. [...] Треба! О до лудила ужасно треба наш дух ослобођења, да под безбојном својом светом заставом крене напред – у време – у вечност усусрет новоме човеку (Ве Пољански).

Залагање за ослобођење као један од устаљених поклика авангардиста 20-их година овде је образложен као насушна потреба духа, те као позвање на промене које ће створити новог човека. Интензитет те потребе је тако јак да Ве Пољански говори о „луциферском хтењу”, „до лудила ужасно треба”, што са његове тачке гледишта појачава утисак неодложности ослобођења. Повезивање придева „свето” са „ослобођењем” јесте необично имајући у виду гомиле увреда и скрнављења својствених манифестном наступу. Ипак, постоји нешто што он назива светим: у томе тексту уметност се не одбацује јер Ве Пољански говори: „Најузвишенију форму задобива наш дух у уметности.”

Зенитизам се одређује помоћу парадокса: *Парадокс, је њибивосџи духа и њејова њласџика.*

Блискост са истомишљеницима Бранко Ве Пољански обликује начином обраћања и именовања:

Песници! Браћо! Зениџисџи. Песници! Браћо! Зениџисџи ви још њејознаџи! Збаџиџе маниџије лажи! (Миџић, „Манифест зенитизма”, Зениџи).

На крају текста се политичка подршка совјетској револуцији стапа са слављењем револуције у уметности, уз ускличне паролe у стилу уличних парада и јавних прослава.

Живела листопадска револуција духа!
Живела нова уметност!
Живео нови човек!

Али:

ДАДАист не учи технике, сувишност је то досаде.

1921. Дадаизам. Драган Алексић, прашки ђак и годину дана сарадник браће Мицић, у часопису *Зеница* (бр. 3, априла 1921) објавио је манифестни текст „Дадаизам”.

У одбацавању старе културе у овом тексту аутор користи безлични императив глагола „разорити”, што звучи као задатак који треба обавити: „културу разорити као досаду, буржоаску лудост, лепо оличену и у сафијан умотану”. Помињање драгоценог сафијана не изражава похвалу, већ само иронично потенцира да је та „буржоаска лудост” добро прикривена. Драган Алексић је написао и: „уметност беше чама, досада”. Уметности минулих епоха се као духовној и стваралачкој делатности приписује да је била чамотна, али употреба глагола у прошлом времену, „беше”, наводи на мисао да ње више нема.

Некада су наредбе авангардиста изречене у повишеном и грубом тону. У замишљеном дијалогу са Јованом Дучићем, песником кога не цени, Алексић после исказа „Крозфакатна линија и форма не постоје” додаје: „Дучићу, одрежите нос!” Учтива вербална форма глагола у обраћању Дучићу (Ви) у противречности је са грубим садржајем који се упућује. То није друго лице множине којим се руља позива да песнику одреже нос, већ обраћање њему – да он сам то учини. Алексић се, нешто даље, обраћа и симболистима, представницима старе поезије, очекујући да они осете и јавно искажу стид због недолжности стихова које пишу, и да се повуку – језгровито се каже: „Покријте се симболисте!”

Неодобравање романа својствено је свим радикалним авангардистима, па је роман мета осуде и у Алексићевом манифестном тексту. Драган Алексић у „Дадаизму” истиче два недостатка романа – чињеницу да је предуг и да је заплетен. То је исказано неологичким придевом: „Роман је *дујокривудасиџа* тракавица.”

После изругујућег израза „(Цивилизацијо курво стара!)” он глагол „рушити” понавља у првом лицу множине: „Од темеља рушимо рушимо рушимо, нека се распрсне језик и остане велики ДАДА”, којим се поступак негирања приказује као активно делање и трајно рушење језика, при чему Драган Алексић очито говори у име дадаиста, што потенцира и одређење коначног циља „нека... остане велика ДАДА”. Таква идеја краја језика свакако би учинила и крај ДАДЕ, али, парадоксално, Алексић после краја језика очекује да ће остати „велики ДАДА”. Он нема идеју да ишта може бити после ДАДЕ, то јест подразумева се вечно трајање ДАДЕ. Није јасно шта је то „велики ДАДА”, али са становишта поетике манифеста то и није нешто што треба објашњавати, будући да се сматра саморазумљивим.

У Алексићевом манифесту одбачени су Дучић, симболисти, роман, па чак и језик, после чијег распрскивања ће остати велика ДАДА. Алексићу није потребан дијалог, нису потребна питања, ту нема ни убеђивања, постоје само наређења. Безлична форма императива обухвата најшири круг поборника неког покрета. Она је необична по томе што се очекивање или налог упућује и другима и самом себи. То су искази који одређују како нешто треба чинити, какав треба бити. Драган Алексић пише: „Бити генералан.” Алексић користи императиве у „ви” обраћању за потврђивање дадаистичких вредности, овладавање вештином и ослобађањем које ће омогућити да човек постане пуни дадаиста: „Убрајајте у детињарије, доказујте дакле феноменалност.”

Драган Алексић формом обраћања групи „ви”: „Растегнути појам. Не ускотрачњавајте се. Треба се разеластичирати. Не живимо годинама, већ минутима, секундама. Нека је свака секунда новост.” [...] „Импортирајте секундсекунду и милмоменте.”

У Алексићевом манифесту „Дадаизам” има више ауторских неологизама, кованица заснованих на споју двеју сема у једној речи. Савремени филолог и творац нових руских речи Михаил Епштајн, у тексту „Једноречје” образлаже став да једна реч може да буде најкраће уметничко дело. Алексићеве новостворене речи потврђују слободу авангардног ствараоца и могућност ширења језичких могућности, али он не образлаже и не развија ту идеју да нове речи новог језика могу бити основ нове уметности. Новостворене речи имају и моћ пропагирања дадаистичких идеја. Лако упамтљива реч „какотедрагошћ” представља успели ауторски неологизам сабијен из израза „чини како ти је драго”. Нова уметност изједначена са живо-

том, слободом, младошћу и примитивизмом исказује се громким самоувереним покличима у славу Даде: „ДАДА је крич за МЛАДОШЋУ. ДАДА, примитивизам и тежња. Будућност. Све је ДАДА.”

За дадаистичку поетику је веома важно сажимање у времену, у чему је дадаизам био близак футуристичким идејама. О томе у свом тексту о Драгану Алексићу пише и Вида Алексић:

Тежња према апстракцији је схваћена као склоност према брзини израза („секундизражај”), а та брзина је типична за савременог „окултонервнога човека”, пренапетог и снажне воље у смислу ничеанизма. Будући да је ова концепција о човеку настала у максималном дотицају са дадаизмом, дадаиста је дефинисан као „паннервиста абстрактивите”. Одатле је резултирало и одређење дадаизма као „примитивистички секундо-апстракт” (Алексић 2015: 246).

Алексићев неологизам „секундизражај” похвала је поетици скраћења дадаиста, али и позив за коришћење „секундоизражаја”. Ауторски неологизми *моменторизик*, *џаннервиста*, *џаннервиза*, *демонсџирација* *секундоизражаја*, *брзоџрзај* („ДАДА роман је електрични радијски брзотрзај”) речито оцртавају склоност ка сабијању вербалног исказа у што мањи временски исечак. Избор речи које у неологизму представљају носеће семантичке компоненте у означавању краткотрајности јесу: момент, секунда, брзо и трзај.

Поређењем онога што Алексић у свом манифесту одбацује са оним што хвали, уочава се очигледна персонална конкретизација на оно што се одбацује и поетичко промишљање онога што је ново. Нема опширнијег аргументовања, манифест само исказује огољене, емоционално напрегнуте ставове. Као посебно средство јављају се нове речи, које својом новином и необичношћу са једне стране показују како може да изгледа дадаистички авангардни текст, али, са друге, примером створених кованица истичу подршку дадаиста стварању нових речи.

Зенитизам 1922. Љубомир Мицић је текст „*Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole*” објавио у свом часопису *Zenit* (бр. 13, април 1922). Мицић не наводи уобичајене грубе увреде старој поезији, песништву, које зенитисти одбацују већ тиме што он великим словима напише: ПАПИРНА КУЛА, КУЛА ОД ПАПИРА.

Овај текст истиче парадокс као главну вредност зенитизма: „*Mi stvaramo novo ZENITISTIČKO PESNIŠTVO kao izraz vremena dobe najgenialnijih paradoksa*”; „ПАРАДОКС ЈЕ ОПШТИ УВЕТ ПОСТОЈА-

ЊА ПАРАДОКС ЈЕ ЕЛЕМЕНАТ ЗЕНИТИСТИЧКОГ ПЕСНИШТВА.” Мицић даље предлаже и практичне вежбе које демонстрирају како треба писати на зенитистички начин: „Изразите као песник ЖИВОТ. Експанзија мора бити изражена: симултано – једновремено – часовито.” „СИМУЛТАНА ЕКСПАНЗИЈА ЈЕДНОВРЕМЕНСКИХ МНОГОВРСНИХ ДОГАЂАЈА НАЈВАЖНИЈИ ЈЕ ЕЛЕМЕНАТ ЗЕНИТИСТИЧКОГ ПЕСНИШТВА.” Поетички идеал симултане експанзије Љубомир Мицић показује узорним примером у десетак редова, који представља, по његовом суду, узорни зенитистички текст, који ваља подражавати. Ту је, наравно, прикривен још један од парадокса, али већ нежељног, да авангардиста који руши каноне старе уметности, прописује нове каноне, које препоручује следбеницима.

При крају текста „Категорички императив” истиче се да припадност групи треба да посведочи и пет сведоџби слободног зенитистичког антиграђанина. У тим одредбама се сложенице са префиксом *анџи*- неколико пута понављају, указујући на културолошке оквире идеалног зенитисте:

о антикултурном антиевропском понашању, о антикултурном антиевропском понашању, о бескрајној осветничкој мржњи до уништења целе старе псеудокултуре поезије „осећаја” – „емоције” – „лепоте”, о метасексуалној чистоћи и здрављу радиомоторних живаца, о антиполитичкој врлини која уветује чистоћу личности нашега типа њезино узвишење над ускогрудни малонародни национализам.

Љубомир Мицић, Иван Гол и Бошко Токин су „Манифест зенитизма” објавили као прву књигу самосталних зенитистичких издања. Голов део текста објављен је на немачком језику.

У делу текста који је написао Љубомир Мицић стоји: „Ово није Јеванђеље, ово је *Манифест*. Јеванђеље ће писати они будући, који ће доћи после нас. А они ће доћи, они ће доћи... Будући човек! Биће син Сунца и Зенита.” Таква Мицићева перспектива је помало неочекивана. Она подразумева идеју да ће зенитизам у будућности постати многим важан, да ће одређивати њихове погледе на свет. Тиме Мицић предвиђа будуће плодове свога „Манифеста”, и уводи идеју историчности, која није у духу рушилачке идеје уништења после кога ће завладати вечно непроменљиво стање. Идеја о сакралном значају манифеста ту није само утопијска пројекција, већ се нуди као слика могуће и извесне будућности.

Хипнизам 1922. Раде Драинац, сиромашни боем из провинције, француски ђак, дошљак у Београду и учесник песничких пијанки у хотелу „Москва”, песник дисовских расположења, који је себе гонио да буде напредан у духу времена; уредник авангардног часописа *Хийнос*. У манифесту хипнизма Раде Драинац одбацује вредности западне цивилизације, у чему је сродан зенитистима, а своје изрицање вредности исказује идејом о имагинарним путовањима по морима и океанима, све до Свемира, у чему је ближи експресионистима:

Време је да се Балкан запали духовно. Доста нас је понизно по петама лизао католицизам, папски Рим и галска ватра Париза. А тако смо близу сунцу истока. Зашто да не запалимо нерве будистичком хипнозом Васељене, да тако у сну као у звуку ишчезнемо кроз Свемир.

Раде Драинац одбацује историјске величине и историјски уговор у Версају, којим је окончан Први светски рат: „Шта нам је стало до пактова, уговора, Версаља и тврдих Берлина. Идиоти! Луде! Блудници!” Драинац политичким жаокама антиевропејства додаје и своје жаоке етноконфесионалне природе. Осуду католицизма он не окончава похвалом православљу већ поменом далеких источних религија.

Када је реч о старој уметности, Раде Драинац исказује своју несклоност према Јовану Дучићу, варирајући метафору добошара из „Објашњења 'Суматре'” Милоша Црњанског. Одбојност према дучићевским стиховима Драинац исказује избором и набрајањем мотива у стилу доброг пародичара:

Доста са мртвим линијама на папиру, које занимају богате даме по зеленим будоарима, доста са механичком музиком, без израза, динамике и без мало експресије. Доста са идиотским људима од камења, који представљају мисао: дајте нам мало даљина – мало страха – мало радости открића – мало вечности. Доста сте нас гњавили са женама, балконима, серенадама, са Дучићевим епитафима и измишљеним маркизама.

Драинац у манифесту хипнизма истиче и његову старину. Станислав Винавер је у свом манифесту говорио о вечној природи експресионизма наводећи имена великих стваралаца прошлости, Драинац прави још да одлучнији корак: истиче да је хипнизам постојао од праискона:

Хипнизам је живео од Праискона. Ми смо га данас пронашли – и у томе је само наша величина. Све живи у природи. Само је потребно да људи слутњом подижу завесе са плаве сцене Васељене. И ево – ми је дижемо – јер смо са ужетима нерава пробили оба краја.

И у манифесту хипнизма, као и у другим манифестима, громко одјекује проглашање ослобођења. Раде Драинац хипнизму даје велике задатке ослобођења људи од свега: „Хипнизам је морао да дође, да ослободи људе од свега и да свет начини невидљивом етеричном варницом, да га на тај начин истински баци у вечност.” Драинчев вапај за слободом представља и његов лични вапај и авангардистичко истицање потребе за ослобођењем.

Коме се обраћа Драинац када каже:

Дајте нам мало грозе – мало свемира – ужаса – мало ваше крви, да се види бар један конач голе душе... Дајте нам етеричности: у чему је Васељена.

Аутор манифеста се ту обраћа ствараоцима од којих наручује оно што види као вредности нове поезије и вредности хипнизма.

5.1. Парадоксалне личне судбине у светлу манифеста

Најбучнији српски авангардисти – дадаисти, зенитисти и хипнисти – очекивали су највеће добити од преврата за који су били уверени да ће да се оконча победом нове, авангардне уметности. Али, њихова надања се нису остварила јер преврат није успео, и није имао шансе да успе. Већина њих није доживела ни признање, а за неке је одустајање од писања био обол исказиваном радикализму. На плану личних односа, непомирљиво су се разишли, оставши сами са својим нарцисоидним надменостима.

Црњански и Винавер нису одустали од ставова својих, наизглед меких, манифеста. Са јаким и истанчаним осећањем за вредно у књижевности, упркос одбацивању на друштвену маргину, свој дар нису протрадили, па су као усамљеници оставили важна дела српској и светској књижевности. Још за живота видели су да је експресионистичко семе добро посејано, и могли су са сигурношћу да се надају да ће дати и добре плодове.

У овом огледу није било речи о манифесту надреалиста, из алманаха *Немојуће* Марка Ристића и његових мондијалистичких пријатеља. Године 1930, много после манифеста дадаиста и далеког им барбарогенија зенитиста, дошао је трен и за њихову побуну. Тада је већ било неприкладно бунити се против старе уметности, па надреалисти дижу глас против старе филозофије, против – бесконачне дијалектике и мртвачке метафизике. Њихов манифест више личи на бунтовни трактат левичара који на колеџу конзервативних филозофа објављују да свет не треба само тумачити, него мењати. У томе понајмање има ставова о књижевности, које су они, посебно поводом сна или хумора, исказали у другим текстовима. Овај проглас очигледно потврђује и истрошеност жанра авангардних манифеста у српској књижевности. Њихово златно време био је почетак 20-их година 20. века.

*

Српски авангардисти су у својим манифестима користили сличне стратегије убеђивања као њихови европски претходници. Балканску локализацију манифестима дају српски језик и наведене или подразумеване југословенске културне реалије. И „меки”, и „радикални” авангардни манифести српских аутора, уз типичне поруке преврата вредности, носе и понеки лични печат својих твораца – њихова виђења, одклоне од других авангардиста, искривљења и уобличења авангардних идеја. Они траже нове брзине и кратке, згуснуте форме, екстазу и парадоксе, проширују функције уметности и одбацују уметности ради уметности, са поезијом дучићевског типа. Надмени су и хвалисави у истицању својих врлина. Радикални авангардисти, као дивљи пророци рушења, често су саркастични, агресивно груби, неуравнотежени па и невешти. Али и са манама они остају своји, како у своме времену тако и у временима у којима им се враћамо, покушавајући да схватимо да ли то што су радили пре читавог века, данас има за нас још неку важност и значај.

Литература

Алексић, Вида. „Дадаизам Драгана Алексића”. *Авангарда: од даде до надреализма*. Ур. Бојан Јовић, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015. 245–256.

- Эпштейн, Михаил. *Знак йробела. О будущем йуманиййарных наук*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
- Йович, Боян. „Про деякі особливості манифесту сербського авангарду”. *Українсьько-сербсьький збірник Украс*, 2, 2007: 77–86.
- Сиоран, Емил. *Краййак йреїлед расйадања*. Превео Милован Данојлић. Нови Сад: Матица српска, 1972.
- Слотердајк, Петер. „Дадаистска хаотология. Семантические цинизмы”. *Криџика циническоїо разума*. Екатеринбург: Издательство Уральско-го университета, 2001. 433–446.
- Тешић, Гојко. *Срїска књижевна аванйарга (1902–1934): књижевноистїорїјски конїекстї*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Службени гласник, 2009.
- Тодоровић, Предраг. *Дадаистїички часоїиси*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016.
- Gagić, Sreten. „Aktivizam avangarde i kić kao opredmećeni svet”. *Polja*, januar 1980, br. 251: 12–14. <<http://rastko.rs/rastko/delo/15242>> (17. 1. 2020)
- Kocot, Agata i Siewior, Kinga. „Bałkańskie kratery, europejskie centrale. Światy jugosłowańskiej awangardy (1921–1934)”. *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*. Redakcja: Jakub Kornhauser, Kinga Siewior. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. 223–249.
- Kompanjon, Antoan. *Pet paradoksa modernosti*. Prevela Bojana Tenjović. Podgorica: ICJK, 2012.
- Peltje, An-Mari. „Institucijski paradoks manifesta”. *Polja*, br. 288, 1983: 55–56.
- Rogić Musa, Tea. „Utopijski diskurs u književnoj avangardi: Svetokret i Dada-Jok Branka Ve Poljanskoga”. *Studia lexicographica*, 4, br. 2 (7), 2010: 59–75.

Дејан Ајдачић

THE STRATEGIES OF PERSUASION IN THE MANIFESTOES
OF SERBIAN AVANT-GARDE

Summary

By examining the manifestoes of the avant-garde movements, while developing the ideas of A. Compagnon, E. Cioran, Anne-Marie Pelletier, P. Sloterdijk, G. Sanguinetti, and S. Gagić, the author points out the paradoxes of the avant-

garde: the paradox of destruction, the erasure of the border between art and life, the paradox of the relation between personal and collective and the psychology of the destroyer. This analysis of the persuasion strategies in the Serbian avant-garde manifestoes of the 1920s examines the stylistic functions of the used linguistic strategies of denial and persuasion. We discuss the programmatic commitment of Miloš Crnjanski in his "Explanation of 'Sumatra'" (1920) and Stanislav Vinaver in his "Manifesto of Expressionism" (1921) as well as the radical, destructive and subversive manifestoes of Branko Ve Poljanski ("Manifesto", 1920), Dragan Aleksić's dadaism ("Dadaism", 1921), Ljubomir Micić's zenithism ("The Categorical Imperative of the Zenithist School of Poetry", 1922) and Rade Drainac's hypnism ("The Programme of Hypnism", 1922). The analyses also scrutinise the relationship with past art – the literature that is rejected and the role models that the writers of these manifestoes strive for. The author's analyses build on the research of Serbian literary avant-garde by V. Aleksić, B. Jović, G. Tešić, P. Todorović, T. Rogić Musa, A. Kocot, K. Siewior.

Key words: manifestos, Serbian avant-garde, persuasion, contestation, speech genres, expressionism, dadaism, zenitism, hipnism

Драјан Бошковић

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу
Одсек за филологију, Катедра за српску књижевност
boskovicbdragan@gmail.com

821.163.41.09

82.01

АВАНГАРДНИ МАНИФЕСТИ И УБРЗАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак: Рад испитује феномен брзине у књижевности, која се у оквирима авангардних текстова радикално репрезентује. Модернистичко убрзање књижевности иманентно је поетици манифеста: њиховом програмском захтеву за убрзањем, њиховом (мета)дискурзивном карактеру, истовременој производњи наративно-поетске синтаксе и преиспитивању могућности писма. Овај четвороструки рад авангардног дискурса (производња дискурса и његово коментарисање, програмско приповедање и чиста нарација), као рад четворотактног мотора, непоновљиво динамизује, убрзава и дискурс манифеста и прозно-поетску нарацију, силовито дајући „гас” књижевности. То жели и овај рад: да проговори о брзини књижевности, о том авангардно-модернистичком убрзању.

Кључне речи: брзина, убрзање, манифести, дискурс, авангардна књижевност

Кант је спор. Његов дискурс је претерано логичан и симетричан, много спорији и од разума. Кант је спор, а камоли наш епски десетерац, како је то утврдио Винавер (в. Винавер 2012). Књижевност треба убрзати! – једногласни су авангардни аутори.

Књижевност треба дефинитивно убрзати. Понесени убрзаним технолошким напретком очекивали су да се и „технолошки” аспект дискурса подвргне томе убрзању. Али пре него што убрзају књижевност, нарацију, стих, или паралелно са њиховим убрзањем, они заснивају манифест – жанр који не само да прокламује убрзање него га и драстично спроводи. А (мета)наративни и дискурзивни карактер авангардних манифеста, сталним преиспитивањем сопственог дис-

курса, приповедања, и могућности писма и поетике, фрагментарним, програмским, профетским и парола-графити-дискурсом покреће мотор књижевности и убацује га у брзину. Истовремено, ова (мета)дискурзивна акцелерација, овај четвороструки рад дискурса (производња дискурса и његово коментарисање, програмско приповедање и чиста наратија), као рад четвортактног мотора непоновљиво динамизује, убрзава дискурс манифеста, и силовито даје „гас” модернистичкој књижевности од чијег се авангардистичког убрзања она више неће опоравити.

Манифести су, дакле, жанр који је књижевност истински убрзао. А Кантов дискурс је, рекосмо, спор, преспор, као корак човека у граду. Десетерац је спорији, као кретање у колу, симетричан попут Зеноновог мишљења времена као простора, бескрајно дељив, само низ замисливих тачака (знакова) у простору. Ако је Кантово кретање усмерено кретање а простор празан и хомоген, онда механичност и тога кретања, као и непокретност Ахила и корњаче, бергсоновски, само изазива смех (в. Бергсон 1993). Детерминизам и механичност, наиме, смешни су, а тај смех авангарде одјек је дубина Сатировог смеха, оног смеха који ће одјекнути у Ничеовом дискурсу. Разрачунавање са Кантом Ниче не спроводи само на плану теоријског мишљења једном радикалном онтолошком и епистемолошком инверзијом, колико управо другачијом, фрагментарном, постоелиптичном структуром филозофског дискурса, и ти фрагменти, те белине између њих, то трење белина и фрагмената као да дискурс нагони из каса у галоп. Ничеански дискурс се загрева за галоп, а авангардни дискурс достиже брзину ондашњих борбених авиона. Уколико бисмо направили један двовековни аналошки пресек брзине превозних средстава и брзине хуманистичког дискурса, ствар би стајала овако: пола века након Кантове смрти аутомобили и возови достигали су брзину од 6 km/h (брзина човека док шета је 3 km/h, што је и брзина Кантовог дискурса); у години Ничеове смрти аутомобилима је дозвољено да се градом крећу брзином коњског каса, око 10 km/h (то би у нашој књижевности био нпр. Дис). Авангардни писци излазе из Првог светског рата у којем је, на пример, фокер Д-1 Црвеног барона постигао 160 km/h, а већ 1922. године француски бреге 19 летео је 214 km/h, колико ће јурити и поједини авангардни аутори (Драинац, Маринети, Ве Пољански, Мицић), док је спортски аутомобил достигао брзину коњског галопа од 70 km/h

(није ли коњски галоп опсесивна Црњанскова метафора, можда и метафора средње брзине како његовог, тако и уопште авангардног дискурса). По овој логици, данас би књижевни дискурс требало да достиже брзину од два и по маха, колико развија сухој 57. Нажалост, авангардни аутори су ипак писали у „златном добу штампе”, унутар Гутенбергове галаксије, а сада смо у галаксији Била Гејтса, у „златном добу брзине”, како каже Џејмс Глајк (Glajk 2003: 87). Нажалост, јер дигитално-информатичка брзина је увелико превазишла брзину књижевног дискурса, коју он није могао испратити, а вајбер-поруке неупоредиво су брже и од сухоја. Нажалост, кажем, јер ко је некада и сада авангардан, он увек жели то брже и брже дискурса. Нажалост, јер књижевност ипак није достигла ни брзину клипних борбених авиона из Другог светског рата (супермарин спитфајер – 605 km/h, месершмит BF109 – 635 km/h), камоли брзину млазног ловца, а вајбер-поруке још увек нису канонизоване као књижевни жанр (епистоларни, нпр.). Данило Киш успео је да у првих пет реченица Гробнице за Бориса Давидовича развије убрзање до 80 km/h, мада му дискурс после није прелазио 120 km/h, што је опет просечна максимална брзина лимузина седамдесетих, и што су просечне брзине узлетања и просечне максималне брзине борбених авиона у време Првог светског рата. Иако хипертекстуално вртоглаво структурисан, Хазарски речник ипак није достигао Кишову брзину, па ни ону брзину коју су досезали поједини авангардни текстови... У сваком случају, брзина књижевног дискурса остала је доследно упоредива са брзином копнених превозних средстава, остала је везана за „тло”, „папир”, у оном физичко-космичком поретку на граници теорије релативитета; њена брзина се ипак, и увек, развијала у оквирима убрзања које омогућава папир, или његов дигитални корелат, никако се не одвајајући од сопствене механичке материјалности и не ослобађајући се у брзини електронске и информатичке симулације.

Необично. Или закономерно. Итало Калвино, у својим Америчким предавањима, одржао је и једно насловљено „Брзина”. Како каже Калвино, „тема која нас овде занима није физичка брзина, већ однос између физичке брзине и менталне”. А онда у делу свог излагања тврди: „Прича је коњ: превозно средство, са својим ходом, у касу или галопу, зависно од пута који мора да пређе, али брзина о којој је реч је ментална брзина.” Да ли је брзина којом се бавимо уопште физичка, уопште ментална? Тек коњска снага? Неумољив је Калвино:

Коњ као симбол брзине, менталне такође, означава целу историју књижевности, најављујући сву проблематику која припада нашем технолошком хоризонту. Доба брзине у превозу, као и информацији, започиње једним од најлепших есеја у енглеској књижевности, *The English Mail-Coach* (Енглеска поштанска кочија) Томаса Де Квинсија, који је већ 1849. схватио све од онога што данас знамо о моторизованом свету на ауто-путу, укључујући и смртне сударе при великој брзини (Калвино 1989: 25).

Томас де Квинси се, дакле, отвара оном калвиновски схваћеном физичко-менталном поимању брзине које ће нас, ипак, до данас дефинисати. И тада, као и сада, књижевност тек „хода“, „трчи“, „галопира“, и то – по тлу. Јер књижевност не може брже, јер она живи од „трења“, па и од замора мотора, она мора да успори, „предахне“, као коњ после галоба, а тај „предах“, то успорено, заустављено, заједно са брзином, јесте – како нас подсећа Калвино – супстанца сижеа.

Метафору коња за менталну брзину мислим да је први користио Галилео Галилеј. У књизи „Мислилац“, полемишући са противником који је образлагао своје тезе великим бројем класичних цитата, записао је: „Кад би разговор о неком тешком проблему био као ношење тегова, много коња би понело више врећа пшенице него један сам, и ја бих се сложио да је много говора више од једног самог; но разговор је као трчање, а не као ношење, и један тркачки коњ трчаће више од стотину теретних“ (Калвино 1989: 26).

Колики је онда пређени пут од Галилеја до Ничеа? Сетимо се само коња кога је Ниче заштитнички загрлио пред пад у психичку таму, или, опет, коња у галопу Милоша Црњанског. И опет тло, коњи, аутомобили... Мада, тврди Калвино,

Век моторизације наметнуо је брзину као измерљиву вредност, чији рекорди обележавају историју напретка машина и људи. Но, ментална брзина не може бити измерена и не дозвољава поређења и утркивања, нити може да употреби своје резултате у некој историјској перспективи. Ментална брзина вреди сама по себи, због задовољства које изазива у ономе ко је осетљив на та задовољства, а не због практичне користи која се из ње може извући. Брзо размишљање није обавезно боље од промишљености, штавише; но, комуницира нешто изузетно што управо лежи у његовој брзини (Калвино 1989: 20).

Али убрзање и брзина књижевности не догађају се тек на менталном плану, ако се уопште ту и догађају, него у дискурсу. А оно галопирајуће убрзање књижевности се, опет подвлачимо, догађа пре свега у манифестима. И то не само као декларативно исказана жеља за брзином, колико чињеницом да се у манифестима та брзина и остварује. Ипак, не можемо мислити само манифесте без онога што се догађа у литерарном дискурсу, који прати ту жељу и „заповест” манифеста, и остварује их у себи, сопственом поетичком радикализацијом и програмском формом стихова налик програмским ставовима манифеста. Зато можемо наћи код, на пример, Бранка Ве Пољанског, поднаслов „Надфантастичан веома брз љубавни роман”, „профетску”, дакле, жанровску одредницу романа – веома брзи роман – а на последњим странама романа мноштво манифестних пропагандних гесла у поетској форми:

Све хелиоцентричке системе
 Да их сјуримо у голема кола
 Брза
 Бржа
 Најбржа од брзине
 Да сви зуби нападају
 У триумфу јурњаве
 Аајаајај

Или:

Остаће понешто и нама
 Којима ће тешки аутомобили бити брзе
 Куће и огњишта
 По улицама тећи ће бензин

Или:

Бацати ватру у аероплане најбрже
 Који ће у секунди
 Потпалити темеље све

(Branko Ve Poljanski 1923: 27)

Упорно превазилазећи доминацију ума, симетрију рационалне логике и литерарног дискурса, поезије и наратије, оно Дучићево: „Син-

такса је геометрија мисли” (Dučić 1982: 99), као и оно етнофолклорно, наметнуто и епски нееластично, канонизовано и петрификовано, иманентно нашој романтичарској и парнасосимболистичкој поезији, ону спорост која иде из десетерца, из тзв. Вуковог народног језика који није говорни језик него језик народне песме, авангардни аутори, како тврди Винавер, детектују „промене темпа живота (које) мењају и мишљење и изражавање” (Винавер 2012: 56-57). А те промене темпа, то убрзање, последице су и бржег градског говора, и технолошких достигнућа, и сагледавања речи у времену, и надграматичке визије дискурса,¹ јер, поновимо: простор је механичан, дакле комичан. И насмејмо се! Али и наставимо даље, са Душаном Матићем који је тврдио да „није најважније и првобитно у мени ни у свету, већ у брзини, у вештој игри њихових додира, њихових неизбежних сусрета” (Матић 1964: 56). И са Растком даље, који је у својој „Пробуђеној свести: Јуда” проширио идеју убрзања од телесног трења до интерпланетарног збивања:

Ако је покрет све, ако је покрет чак само и врло много, како је наука могла заборавити да изучава и изради једну, што прецизнију, механику еротичних одношаја, од момента првог еротичног надражења па до видљивог зачећа новог живота? Ја бих поновио све оне фине и величанствене трептаје бескрајних делића предодређене материје, оплођавајућих мужјака и женке, који изазивају она беспримерна дрхтања, привлачења, и одгуравања целих тела, катастрофе судара, ерупције, грчеве, еклипсе свести; ја бих их тако свесно и пажљиво понављао, пратећи све ниансе прелазака из ритма у ритам, из брзине у брзину, што једна другу изазивају нарочитом асоцијацијом правилних убрзања. И утицајем интрапланетарних гравитација. Овде се одједном музика јавља као стварна чињеница, о којој сам малочас говорио, рекавши да су тела пуна звукова и оркестрација (Петровић 1974: 102).

У европској и српској авангарди води се, тако, борба за откамењивање књижевности, за тај „нови ритам”, за модернистичку аритмију, за тотално слободан стих, за неинтерпунктивни дискурс, за

¹ „То, што је Винавер још 1923, у чланку ’Језичне могућности’, тражио убрзања, да би касније на променама мелодије свакодневног говора засновао читаве своје визије језика, било је исто толико из жудње за новом, урбаном културом као за културом брзине, – брзог живљења и брзе реакције, – колико и из жеље за преображавалачко-динамичком грозницом, која би имала да садржи и полет и треперења епохе рендгенских зрака и интуиционизам Бергсонов” (Константиновић 1983: 63).

слободно кретање синтаксе, за укинуту синтаксу, за непрецизност која мелодијски омогућава апстракцију. Ако је Црњански против „добовања дванаестерца” (Црњански 1983: 55), јер иза нашег дванаестерца скривена је непокретност десетерца, то значи да је против било каквог једноличног и механичког „добовања”, и да он тражи унутрашњи, неримовани, екстатични, музички, асонантни и алитеративни ритам. Није случајно што ће Милан Богдановић рећи да Драинац има „ритам jazz-а” и „црначке музике” (Богдановић 1961: 86). Ако теоретичари музике тврде да

Ритам је уређена варијација промена. Када постоји униформисани једнаки проток, без варијација интензитета или брзине, не постоји ритам. Ради се о стагнацији. Чак је у питању стагнација непроменљивих покрета. Једнако томе, нема ритма када нема варијација. [...] Морају постојати енергије које се опирају једна другој (Соопер 1963: 27),

онда тај отпор „енергија”, то „трење”, такт, за Црњанског је био везан за расположење, јер „слободни ритам везан је за расположење”, а то расположење јесте екстаза, па онда, последично, „ритам је екстаза” (Црњански 1983: 210).²

Застанемо сада на трен и опет послушајмо Калвина:

Брзина и сажетост стила се допадају, јер души приказују гомилу симултаних идеја, које се тако брзо смењују, као да су паралелне, и уљуљукују душу у таквом изобиљу мисли, слика или духовних осећања, да она није у стању све да их обухвати, и сваку понаособ у потпуности, и нема времена да ленчари, и да буде без осећања. Снага поетског стила који је великим делом једно те исто што и брзина, није пријатна до због овог дејства, и не садржи се ни у чему другом. Изазивање симултаних идеја може да проишаје из сваке поједине речи, или као такве или метафоричне, или из њеног положаја, или обрта реченице, или из самог укидања других речи и реченица итд. (Калвино 1989: 22).

У претходном цитату наишли смо на појам енергије, а у овом снаге – што метафорички разумемо као силу – а оба су повезана са фено-

² Символистичка чежња за музикалношћу песме, за феноменолошки и метафизички дозваном музиком као најчистијим обликом уметности, у авангарди постаје погонско гориво текста: брзина књижевности корелира са брзином музике у њој.

меном брзине. Применити физичке законе на књижевност можда се чини немогућим, али извесна кореспонденција мора да постоји. Брзина у књижевности повезана је са сажетошћу стила, са умножавањем симултаних дискурзивних и семантичких планова, са елиптичношћу знака / стиха, са њиховом брзом сменом, а та „снага” пријатна је искључиво због дејства (да што више слојева „значења” песма покрене за што краће време), а појачавање силе настаје како из сажимања сваке поједине речи тако и из укидања других речи (отварањем простора), поништавања речи, „трењем” присуства и одсуства. Да ли бисмо онда, аналогно физичкој, могли да формулишемо једначину књижевне брзине. Ако је брзина једнака количнику пређеног пута и времена, онда је брзина текста / читања текста једнака количнику броја стихова / реченица / знакова у такође временском интервалу. Ако сонет, Дучићев, читате 90 секунди, а авангардну песму од 90 стихова за истих 90 секунди, онда је брзина сонета неких 0,15 стихова у секунди а авангардне песме 1 стих у секунди. Колико само естетички оквир, она геоматрија „старог космоса” тражи свој ритам и спутава убрзање песме, толико је авангардна поезија она која, надестетички или метаестетички ослобађајући се калупа, тај ритам убрзава. И надграматички, наравно. А отац надграматике, Станислав Винавер, тврди да „ново доба тражи апстрактност” јер „апстракција је практично средство које нам намеће живот у промењеној брзини”, из чега закључује: „апстракција је функција брзине”, „новог темпа” којим „реч се претвара у функцију ритма”, што заправо и јесте тај авангардни „нови ритам” (Винавер 2012: 56-57).

И зато можемо само наставити да нижемо манифестне захтеве у корист убрзања литературе, захтеве против надреалистичке „задргале статичности”, и са Дединцем поновити „доста је са механичком музиком, доста са мртвим линијама на папиру” (Дединац 1957: 11), и, опет са његовим стиховима, рефренски понављати „дајте нам [...] дајте нам [...] дајте нам...” (Дединац 1957: 32). Јер књижевност, каже Црњански, „није математика”, јер „ритам је екстаза а не број слогова” (Црњански 1983: 211), па ће Дединац тврдити „певам хаотичном ритмиком до пароксизма” (Дединац 1957: 12), а Драинац, у веома брзом тексту „Програма Хипнизма” лаконски потврдити: „Хипнистички свет је сан у екстази” (Драинац 2020). Авангардисти, дакле, хоће тај нови ритам, ту брзину, то брже. Она Калвинова ментална брзина дефинитивно се премешта на план оне „снаге поетског стила”, оне силе која је иманентна дискурсу, тексту, у поље „енергетског” у тексту. Тај

ритам, то убрзање, које није више механичко већ екстатичко, подразумева семантичко, асоцијативно и графичко сажимање књижевне силе у једну једину реч, у оно што је синтакса крика, у – експресионистички крик. А тај крик, та сила речи / текста – ако опет направимо паралелу са физиком, овога пута са Другим Њутновим законом – може се изразити као производ убрзања речи / синтаксе / текста (промена брзине знака у времену) и масе текста, и то масе у оном смислу како ју је разумео Шкловски, у смислу отешчале, отежале форме, у смислу „ломљења форме” Харолда Блума (в. Blum 1980). Како се у рускоформалистичком смислу стваралачка форма своди на поступак, а садржај разуме као збир свих поступака, онда је разумљиво шта мисли Кокто када каже да је уметност – техника. Елиотов захтев да модерна поезија мора бити „тешка”, у смислу херметична, неухватљивија, насилно подешеног и сломљеног језика (Елиот 1963: 121), сагласан је захтеву Шкловског за отешчалом формом, и сагласан Винаверовој онтолошкој инверзији материја–дух, јер Винавер захтева да дух постане тежи, неразумљивији, па је тако сан тежи од духа, а дух тежи од материје. Али песници и форма морају бити тешки и да би центрифугално убрзали песму и форму, њихову силину, и да би уопште били песници и песма. Што сломљенији текст, то му је маса већа, па самим тим и његова сила. Зато последње поглавље Уликса треба да се чита изузетно брзо, јер оно јесте презентација несвесног, оног с оне стране физичке свести о брзини... „На неки начин и мистицизам машине и мистицизам несвесног чине основу дадаизма, као и надреализма који га је усвојио и надоместио” (Куспит 2013: 70–71). На исти тај начин, брзина несвесног већа је од брзине машина.

Све драстичније сажимајући текст, логика авангардног дискурса води повећању силе / екстазе, елипси, апстракцији, ширењу семантичког поља, убрзаној смени знакова и белина (ритам, дакле, све бржи, јер ритам је, поновимо, сила, екстаза, а не број слогова). Иако се у овом научно-историјском и културолошко-историјском моменту – у којем се физика „са Ајнштајном, Лујем де Брољијем и Хајзенбергом [...] преместила на машине друге генерације, као што су воз, авион, граната, ракета” (Вирилио 1997: 32) – одвија прелаз са механичког поимања естетике и књижевности на ралитивистичко, са, дакле, механичког кретања на енергетско. И баш у том моменту новог „живота у промењеној брзини” догађа се онај непоновљиви тренутак када се улази у брзину светлости, у еру светлости, тада се ту збива пресудни рас-

цеп унутар / између медија (књижевни / светлосни медиј). Књижевност ће и својим брзим „измима” остати везана за „тло” – неколико пута смо већ то поновили – али ће са Бенјамином, Бартом, Бодријаром и Вирилиоом културни и технолошки „изуми” везани за светлост (филм, ТВ, дигитални медији, интернет) прећи у другу димензију и страховито убрзати културу. Па, ипак, „копнена” авангардна књижевност ће ипак постићи сопствено максимално убрзање и иманентно поетички испратити последње физичке законе који ће од тада, са информатичким и светлосним медијима, отићи у парафизичке.

У том, дакле, моменту, у којем физичка стварност постаје „дуална” (Нилс Бор) јер се честица поима и као корпускуларна и као таласна, ни књижевност неће остати иста. „Телесност” и просторност класичне (мета)физичке естетике (знак, реч, честица, материја) дефинитивно се препушта сопственој временској детерминисаности (талас, екстаза, сан, дух, ритам).³ Немогуће је више одредити место знака у тексту, већ његово место у времену / протоку текста, и то као одјек релативизовања „разлика између материје и светлости”, последично чему су и „појмови о простору и времену изгубили вредност” (Вирилио 1997: 34). А ако је, дакле, реч / знак увек на другом месту, херменеутички би најзахвалније било позвати се на Деридин концепт дисеминације и диферанције. А

ако је после проналаска електромагнетног поља била потребна смела имагинација да би се потпуно схватило да није понашање тела, већ понашање нечега што постоји између њих, дакле, понашање поља, оно које може бити суштинско за поредак и тумачење свих догађаја,

како тврди Ајнштајн (Вирилио 1997: 69), онда би нам, опет, смела имагинација белина, празнина, неисписаности и иманентних културних поља текста од Бланшоа до Дерида била пресудно битна за разумевање „књижевноенергетског” поља. Да, Дерида је далекосежно разумео Ајнштајнов прелазак из теоријске презентације на квантну акцију, али пре њега је и Бенјамин „профетски” разумео да су, попут квантума, најмањих мерљивих вредности енергије, звуковне / графичке честице / знаци истовремено и светлосне честице / светлосни знаци (в. Benjamin 1986). Знаци нису више схваћени у пољу просторно / вре-

³ Не подлеже ли Мицићева поезија истој физичкој законитости: „О зашто нисам муња простора / да пројурим простор козмоса и хаос / онкрај времена и простора” (Мицић 1921).

менских детерминанти, они су енергетски квантуми чија брзина превазилази време-простор „као што светлост већ надмашује материју или енергија неживо” (Вирилио 1993: 110). Са достизањем брзине светлости свет се суочава са нестанком класично физички схваћеног простора, а знакови / честице добијају своја места тек у брзини:

После просторних и временских дистанци, брзинска дистанца брише појам физичке димензије. Брзина изненада постаје првобитна димензија која пркоси свим временским и физичким мерењима (Вирилио 1997: 13).

Прелазак, дакле, у „светлосну” димензију обележава дезинтеграцију концепта хомогеног простора и до раномодернистичке представе тела / знака као компактне, чврсте, у себе затворене целине, и већ следећег момента нам се отвара пејзаж без простора / тела. У том смислу, кибернетска и информатичка логика брише окошталу разлику између тела и простора (знака и текста), јер информатика је „у ствари врста енергетике, облик енергије” (Вирилио 1997: 67), и јер „све што се појављује у светлости појављује се у њеној брзини, универзалној константи”, и јер „брзина не служи толико, као што се досад веровало, премештању, саобраћају”, и јер доводећи у питање „традиционалне појмове геометријске оптике” (Вирилио 1993: 111) „брзина служи пре свега да се види, да се схвати реалност чињеница” (Вирилио 1993: 110), и јер се овим дефинитивно остварио авангардни идеал књижевности као таласа, духа, сна, али се то, трагички, ипак није десило у књижевности.

Вирилио је отишао заиста далеко у будућност, више од пола века унапред у односу на авангардни моменат, светлосно далеко у односу на књижевност. Вратимо се, ипак, назад. У моменту, дакле, који смо описали као „дуални”, ушли смо у све проточнији дискурс, сав у покрету, ослобођен механичке материјалности,⁴ и наједном се сусрели са књижевном реалношћу неукалупљене синтаксе, са текстом без граница, без мелодијско-ритмичког успона-пада, него у ритмичко-екстатичком убрзању, одједном нас ево у пољу покретних стихова, задиханог понављања знакова, како је то код Матића видео Новица Петковић. А Матић каже:

⁴ „У основи футуристичког култа брзине, којом се ствара симултанстички ’умножен човек’, јесте вера у обједињавајуће моћи покрета, вера да покрет може, сам собом, као суштаствена енергија материје, да успостави непостојеће јединство човека и света” (Константиновић 1983: 358).

Тако ми брзо
тако лудо брзо ми

(наведено према: Петковић 1994: 47)

У Матићевном флуиду лишеном интерпункције можда је логично очекивати бржи песнички дискурс, али шта рећи за Црњанског који у своје стихове и нарацију запете ставља као клипове под точкове дискурса. Или као препреке пред коња у галопу. Без обзира на сегментовање песничке синтаксе, која, како тврди Новица Петковић, „усмерава читаочеву пажњу на ритмички уређен (ритмички осетан) размештај синтаксичких пауза” (Петковић 1996: 174), Црњанскова синтакса је изузетно брза, и то је једно од пресудних убрзања српске прозно-песничке синтаксе јер док читате Црњанског – занимљиво је – уопште не региструјете запете, па ни ритам, него читаће лети преко запета као коњ када прескаче препоне. Можда би се Црњанском допала ова слика коња и препона, али и следећа би сигурно, мада не и његовим тумачима: ритам његовог стиха ствара се у диспропорцији графички сегментованог стиха и слободног протока читања. Заправо, његове запете одвајају речи, синтагме, делове реченице, правећи не метрички колико графички ритам неког фантомског модерног стиха, и то стиха и реченице који су интерпункцијском „метриком” не зауздани, уритмљени и успорени него ритмизовано ослобођени и убрзани. Понављање знакова, тропа, реченичних склопова и у поезији и у прози чине Црњансков дискурс изузетно флуидним и турбулентним, али и изузетно симетричним. У том смислу, и поред понављања, и поред устаљених формула, и поред „спотицања” о умножене знакове интерпункције, Црњанскова „симетрична” нарација тече напред брзо, драматично, прескачући „препреке” које сама себи поставља, да би се убрзала.

Без обзира, дакле, али и с обзиром на „препреке” (интерпункцијски или било који други облик пауза), авангардни дискурс иде све брже, и сопствено убрзање постиже, поменули смо, ничеански заветованом фрагментарношћу и ајнштајновски заветованом имагинацијом „поља”, у смислу текстуалног експеримента трења фрагментаришујуће (поетске) нарације и „белина”. А убрзање се, рекли смо, постиже сажетијом, краћом и енергетски отешчалом реченицом, „кратким изразом” (Вучковић 2011: 45), елипсом, графити-дискурсом, дискурсом парола, осамостаљеним речима, јер, рекао би Винавер, „интуиција схвата ствари у њиховој једноставности” (Винавер 2012: 57), у њиховој сажетости,

елиптичности и убрзаности рецимо, у све убрзанијој игри пуно-празно, фрагмент-белина. Ако се белина / поље увећава од Бодлера до Малармеа, и ако су у Бацању коцке речи као честице / атоми разбацане у неком графичком акцелератору, авангардни аутори ће те разбацане речи усмерити и, тако покрећући „такт” написано-ненаписано убрзати елипсе дискурса и празнине, текста и интертекста, текста и семантике, графике и онтологије. Јер, те белине, то поље, пукотине у дискурсу убризгавају самом дискурсу неко литерарно нитро-гориво.

Па ипак, авангарда жели још брже. Умножавајући техничку и технолошку метафорику авангардисти, рекли смо, желе да произведу силу екстазе. „Брзина је само манифестација екстазе коју је човеку донела технолошка револуција”, записао је Милан Кундера (наведено према: Глајк 2003: 11), што нам изнова потврђује да је технолошки универзум заправо универзум авангардистичког дискурса. И у том универзуму је закономерно очекивано да оне Црњанске звезде у бескрајном плавом кругу код Дединца буду: „Звезде на мотору летећег аутомобила” (Дединац 1957: 23).

И опет: како, речима Радована Вучковића, авангардни песник „ставља у центар човека и машине” (Вучковић 2011: 22), манифести морају користити физички материјализовану метафорику машина и разигравати у себи онај активизам о којем је говорио Пођоли, онај сцијентизам и техницизам (в. Пођоли 1975), оно одушевљење аутомобилизмом и аеропланизмом као последицама физичко-технолошког динамизма. Појмови који су се развили из култа возила редукују уметност / естетику на чисто осећање или сензацију, што можемо наћи и код Маринетија, који се хвалио да је први прокламовао „лепоту брзине”, али и код Драинца или Љубомира Мицића, којима је естетика брзине била опсесија. И одједном толико убрзање, толико знакова у авангардистичком акцелератору. И зато Маринетијево ликовање да, у односу на Шекспирових и Бајронових 80.000 речи, футуристи производе „80.000.000 речи сваког минута” (наведено према: Пођоли 1975: 87); и зато Маринетијев захтев за „агресивним покретом, скоком пуним опасности” (Пођоли 1975: 131); и зато, дефинитивно, треба певати о авионима. Зато и часописи *Јуриш*, *Акција*, *Вијавица*, зато и Мајаковског интересује „појмовна коњица” и „идолатрија возила” (Пођоли 1975: 149)... Ако су и за Ајнштајна и за Маринетија „време и простор умрли” (Ајнштајн), и ако и један и други могу рећи: „Ми већ живимо у апсолутном, јер смо већ створили вечну свеприсутну брзину” (Маринети,

наведено према: Пођоли 1975: 101), шта онда томе додати. Само, можда, да, с обзиром на убрзање књижевног дискурса, и с обзиром на константу силе отпора папира и графичког облика текста, интертекста или значења, са Коктоом поновимо: „Поезија је електрицитет.”

Ако је авангарда модернизам у најрадикалнијој форми, онда она мора бити и најбржи модернизам. Онај модернизам који је само желео убрзано ићи даље и даље: „Укидати границе, себе, света”, како захтева Дединац (Дединац, 1957: 19), брисати историју (физику!) и бацати се, не као животиња у садашњост, како је то желео Ниче, него порицати и ту садашњост и летети (можда ипак опет као животиња, коњ?!) у будућност. Овај нихилистички витализам или, тачније, нихилистички футуризам манифестује се на свим плановима дискурса и дискурзивних технологија авангардних текстова, па није случајно што ће Бретон апеловати: „Пишите брзо без унапред одређеног сижеа, тако брзо не задржавајући се и не падајући у искушење да прочитате поново оно што сте написали” (Breton 1979: 15). Зато техницитет, зато и акцелерација, зато физика, брзина, ризик, сан, зато екстаза у будуће. И зато манифести, и зато Дединац за Давича каже да је „захуктао”, и зато захуктала књижевност, манифестима захуктала, која је, како рекосмо на почетку, непоновљиво динамизовала, убрзала и дискурс и наравију, и силовито „дала гас” књижевности од чијег авангардистичког убрзања она никада није требало да се опорави, камоли да по ко зна који пут, као српска књижевност данас, атерира у још у авангарди превазиђени „десетерац”. Зато – у име овог убрзања – имам обавезу да поменем и два неоавангардна и веома брза текста, настала скоро један век након Маринетијевог првог манифеста футуризма, последња два манифеста за које знам: „Манифест Кометаизма” Милоша Младеновића и Војислава Тодоровића, и „Одисеј – каталошка прича” Саше Илића и Драгана Бошковића.

Литература

- Benjamin, Walter. *Estetički ogledi*. Prevele Truda Stamać i Snješka Knežević. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Bergson, Anri. *Smeh: Esej o značenju komičnog*. Preveo Srećko Džamonja. Beograd: Lapis, 1993.
- Blum, Harold. *Antitetička kritika: teorija pesništva*. Prevela Maja Herman-Sekulić. Beograd: Slovo ljubve, 1980.

- Bogdanović, Milan. *Stari i novi. Sabrane kritike*, knj. I. Beograd: Prosveta, 1961.
- Breton, Anri. *3 manifesta nadrealizma 1924, 1930, 1942*. Prevod Lela Matić, Nikola Trajković. *Manifest nadrealizma*. Kruševac: Bagdala, 1979.
- Винавер, Станислав. Језик наш насушни / Граматика и Надграматика. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник: Завод за уџбенике, 2012.
- Virilio, Pol. *Kritični prostor*. Prevela Slobodanka Šibalić. Čačak: Gradac, 1997.
- Virilio, Pol. *Mašine vizije*. Prevela Frida Filipović. Novi Sad: Svetlost; Podgorica: Oktoih, 1993.
- Вучковић, Радован. Проза српске авангарде. Београд: Службени гласник, 2011.
- Glajk, Džejms. *Brže: Ubrzavanje svega na svetu*. Prevela Tatjana Grujić. Beograd: Plato, 2003.
- Dedinac, Milan. *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit, 1957.
- Драинац, Раде. Програм Хипнизма. <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11343> (8. 3. 2020)
- Dučić, Jovan. *Književne impresije*. Beograd: Slovo ljubve, 1982.
- Eliot, Tomas Sterns. *Izabrani tekstovi*. Prevela Milica Mihailović. Beograd: Prosveta, 1963.
- Kalvino, Italo. *Američka predavanja*. Prevela Jasmina Tešanović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1989.
- Konstantinović, Radomir. *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, 5. Beograd: Prosveta: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983.
- Kuspit, Donald. *Kritička istorija umetnosti XX veka*. Preveo Vladimir Mates. Beograd: Art Press, 2013.
- Matić, Dušan. *Bagdala*. Beograd: Nolit, 1964.
- Micić, Ljubomir. „Reči u prostoru”. *Zenit*, br. 7, 1921.
- Петковић, Новица. „Матићева огледала”. Критичари о Матићу: антологија студија, есеја и критика о Душану Матићу. Ђуприја: Матићеви дани; Нови Сад: Прометеј, 1994. 41–56.
- Петковић, Новица. Лирске епифаније Милоша Црњанског. Београд: СКЗ, 1996.
- Petrović, Rastko. *Poezija – Sabinjanke. Dela Rastka Petrovića*, knj. II. Beograd: Nolit, 1974.
- Poljanski, Branko Ve. *77 samoubica: Neverovatna ljubavna zbitija gospodina Niki-fora Mortona. Veoma brz nadfantastičan roman*. Zagreb: Reflektor, 1923.

Podoli, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Prevela Jasna Janićijević. Beograd: Nolit, 1975.

Cooper, Grosvenor; Mayer, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press, 1963.

Црњански, Милош. *Песме*. Београд: Нолит, 1983.

Dragan Bošković

**THE AVANT-GARDE MANIFESTOS AND
THE ACCELERATION OF LITERATURE**

Summary

The paper explores the phenomenon of speed in literature as radically represented within the framework of avant-garde texts. The modernist acceleration of literature is immanent in the poetics of manifestos: their programmatic insistence on acceleration, their (meta)discursive character, simultaneous production of narrative and poetic syntax, and questioning the possibility of writing. Such fourfold functioning of avant-garde discourse (producing the discourse and commenting on it, programmatic narration and pure narration), comparative to a four-stroke engine operation cycle, singularly dynamizes, accelerates both the manifesto discourse and the fictitious-poetic narration, therefore vigorously "revving the engine" of literature. This is what the paper wants, to speak up about the speed of literature, about the avant-garde and modernist acceleration.

Key words: speed, acceleration, manifestos, discourse, avant-garde literature

KAKO JE PROPALA SRPSKA AVANGARDA: PROGRAMSKI TEKSTOVI ZENITIZMA, DADAIZMA I RASTKA PETROVIĆA NASPRAM KNJIŽEVNOG KANONA

Sažetak: U tekstu će biti promišljena tipološka specifičnost radikalne umetničke prakse zenitizma, dadaizma i rane poetike Rastka Petrovića na eksplicitnom nivou, preko njihovih manifesta i programskih tekstova, kao i odnos tih iskaza spram modernističkih reinterpetacija koje su postale sastavni deo književnog kanona. Naročito će u tom smislu biti analizirani poetski autopojmovi oko kojih su građene poetike ovih radikalnih umetničkih praksi, a koji su nastajali i bili objavljivani upravo u programskim tekstovima. Tako ćemo u kontekstu zenitizma naročitu pažnju posvetiti tekstovima „Čovek i umetnost”, „Manifest zenitizma” i „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”, u okviru kojih ćemo ukazati i na razičite faze samog zenitizma i na njegove krucijalne autopojmove: u verziji Ljubomira Micića – *vanum*, u verziji Ivana Gola – *prajezik*. Kada je reč o dadaizmu, naročito ćemo se zadržati na konceptima *orgarta* i *kakotedragosti* Dragana Aleksića, u kontekstu njegovog programskog delovanja i manifestativnih iskaza srpske dade, dok ćemo se u slučaju Rastka Petrovića sa posebnim naglaskom baviti tekstovima „Mladićstvo narodnoga genija” i prozним pogovorom zbirke *Otkrovenje – „Juda”* odnosno krucijalnim auto-pojmovima njegove rane poetike *jezgro podsvesti* i *jezik čiste neposrednosti*. Ovi reprezentativni programski iskazi srpske istorijske avangarde kao radikalne umetničke prakse biće posmatrani kao „konkretni artefakti” u smislu koncepta „nove istorije umetnosti” Džonatana Harisa, što će nam dozvoliti promišljanje mogućnosti revalorizacije ovih poetika i njihove interpolacije u našu kanonsku umetničku paradigmu i specijalno prostor srpskog književnog kanona.

Ključne reči: avangarda, radikalna umetnička praksa, modernistička reinterpetacija, zenitizam, dadaizam, Rastko Petrović

Uvod

U drugom tekstu svojih *Nesavremenih razmatranja*, pod nazivom „O koristi i šteti istorije za život”, Niče promišlja problem odnosa istorije i moderniteta (Niče 2001). Deleći pristup prema istoriji na antikvarni, monumentalni i kritički, Niče sa podjednakom snagom odbacuje sve ove pristupe – oni, po njemu, samo parališu konkretnu akciju (prva rečenica Ničeovog predgovora ovoj raspravi je Geteov poziv na delanje: „Uostalom sve mi je mrsko što me samo poučava a ne pojačava moju delatnost ili je neposredno ne podstiče.”). On odbacuje i modernost ukoliko se ona odnosi na njegove savremenike, spram antičkog čoveka oslabljene i neproduktivne, koji od suočavanja sa problemima beže u svoju unutarnjost, što im kao прибежиште omogućava istorija.

Međutim, ukoliko je modernost shvaćena na mnogo dinamičniji način, kao neposredna oprečnost istoriji, onda ona za Ničea postaje privilegovana forma. Za ovako shvaćeni modernitet Niče upotrebljava pojam „život”. „Život” nije samo biološko postojanje, nego i fenomen određen u vremenskom smislu, kao sposobnost da se „zaboravi” sve što prethodi sadašnjem trenutku. Zato Niče svoj tekst i otpočinje slikom „stada koje pase” i koje je potpuno nesvesno nemira ljudskog društva, iniciranog snažnim udovoljavanjima prošlosti. Međutim, ovaj „zaborav”, označen kao „život”, nije karakteristika samo životinjskog sveta, jer je pojam „života” takođe i biološki, pa podrazumeva da stanje animalnosti produžava svoje postojanje i kao nužni deo čoveka samog, i čak mu svojom spontanošću pomaže da postane svestan svoje autentične prirode. Ona nastupa uvek onda kada se sva prethodnost poništi snagom apsolutnog zaborava. Ovo radikalno odbacivanje prošlosti neophodno je kao uslov za akciju, preko koje će čovek ostvariti svoju sudbinu.

Naravno, Niče je u svojoj raspravi svestan da se istorija zapravo ne može savladati, jer je i modernitet povezan, u vremenskom procesu, u zajedničku sudbinu sa prošlošću. Ukoliko se modernitet shvata kao autentični „život”, on se tada poistovećuje sa stvaralačkim načelom, a samim tim postaje sudeonik u istorijskom procesu. Svestan da se istorija može savladati samo konkretno, kroz sam istorijski proces, Niče ne propušta da primeti kako ni njegov tekst ne može da se tumači drugačije doli samo kao istorijski dokument. Drugim rečima, kao ono što, danas, „nova istorija umetnosti” naziva i doživljava kao artefakt (Haris 2001). Dok bi se u klasičnoj postavci stvari, u srpskom kulturalnom kontekstu reprezentovanom

Protićevim ili Trifunovićevim pogledima na istoriju umetnosti, istorija kulture gradila na osnovu „filozofije remek-dela”, „nova istorija umetnosti” – u domaćem kontekstu predstavljena publikacijama kao što su „Trijumf savremene umetnosti” (Šuvaković, Denegri et al. 2010) i „Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek” (Šuvaković et al. 2010) – svesrdno pristupa dekonstrukciji „institucije remek-dela” i otkriva čitave nizove kulture koji su bili zapostavljeni unutar nametnutih shema nacionalnih kultura. I ne samo to: jedno delo kao artefakt mora se posmatrati isključivo u interakciji sa društvom. Drugim rečima, kultura i umetnost u ovakvoj konstelaciji stvari nisu ništa drugo doli proizvodnja značenja.

Kada se ovaj koncept primeni na studij književnosti, pa onda specijalno na srpsku književnu avangardu, postaje jasno da više nije dovoljno samo konstatovati svojevršno raslojavanje ili rasap koji se dešava u takvoj poetskoj teksturi spram njenog odnosa prema tradiciji – u kontekstu srpske književnosti s početka XX veka poznat kao sukob stari / novi – jer bi to značilo sve ih ubrajati u ono što se, zavisno od škole, obeležava terminima „modernizam” / „avangarda” / „ekspresionizam”. Drugim rečima, ne primetiti razliku između tekstova kakvi su oni Todora Manojlovića ili Dušana Vasiljeva, spram tekstova Ljubomira Micića ili Dragana Aleksića, i sve to svrstavati u srpsku književnu avangardu ili modernizam, znači ostati uskraćen za potpuno drugačije energetske zračenje ovih tekstova, kao i ne prepoznati njihove međusobno dijametralne ciljeve.

Ovo na najplastičniji način dolazi do izražaja na eksplicitnom nivou avangardnih tekstova, to jest kroz manifeste i programske iskaze srpske avangarde. Polazeći od njih kao „artefakta”, odnosno teksta, i sledeći implicitni rezultat ovih iskaza kroz sama poetska ostvarenja, postaje jasno da se glavni rasap moderne srpske kulture ne dešava na fonu često pominjane i proučavane borbe stari vs. novi, već na osnovu odnosa prema jeziku i tradiciji unutar opozitnog para modernistička reinterpretacija tradicije vs. radikalna umetnička praksa. Ovim terminom, inače nastalim u američkoj postmodernističkoj teoriji, prevazilazi se vremenski problem avangarde, odnosno ovim objedinjenim terminom zamenjuju se termini avangarda i neoavangarda, jer je avangarda po svojoj suštini vanvremeni fenomen i – kao mogućnost, praksa i korektivni element zvanične „umetnosti”, koji proširuje semantiku njenog značenja – funkcioniše i danas.

Vratimo se zato još malo na starog Ničea. On, naime, svoju nameru prenosi na izvestan, kako bi De Man rekao: „mitski entitet” (De Man 1975:

294), koji imenuje kao „mladost”. Upravo ovom entitetu Niče svoj tekst ostavlja u amanet, kao – modernim rečnikom rečeno – svojevrsnu platformu potencijalne sveopšte obnove.

Ova „mladost”, u hronološkom smislu, danas može da se tumači kroz prizmu „istorijske avangarde” i s njom povezane „radikalne umetničke prakse” do naših dana. Istorijska avangarda sa jedne strane neguje konstitutivni afinitet prema konkretnoj akciji i nečuvenoj slobodi da „zaboravi” prošlost, ali u isto vreme, sa druge strane, kao da negde iz sopstvene dubine ovaj poriv za „novim” emanira i jedan suptilan otpor samom tom porivu. Stajalište u potpunosti kompatibilno radikalnoj umetničkoj praksi.

Možda je izučavanje ove prakse najbolje započeti preko avangardnih „autopoetskih” pojmova, odnosno termina kojima su sami avangardni autori označavali noseće stubove svojih avangardnih poetika. Ovi pojmovi, opet, najjasnije su korišćeni i objašnjavani na nivou eksplicitne poetike u avangardi, tj. u manifestima i programskim tekstovima. Okviri „znaka” (signuma), kao svojevrsnog avangardnog autopojma, oko koga se u svojim različitim ispoljavanjima formira avangardna poetska praksa, uopšte se ne poklapaju sa sosirowski shvaćenim znakom. U književnoj historiografiji se gotovo bez izuzetka prenebregavalo razumevanje jezika kod avangardnih autora, kao početka svake rasprave o avangardi kao jezičko-stilskom eksperimentu. Samim tim, prevideo se upliv najzapretanije tradicije, uočljiv upravo u semantici autopojmova.

U kontekstu srpske avangarde tako postoje nekoliko pojmova koji predstavljaju žarišne tačke, oko kojih se grade poetske građevine avangardista. Svaki od tih pojmova je na ovaj ili onaj način pominjan ili razjašnjavan na eksplicitnom nivou manifesta ili programskog teksta konkretne avangardne poetike. Ova ishodišta avangardnih poetika imaju kod različitih autora različite nazive, ali zajedno predstavljaju univerzalnu odliku evropske avangarde: težnju za idealnim ciljem i ostvarenjem. Ukoliko se zadržimo u sferi dominantno tekstualne srpske avangarde, pronaći ćemo, na primer, kod Rastka Petrovića dominantni autopoetski pojam *jezik čiste neposrednosti*, kao i pojam *oblik čiste podsvesti*. U zenitističkom kontekstu to će biti, u verziji Ivana Gola *prajezik*, a u verziji Ljubomira Micića *vanum*, u dadasofiji Dragana Aleksića to će mesto zauzeti *panpojam*, dok će u nadrealizmu tu funkciju obavljati pojam *nemogućeg*. Svojevrsni autohtoni avangardni specifikum srpske avangarde – Momčilo Nastasijević, svoju poetiku će graditi tragajući za *rodnom melodijom*, dok će u novije vreme internacionalno prepoznatljiv postati signalizam, koji će svoju savremenu

scijentističku poetiku graditi oko pojma *signuma*. No, pre nego što u svim ovim avangardnim istraživanjima stvaralac pođe ka svom idealu, neophodno je porušiti sve ono što ga na tome putu sputava.

U tom smislu, upravo u odnosu na tradiciju i jezičku interpretaciju ovog odnosa, moguće je uspostaviti jedan alternativni tradicijski luk srpske kulture, koji se može prepoznati do danas, a koji ne prepoznaju istraživači koji avangardu sagledavaju isključivo u granicama tradicionalno odeljenih umetničkih praksi i nauka o njima (u ovom slučaju kao književnu avangardu), ne razmatrajući razliku između avangarde kao prethodnice modernizma i radikalne umetničke prakse i samog modernizma kao etablirane umetnosti i svojevrsne re-interpretacije tradicionalne paradigme.

U srpskoj kulturalnoj matrici čak se može prepoznati i sam datum ovog nepremostivog rasapa unutar jedne kulture, koji predstavlja – po našem dubokom uverenju – suštinsko i krucijalno raslojavanje celokupne moderne srpske kulture, i to u jednom manifestativnom iskazu.

Naime, 1921. godine, u zagrebačkom časopisu *Kritika*, beogradska grupa Alpha objavljuje svoj proglas kojim markiraju svoju programsku posebnost i čak izuzetnost ove grupacije. Na to će naročito ukazivati poljski slavisti (Dombrovska-Partika 1997). Manifest „Biblioteke *Albatros*” biće štampan upravo u oglasnom bloku pomenutog dvobroja *Kritike*, kao i u pojedinačnim izdanjima – uz romane Rastka Petrovića i Josipa Kulundžića. Gojko Tešić je u Sabranim delima Stanislava Vinavera definitivno utvrdio njega kao autora ovog manifesta. Pa ipak, taj proglas istovremeno označava umetničko raskidanje i ljudsko razilaženje sa programom zenitizma (doduše, u velikoj meri zbog ličnih sukoba sa nepomirljivim Ljubomirom Micićem). Ipak, mi danas ovaj manifest možemo tumačiti kao zapravo otklon od avangardnih zahteva i radikalne umetničke prakse, i pridruživanje matici koja se kreće u pravcu visokoestetizovanog modernizma.

To će postati sasvim nesporno ukoliko se stvari sagledaju iz perspektive same radikalne umetničke prakse u doba istorijske avangarde.

Programsko-manifestativni tekstovi zenitizma

Zenitizam je jedan od retkih avangardnih pokreta sa široko postavljenom i do tančina projektovanom teorijskom osnovom. Zapravo, prvi Micićev zenitistički tekst je, shodno samim principima pokreta, programski. To je, moglo bi se reći, tekstualni uvodnik u prvu svesku časopisa *Zenit*, pod naslovom „Čovek i umetnost”. Ovo je tekst u kome će prvi put biti

formiran pojam zenitizam. Ovaj pojam još uvek, doduše, neće sadržati svu onu količinu „totalnog raskida sa tradicionalnom paradigmom” – kako bi to imenovao u svojoj slavnoj studiji Peter Birger (Birger 1998) – koji će u njega naknadno biti inkorporiran, nego je još, pre svega, reakcija na protokla ratna zbivanja, puna gorčine i rezignacije. Termin je objašnjen ovlaš i uopšteno, kao „inkarnacija duha i duše, imperativ sa najvišim izražajem u umetničkom delu” (Micić 1921).

No, suštinski razvoj pojma zenitizam, uz karakterističan vatromet manifestativno-patetičnih parola, uslediće prevashodno u veoma bitnom programskom tekstu simptomatičnog naziva „Manifest zenitizma”. Naša književna historiografija, čini se, još uvek slabo naglašava, u kontekstu brze evropske afirmacije zenitističkog pokreta, značaj Ivana Gola, velikog evropskog ekspresionističkog umetnika i intelektualca, čiji se uticaj u to doba u Evropi poredi sa uticajem Gijoma Apolinera iz vremena prve, predratne etape u razvoju evropske avangarde.¹ Ovaj nemačko-francuski avangardist godine rata proveo je u Švajcarskoj, u društvu Štefana Cvajga, Džejsma Džojisa i Romena Rolana, kome je čak i posvetio svoj „Rekvijem za evropske mrtve”, da bi nakon rata prešao u Pariz. Svojim deklarativnim napuštanjem ekspresionističkog evropskog pokreta i aktivnim pridruživanjem zenitizmu, Gol će našem pokretu dati, kao jedan od najvećih ekspresionističkih pesnika Zapada, ogromni međunarodni kredibilitet i, kao nijednom domaćem umetničkom pokretu pre – neslućene mogućnosti ekspresne internacionalne afirmacije.

On je bio taj koji je, zajedno sa Ljubomirom Micićem i još jednim izuzetno značajnim stvaraocem Boškom Tokinom, napisao pomenuti suštinski manifestativni iskaz ovog pokreta. Taj tekst će biti onaj koji će u orbitu evropske avangarde lansirati „poslednjeg svemoćnog junaka evropske romantičarske dekadencije” (Jovanov 1999: 43), lik Barbarogenija, inkarnacije novog varvarstva,² koji će „srušiti predgrađa velikih i kužnih zapadnoevropskih gradova [...] razbiti stakla pozlaćenih dvorova – visokih tornjeva burza i banaka...” (Micić et al. 1921).

Ivan Gol, veliki prozor zenitizma ka evropskoj avangardi, biće u tekstu „Manifesta...” najradikalniji u sveopštem zahtevu za *kulturom totalnog raskida*: „Uništimo civilizaciju pomoću nove umetnosti. Cela literatura ci-

¹ Njegova najznačajnija ekspresionistička zbirka je *Panamakanal*.

² Prema svedočenju poznatog filmologa i filmskog kritičara⁰, profesora Božidara Zečevića, istinski tvorac Barbarogenija je bio Boško Tokin. Videti njegovo predavanje u okviru ciklusa „Vek srpske avangarde” na linku: <https://www.youtube.com/watch?v=g8TEM8kpwVY&t=7s>

vilizovanog doba samo je izraz svih lažnih osećaja koji su nas sa frazama otuđili od praprirode... Natrag ka praizvoru doživljaja... k barbarstvu! Mi opet moramo postati barbari poezije!”

Boško Tokin će u svom tekstu „Manifesta...” ukazati na potrebu rušenja tradicije, uključujući tu i prethodne avangarde: „Ekspresionizam je hteo i hoće duh, spiritualnost i dinamičnost mistike... A nama treba ova praksa; izraz bitnih konstrukcija. Emanacija dinamizma zdravog, čednog, barbarskog.”

„Manifest...” se temelji na binarnim opozicijama kao što su: Zapad-kultura i varvarizam-Balkana, muškost i ženskost, modernost i tradicionalnost itd. U njemu se suočava pet političkih kategorija: Evropa, Balkan, novi čovek, slovenska rasa i svečovečnost. Ovde je Micić „izveo paradoksalni-eklektični levičarsko/desničarski rez u zapadnom tradicijskom univerzalizmu i došao do potencijalnosti modernog lokalnog, koje treba da motiviše, ili anticipira *novo opšte*” (Šuvaković et al. 2010: 87). Već ovde, dakle, na zenitističko-paradoksalni način, anticipirana je paradigma balkanizacije avangarde zarad globalnih ciljeva, što će biti dominantna naredne razvijene faze zenitizma i što će, u najvećoj meri, inicirati brojna napuštanja ovog pokreta, ali i suštinska nerazumevanja (tadašnja i sadašnja) ove poetike.

Na osnovu ovog manifesta, međutim, postaje jasno da se pojam zenitizam odnosi na neku vrstu sinteze ranijih avangardnih pokreta: futuro-dadaističko-ekspresionističkih i konstruktivističkih elemenata, sa specifikumom u odnosu na pomenute pokrete – da, više nego oni, otvoreno teži suprotstavljanju tekovinama zapadnoevropske civilizacije. Drugim rečima, avangardna *kultura totalnog raskida* u zenitizmu je maksimalno pojačana lokalnim nasleđem. Ovo će naročito postati jasno u kasnijim Micićevim tekstovima. U „Manifestu...” je, dakle, pojam zenitizma, kao uostalom i lik Barbarogenija, još uvek opšti, bez bližih geografsko-idejnih odrednica ili moralno-socioloških uzusa, konstituisan kao suma večitih sirovih snaga iz koje se čovečanstvo može podmladiti.

Međutim, veoma brzo, pojam zenitizma postaće mnogo određeniji. Možemo reći – u svojoj drugoj fazi – on postaje nova balkanska umetnost, koja svoju furioznu silu pronalazi u balkanskim istočnicima. Ovakav zenitizam treba da balkanizuje Evropu, treba da postane alternativa svemu zapadnoevropskom, svemu imperijalističkom i kapitalističkom, čitavoj evropskoj tradicionalnoj paradigmi; i da dovede do nove umetnosti, kao nezavisnog totaliteta, sa sopstvenim principima, koja će predstavljati jedan pseudokolektivan izraz, suprotstavljen svemu što je lično. Takav zenitizam ima i svoj simbol, logo ili imaginarnu idealnu ličnost – Barbarogenija, veli-

kog balkanskog primitiva, koji svoju nadljudsku snagu pronalazi na istočnoslovenskom folklornom izvoru.

Ove komparacije, koje otkrivaju pravo poreklo Micićevog Barbarogenija, nikako nisu protivrečne, kako zaključuje većina tumača. Tako, na primer, Jasna Jovanov zaključuje: „ničeanska ideja i antievropski koncept zenitizma, zapravo su prva kontradiktornost u koju Micić zapada” (Jovanov 1999: 44). Istina, one jesu protivrečne, ali baš to i čini srž zenitizma kao avangardnog pokreta – protivrečnost, ambivalentnost i paradoksalnost. Stoga se pre možemo složiti sa zaključkom Miška Šuvakovića, koji kaže: „Micićev zenitizam ima paradoksalne, eklektične i ekscesne ideološke karakteristike, u najopštijem smislu se može odrediti kao anarhistički pristup koji se služi različitim strategijama provokacije u okviru velikih ideologija panslovenstva, nacionalizma, ničeanskog natčoveka, boljševičke revolucionarne retorike, trockizma i *anarhističke nomadske strategije permanentne promene gledišta, oblika izražavanja, vrednosti i ideologija*” (Šuvaković et al. 2010: 73; kurziv V. M.). U tom smislu, zenitizam na specifičan način obrađuje kako nasleđe ranih avangardi pre Prvog svetskog rata – u njihovom politički prevashodno „desnom” diskursu (npr. praksa nemačkog Der Sturm ili italijanskog futurizma) – tako i kreacije dominantno „levih” posleratnih avangardi (npr. međunarodna praksa dadaizma ili sovjetski konstruktivizam).

Ipak, ovakva eksperimentalna stvaralačka praksa neće biti dobro dočekana ni od savremenika ni od potonje naučne javnosti, te će mit o zenitizmu kao najrazvijenijem autentično domaćem avangardnom pokretu lagano pasti u zaborav. Pa ipak, danas upravo zenitistička praksa, u kontekstu dominantne srpske kulturalne matrice, na najjasniji način svedoči o pomenutom rasapu koji se dešava unutar srpske avangardno-modernističke paradigme. Pomenutim proglasom „beogradska avangarda” se dobrim delom odrekla samih zahteva avangarde, kao radikalne umetničke prakse i prethodnice visokoestetizovanog modernizma, odlučujući se da umesto avangardne *kulture totalnog raskida* sa tradicijom, preuzme na sebe jednu modernističku reinterpretaciju tradicije. Kada se u okviru ovih kategorija pristupi tumačenju zenitizma, postaje očigledno da se ispod zenitističkih „repeticija” i otklona prema bilo kakvom pokušaju reinterpretacije tradicije krije nešto dublje, što i jeste merilo svake rasne avangarde.

To „dublje” na najjasniji način dolazi do izražaja u centralnom programskom delu Ljubomira Micića: „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”. I pored čestih revanšističkih pasaža i, danas se čini, bespo-

trebnih digresija, akademski ton glavnice teksta možemo sa ove vremenske distance iščitavati kao svojevrsnu teoriju nove lirike (Micić 1922). Zamisljen kao „antiestetika, odnosno uslovna estetika”, ovaj tekst je podeljen na osam vežbi. Lirika, dobijena iz ovih vežbi, baš kao i u slučaju Rastka Petrovića, počiva na podsvesnom ili nesvesnom nivou ljudskog bića. „Da – na granici čistog razuma’ nastaje čista’ umetnost – nova umetnost: zenitizam. Tamo gde ’dah čistog razuma’ ne može da dopre – tamo je stvaralačka zona vanuma” (Micić 1926).

Izvor, dakle, svakog autentičnog stvaralaštva jeste ono što Micić imeuje kao *vanum* – mračna i zatamnjena oblast čovečje psihe. Mi danas ne znamo da li je postojao i koliki je bio eventualni međusobni uticaj Micića i Petrovića. Danas je nesumnjivo jedino to da je postojao njihov obostrani uticaj na kasniju poetiku nadrealizma, koji ni do danas, u teoriji, nije dovoljno potenciran. Doduše, mogućnost sinhroniciteta tih godina je takođe velika. Isti slučaj je, uostalom, i sa Micićevim pozivom iz „Manifesta...” o potrebi odbacivanja predratnih avangardi, koji se pojavljuje, bez međusobnih uticaja, iste 1921. godine i u Francuskoj i u Rusiji.³ Tek, Petrovićevo *jezgro podsvesti* neodoljivo podseća na ono što Micić obeležava kao *vanum* i u samom značenju pojma i u poetskoj razradi u pravcu primarnih osećanja, primitivizma kao potenciranog oblika stvaralaštva, kao i oštre kritičke dimenzije dominantnog kulturalnog diskursa, koji je zapravo falsifikat ovih autentičnih ljudskih senzacija. Levi-Strosove strukturalističke antropološke studije, i specijalno njegov pojam *miteme*, svakako su veoma primenljive na ovakvu poeziju, kao i Lakanova potonja filozofska nadgradnja kroz „filozofljenje” i stapanje strukturalizma i Frojdove psihoanalize.

Ne čudi onda što poezija zasnovana na pojmu *vanuma* predstavlja promenljivo polje na kome caruju fenomeni kao što su paradoks i simultanost. Već zaključak prve vežbe glasi: „Paradoks je elemenat zenitističkog pesništva.” Na njega se nadovezuje zaključak proistekao iz druge vežbe: „Simultana ekspanzija jednovremenih i mnogovrsnih događaja najvažniji je elemenat zenitističkog pesništva.”

Ideja simultanosti kao suštinska teorijska odrednica zenitističke poezije ipak nije i zenitistički izum. Simultanost izraza je jedna od tekovina prvih faza evropske avangarde. Prvi je, deklarativno, njegov značaj otkrio Gijom Apoliner, element simultanosti u stvaralaštvu je potencirao i ku-

³ U Francuskoj je to tekst mladih i do tada nepoznatih slikara Amadee Ozenfanta i Charlesa Eduarda Jeanereta: *Après le Cubisme*, a u Rusiji apel za novu umetnost Međunarodnog ureda Odeljenja likovnih umetnosti Narodnog komesarijata za prosvetu.

bizam, ali je ovu ideju, pre svih, proslavio futurizam. Međutim, postoji i jedna značajna razlika u upotrebi simultanosti između Marinetija i Micića. Naime, prve zenitističke pesme (ukupno 16 pesama) objavljene su pod naslovom *Reči u prostoru* 1921. godine u *Zenitu*, da bi se kasnije, u radikalno izmenjenom vidu, pojavile u Micićevoj zbirci *Kola za spasavanje*.

Šta je suština ovih promena u pesničkoj materiji? To je, pre svega, potpuno podređivanje poezije – teoriji. Rezultat toga je uvek negativan po poeziju, razume se. Simultanost Micićeve poezije zato se, kao danak teorijskim postavkama, doima kao odviše tvrda i ne-pesnička, bez ikakvih prelaza ili blagih tonova, daleko od lepršavosti i iskričavosti Marinetijevih simultanih stihova. Međutim, treba razumeti i Micićevo nastojanje da u borbi za zenitističke vrednosti, u kontekstu evropskih avangardnih pokreta, svoje stvaralaštvo podredi teoriji i zenitističkom programu, pa i po cenu poetičnosti. Uostalom, sam Micić će u svojim kasnijim zbirkama, ne prenebregavajući principe zenitističke pesničke škole, pronaći modus stvaranja kojim će umekšati gvozdenu teorijsku disciplinu stihova iz *Kola za spasavanje*. Već i samom činjenicom da pesme u ovim zbirkama nisu obeležene brojevima kao u pomenutoj zbirci, već da svaka pesma ima naziv, kao i temu, njegove zbirke *Aeroplan bez motora* i *Antievropa* predstavljaju, na izvestan način, pobeđu stvaralačkog principa nad suvom teorijom. Stihovi *Kola...* predstavljaju, zapravo, neku vrstu pesničkog suprematizma i krajnju konsekvencu zenitističke pesničke škole, odakle nije više bilo mogućnosti nekog novog razvoja.

Programsko-manifestativni tekstovi dadaizma

Baš kao što je u Berlinu dada pokret bio vezan za ličnost Riharda Hilsenbeka i Raula Hausmana, u Hanoveru za Kurta Švitera, u Kelnu za Maksa Ernsta i Johanesa Badera, u Parizu (i u Cirihi) za Tristana Caru, a u Njujorku za Marsela Dišana i Alfreda Štiglica, tako je na našim prostorima, prvobitno u Zagrebu, a potom u Beogradu, on bio vezan za ličnost Dragana Aleksića. Isto kao što se dadaizam munjevitio proširio evropskim kulturalnim prostorom, dobijajući već na početku karakter internacionalnog, čak interkontinentalnog pokreta, stvarajući aktivnu mrežu dadaističkih centara, međusobno u kontaktu preko konkretnih akcija, pisama i časopisa (Cirihi, Berlin, Hanover, Keln, Pariz, Njujork – koji je doduše konstantno ostao ponešto nezavisan u svojim ispoljavanjima od istodobnih dešavanja u Evropi, pa potom u drugom krugu razvoja: Prag, Beč, Budimpešta,

Bukurešt), tako se i na jugoslovenskom kulturalnom prostoru, upravo zahvaljujući pregnuću Dragana Aleksića, stvarala domaća dadaistička mreža, sačinjena od centara kao što su: Zagreb, Beograd, Ljubljana, Novi Sad, Subotica, Vinkovci, Osijek itd. Doduše, kako nas upozorava Jasna Jovanov u svojoj studiji, „teritorijalni prodor nije podrazumevao i masovnost događanja i akcija: dadaizam se prevashodno vezivao za pojedince-predvođnike, harizmatične ličnosti koje su univerzalnim idejama dodavale i svoje lično obeležje” (Jovanov 1999: 19, 20). Već i sama činjenica da će Dragan Aleksić doživotno nositi nadimak Dada, dovoljno govori o tome da je postao sinonim za ono što se obično naziva: *yougo-dada*.

U kratkom vremenskom intervalu, u periodu između 1920. i 1922. godine, kada dadaistički pokret u evropskom kontekstu ulazi u završnu fazu, dešava se čitava mala eksplozija *yougo-dade*, koja je imala svoj početak, razvoj, smiraj, i koja se okončala paralelno sa evropskim pokretom. Počeci se vezuju za Prag, gde je Aleksić studirao slavistiku. Nalik konkretnom povodu evropske dade – prvoj predstavi „Kabarea Volter”, i *yougo-dada* svoj konkretan povod nastanka može vezati za jednu spontanu „konferenciju” (rečnikom Dragana Aleksića) o autentičnom Aleksićevom izumu – *orgartu*, koja je održana u jednoj zapravo gimnastičkoj sali sokolskog društva, u centru Praga. Kako nas u svojim sećanjima obaveštava sam Aleksić, skup je bio prilično malobrojan, sačinjen od ličnih Aleksićevih poznanika i nekoliko slučajnih prolaznika (Aleksić 1931: 29). Glavni protagonist skupa bio je sam Aleksić, koga skromnost pomenutog skupa nije sprečavala da zaneseno tumači svoju autohtonu „organsku umetnost”, koju je označio skraćenicom *orgart*. Iako je do tada svakako čuo za dadaistički pokret, Aleksić tada još nije znao da su suštinske odrednice njegovog *orgarta* bile zapravo istovetne sa *dadasofijom*.

Izgleda da je Aleksić uspeo da etablira svoje stavove u dovoljnoj meri da bi stupio u kontakt sa vođama evropske dade. Bez obzira na tipično trijumfalistički ton njegovih sećanja, po kojima je uspeo da „kolosalno balkanski etiketira” (Ibid.) svoje učenje, ostaje činjenica da je vrlo rano poslao cirkular liderima evropskog dadaističkog pokreta, koji je sadržao, prevedeno, njegovo predavanje o *orgartu*. Ubrzo će mu jedan od najvećih među dadaistima, Tristan Cara, iz Pariza odgovoriti: „Orgart je dada i obratno. Korigujte obadvoje!” (Ibid.).⁴ Više od toga, Raul Hausman na osnovu *orgarta* proširuje semantiku svoje *dadasofije*. Tek nakon ove prepiske i svojevrsnog

⁴ Svi citati navedeni su kao u izvorniku, bez obzira na pravopisne ili gramatičke greške, koje su, istini za volju, u dadaizmu katkad i namerne.

priznanja i afirmacije od strane evropskih dadaista, Aleksić se priključuje dadaizmu kao prvi jugoslovenski predstavnik i njegov balkanski vođa.

Kada je reč o samom stvaralaštvu Dragana Aleksića, ukupna kratkotrajna Aleksićeve dadaistička aktivnost može se podeliti u dve faze:

1. *uvodnu*, do raskida sa časopisom *Zenit*, tj. do proleća 1922. godine, koju karakterišu Aleksićeve programsko-literarne aktivnosti, koje se manje-više mogu pratiti u *Zenitu*, ali i ostvarivanje kontakata sa pripadnicima evropske avangarde;

2. *razvijenu*, koja je vezana za aktivnosti dada-kluba u Zagrebu (Petrinjska ulica, br. 6, drugi sprat), koje su trajale od proleća do kasne jeseni 1922. godine, a koje se svode na intenziviranje kontakata sa vodećim ličnostima evropske dade, formiranje jasnog domaćeg dadaističkog pokreta pod nazivom *yougo-dada* kao integralnog dela evropskog dadaističkog pokreta, pokretanje časopisa *Dada Tank* i *Dada Jazz*, ali i pojavu antagonističke časopisne dopune dadaističkog pokreta od strane zenitista: *Dada-Jok*, kao i burna završnica *yougo-dade* kroz parateatarsku aktivnost, dadaističke interdisciplinarne performanse i hepeninge.

No, početni impuls Aleksićeve dadaističke stvaralačke prakse bio je zasnovan na manifestativnim dadaističkim iskazima i njegovom originalnom konceptu organske umetnosti ili *orgartu*, koji je veoma brzo bio obogaćen definitivnim prihvatanjem koncepta evropske dadasofije, kao i na još jednom autentičnom Aleksićevom stvaralačkom izumu pod nazivom – *kakotedragost*. Princip *kakotedragosti*, prema Aleksićevom svedočenju, nastao je još u praškoj fazi *yougo-dade*, u atmosferi tamošnjih zajedničkih nastupa sa zenitistima, koji su bili zastupljeni prisustvom Branka Ve Poljanskog. Naime, u praškoj Štjepanskoj ulici, u Jugoslovenskom domu, održan je jedan zajednički dada-zenit nastup, pred oko hiljadu gledalaca. Predstavom je dočarano ono raspoloženje koje je svojom avangardnom parolom najbolje izražavao Rihard Hilsenbek: „Sumnja je postala naš život. Sumnja i prestup.” Svakako su na ovaj nastup značajno uticala dva prethodna značajna praška nastupa nemačkih dadaista u tamošnjoj Produktnoj berzi.

Na početku performansa, najavljivanog šarenim konstruktivističkim plakatima kojima je Prag bio danima unapred oblepljen, Aleksić je sa papi-rusa dugog dvadeset pet metara pročitao jedan svedeni programski iskaz, u kratkim, gotovo telegramskim rečenicama, u kojima su dominirali pojmovi bunta, destrukcije, onirizma, instinkta, ali i vizija Panevrop e i granica ljudske svesti. Nakon teorijskih postavki Aleksić je, kao primer, izrecitovao jednu svoju dada-pesmu, nakon koje je, navodno, došlo do masovne tuče

prisutnih, koja se završila čak i potezanjem nekoliko revolvera. Ma koliko sa rezervom uzimali memoarska svedočanstva jednog dadaiste, kao jedinog svedočanstva o ovom događaju, ostaje činjenica da je dadaizam nakon ove predstave postao opšte poznat u Pragu i da se Aleksić etablirao kao jedna od centralnih figura evropske dade, kome Raul Hausman obećava da će mu podići nadgrobni spomenik, a Valteru Meringu je pomenuti događaj bio inspiracija za pesmu.

Ono što je, međutim, u poetičkom smislu značajnije od svih dadaiističkih anegdota i incidenata, jeste činjenica da je ovaj Aleksićev program zapravo značio rođenje njegovog poetičkog principa – *kakotedragosti*. Ovaj princip bi se najlakše mogao opisati kao sveopšta sloboda stvaranja, kao ničim sputani avangardni *perpetuum mobile* i, zapravo, kao jedan od najautentičnijih domaćih avangardnih programskih koncepata. Ovaj stvaralački princip predstavlja jedan od vidova avangardnog „stvaranja negacijom”, a poezija nastala iz ovakvih programskih načela svoj puni oblik ispoljiće u tzv. drugoj fazi *yougo-dade*, koja će započeti nastankom Dada kluba u Zagrebu, a svoj vrhunac doživeti kroz pokretanje dva dadaistička časopisa *Dada Tank* i *Dada Jazz*.

Avangardna vizija ovih stavova, toliko bliska onoj Rastka Petrovića iz njegovog eseja „Mladićstvo narodnoga genija”, više je nego očigledna. Uranjanje u potragu za bestelesnim i apstraktnim upravo preko tela i snage iskonskog i primitivnog jeste ono što je zajedničko ovim avangardnim pogledima. Kao što Rastko Petrović sve to pokušava da izrazi preko krucijalnog pojma svoje avangardne poetike – *jezgra podsvesti*, Nastasijević kroz fenomen *rodne melodije*, a Micić kroz *vanum*, Aleksić u svom poetskom programu takođe poseduje jedan filozofski termin koji imenuje kao *panpojama*. U pitanju je pojam iz njegovog eseja o vajaru Arhipenku, te se ovaj esej danas, čini se, može tumačiti i kao jedan od najvrednijih programskih tekstova srpske avangarde. Osim toga, u ovom tekstu Aleksić otkriva svoje zavidno poznavanje klasične skulptorske škole, jer je to upravo polazna tačka njegovog eseja (Jovanov 2017).

Kako nam pokazuje Aleksić, za razliku od klasičnog razumevanja homogenosti materijala, u skladu sa antičkim idealima lepote i snage ljudskog tela, u kome je sve usmereno na postizanje sklada, stabilnosti i analitičke simetrije, idealnije od same stvarnosti, Arhipenkove konstruktivističke skulpture su zasnovane pre svega na gravitaciji, a klasičan pojam materijalnosti biva zamenjen jednim gravitacionim pojmom – krivulja. Ovo je najvidljivije u Arhipenkovim spiralnim skulpturama, u kojima on već

problematizuje statičnost klasičnih postavki jer spirala inicira doživljaj dinamike. Potpuni raskid sa tradicionalnom paradigmom ovde se još više pojačava uvođenjem antici nepoznatog fenomena – boje. Implicirajući ovim avangardnu interdisciplinarnost (s obzirom da je u tradicionalnoj vizuri boja rekvizit slikarstva), Arhipenkove skulpture, po Aleksiću, idu u pravcu ostvarivanja sve veće sinteze, što u krajnjoj liniji vodi materijalizaciji apstrakcije. Ipak, destruktivnost nagona potvrđuje se razlaganjem formi, tj. fragmentarizacijom materijalnih elemenata skulpture. Ovo pak vodi građenju apstraktnih oblika, koji opet uzdižu materijalnost u njenom novom značenju – „optika površine i optika plastičnosti uslovljavaju momenat taktilnosti” (Jovanov 1999: 59). Ovaj doživljaj dodatno se pojačava upotrebom različitih materijala, što sve za krajnji ishod ima jednu apstraktnu celinu (dinamičnu skulpturu), čiji delovi ostaju razdvojeni, ali uzeti zajedno simbolišu – *panpojam*.

Upravo na ovom pojmu Aleksić će izgraditi svoj avangardni pokušaj „totalne sinteze” u narednoj fazi svog dada-stvaralaštva. Naime, pokušavajući da dostigne viši oblik kreativne sinteze, oličene u suštinskoj avangardnoj stilskoj figuri – sinesteziji, Aleksić je tokom 1922. godine sprovodio čitav niz tzv. dada-matinea, o kojima su nam danas, nažalost, ostala samo retka svedočanstva. Ono što je sigurno jeste da je u tim matineima preovladavalo nagonsko, šokantno, asocijativno, paradoksalno, uz konstantno prisustvo ironije i društvene kritike. Sve ovo Aleksić je postizao pomoću nekonvencionalnog doživljavanja i korišćenja klasičnih dramskih postulata o scenskom vremenu, mestu i radnji. Dramski čin će ovim postupcima prerasti u jedan pandramski fenomen, kojim će biti objedinjeni svi verbalni, scensko-vizuelni, plastički i kinetički potencijali protagonista. U nekim kasnijim izvođenjima čak će biti ubacivani i svetlosni efekti, kao i mirisi. Baš na osnovu odnosa činilaca u filozofskom pojmu *panpojma*, Aleksić će „pandramu” videti kao mogućnost „totalne sinteze”.

Zapravo, biće ovo praktično oživotvoravanje Aleksićevih principa *kakotedragosti* i avangardno prevazilaženje tradicijom nametnute granice između umetnosti i stvarnosti, koje ide u pravcu opšte sinestezije. Ono što je u časopisima bio samo niz koordinisanih poetičkih postupaka, sada postaje gola, fizička stvarnost. Ovakav zaokret u svojoj dadaističkoj praksi Aleksić je najavljivao u tekstovima koji se danas mogu tumačiti kao pred-tekstovi i teorijske postavke. To je, pre svega, tekst „Liptovski sir s vatrogasnom kapom” – apsurdni dramski dijalog sa glavnim akterima: Lutkom (bez primese pigmenta), Petrovićem (dve noge ortopeda), Vatrogasnom kapom i

poslednjom pojavom, najavljenom pištaljka, Gospodinom u fraku – i teorijske teze o drami kao groteski u časopisu *Dada Tank*.

Bio je to, zapravo, najdublji prodor srpske avangarde ka zasnivanju jedne „stvarnosne umetnosti”, koja bi prevazišla svaku odeljenost stvaralaštva i života i koja predstavlja vrhunsku i najvišu viziju celokupne evropske avangarde.

Programsko-manifestativni tekstovi Rastka Petrovića

Rastko Petrović bio je od onih retkih avangardista koji je i eksplicitno izložio svoju poetiku u jedinstveno bitnom tekstu „Mladićstvo narodnoga genija” (Petrović 1974), koji se danas može tumačiti i kao suštinski auto-poetski Petrovićev tekst i kao svojevrsni nedorađeni začetak srpske avangardne teorijske škole. U skladu s opštom avangardnom kulturom *totalnog raskida*, Petrović ovaj prevrat zasniva na traženju jezika čiste neposrednosti, koji je jedan od mogućih oblika čiste podsvesti. Kao što je Fransa Rable, veliki mistik dekonstrukcije srednjeg veka, koristio narodni folklor za tu dekonstrukciju, ali i za stvaranje jednog novog, ne više onog danteovskog, već rableovskog, renesansnog, izokrenutog totaliteta, tako je isto i Rastko, u srpskom kulturalnom kontekstu, iskoristio nasleđe ovih prostora i dobri duh naše narodne umetnosti i slovenske mitologije, da bi na stvaralački način kreirao svoj totalitet *totalnog raskida* sa dominantnom kulturalnom praksom i tradicionalnom paradigmom.

Čitav projekat svog ranog opusa Rastko Petrović zasnivao je na avangardnoj poetici *totalnog raskida*, kroz razvoj narodne književnosti iz prvobitnog mita, želeći da izgradi jednu *optimalno projektovanu* totalnu umetnost i modernu, živu mitologiju: *jedan moderni folklor osećanja civilizacije i života uopšte* (Ibid.: 65). Tako, poredeći naše razbrajalice, kao potencijalno najstariji sloj narodnog zaveštanja, pre no što se duh narodnog pesništva uspeo do epskih visina, sa simbolističkim i najnovijim pesnicima, i primećujući sličnosti u ritmici i intenciji, Rastko zaključuje:

Tek najmoderniji duhovni, lirski naponi francuskih dadaista, za Remboom i Apolinerom, pokušavši poeziju čiste neposrednosti, čiste podsvesti, razorili su jedinstvo reči, tražeći neku vrstu sugestivnih reči fabriciranih uvek u momentu nužde, na nakovnju osećanja, a pod čekićem inspiracije. [...] Ovoga puta, istovetno kao u našim brojanicama koje je u svojoj mladosti ispevao ceo narod, jedina šema po kojoj se rečnik društveni vraćao u ove lirske kombinacije, bio je zakon podsve-

snih asocijacija. Jedna reč povlačila je po jednoj tajanstvenoj logici drugu za sobom, jedna vizija drugu. Nadalo se da će lirika doći do savršene razvrstanosti individualiteta, do onog što je najznačajnije i najzanimljivije u ličnosti. [...] Tek razvijanjem svesnih intelektualnih snaga, viših slojeva jedinke, razvijala se individualna sila u čoveku, opredeljavale se njegova osobena vrednost i karakteristike. Automatsko pisanje, govor hipnotisanih, ukoliko izražava i reflektuje aktualni unutarnji život, izražava baš onaj očišćen od individualnosti. Cela poezija podsvesti, asocijacija, automatizma približavala se i nehotice više narodu, našim brojnicama, ako se tako sme reći, no što je produžila umetnost koja je neposredno bila za njom (Ibid.: 64–65).

U eseju o savremenom francuskom slikarstvu (Petrović 1974: 43–51) on eksplicitno piše o suštini dolazećeg prevrata: ono što je moderno u modernoj umetnosti jeste ono što je bitno za modernog slikara. On, naime, nastoji da sasvim razori svaku formu, perspektivu, kompoziciju, pa čak i jezik boja, a sve to čini da bi od preostalog materijala tako razgrađene stvarnosti saznao jednu novu, zapravo, celovitiju stvarnost, koja je na izvestan stvaralački način stvarnija od same stvarnosti. To uporedno postojanje vidljivog i nevidljivog, čulnog i apstraktnog, zemaljskog i kosmičkog, Petrović će u članku o Šumanoviću (Petrović 1974: 20–25) imenovati kao *suviše stvarnu stvarnost*.

Ukoliko se ovaj avangardni postulat primeni na tekstualno stvaralaštvo, kao centralnu delatnost srpske avangarde, onda jedan avangardni pesnik mora da osnovnu česticu svoje materije, a to je tradicionalni pesnički jezik – rastavi. Kao što se u jednom rableovskom stanju stvari razara celokupna dotadašnja struktura unazad sve do mita, tako se pesnički ton mora razbiti sve do osnovne čestice – reči, sa svim svojim ne samo semantičkim, već i glasovnim, gramatičkim, leksičkim, sintaksičkim, tipografskim i ostalim značenjima. Avangardna pesma, prema tome, jednostavno rečeno, traga za (plat)formom koja može biti osnov obnove, tj. baza radikalnog preuređenja postojeće stvarnosti u pravcu postojanja na način umetnosti (kao integralan deo jednog sinkretičkog stanja stvari). To je i razlog otvorene forme avangardnog dela i intenzivnog pomeranja granice vremena i prostora, i njihovo dovođenje u pitanje. To je zapravo ulaz čoveka u Univerzalno čovečanstvo, u domen istine, i istovremeni izlaz iz partikularnog, upojedinjenog, odsečenog, individualnog oblika postojanja. Drugačije rečeno, u pitanju je razlika između otvorenog bivstva i zatvorenog života, razlika koja se manifestuje i u formi avangardnog teksta, nasuprot onom tradicionalnom.

U kontekstu srpske avangarde, po svojoj dovršenosti i formalnoj uspešnosti avangardni projekat će od strane Rastka Petrovića dobiti i jedan paradigmatički primer. U pitanju je konstruktivistički artefakt Rastka Petrovića, sa primesama raznih avangardnih tokova: od kubizma i fovizma, preko dadaizma do anticipacije nadrealizma – pod statusnim nazivom „Otkrovenje”. No, u eksplicitnom nivou „Mladićstva narodnoga genija”, kao programskog teksta, Petrović, govoreći o drevnim bardovima, veli da je cilj zaći:

...baš u samu onu radionicu gde se izgrađuje [duhovni život narodnog umetnika – prim. autora] iz kolektivnih delirijuma, iz rasnih zanosa, iz religioznih vizija, iz društvenih nervoza, iz mitološkog rituala, iz mađije, iz zanosne promene godišnjih vremena: veliki duhovni ritam prostrane buduće narodne etike. Sva ta užasna kompleksnost elemenata iz kojih je sazdana ta prva primitivna inspiracija naše mistične umetnosti... (Petrović 1999: 36).

Njoj Petrović daje prednost u odnosu na visoku narodnu umetnost epskih ciklusa:

Možda će pri samom pregledu ovih [narodnih umotvorina – prim. autora], i sam čitalac moći odjednom jasno uočiti osnovne odlike našega temperamenta, kao primitivnih ljudi s jedne strane i kao rasnih karaktera s druge strane, i uočiti mnogo jasnije no što bi to mogao čitajući Vukovu narodnu pesmu, gde narod nije više davao sirovinu svoga temperamenta, no je već pružao prerađenu jednom višom snagom koja je bila zrelost njegova genija, a kojom je, kao i pojedinac umetnik, deformisao stvarni svoj temperamenat, bogatio srađanjem sa stranim genijima i dopunjavao novim perspektivama koje su mu se otvorile pri upotrebi samoga tog genija: jer misliti ne znači donositi samo zaključke o onome što je već preživljeno, već i samim tim produžavati preživljavanje, tj. sticati sasvim nova iskustva koja se odnose na više slučajeve heroizma i na svoje divljenje njemu, uspe da stvori jednu herojsku etiku, koja toliko prožme ceo život narodni uopšte, uđe u velika narodna bogatstva, taman kao naklonost ka poljoprivredi, ili religioznom životu itd., da i tema te etike postaje otada stalnim, a ne više samo pojedinačnim ili čestim, narodnim karakterom; narod koji je spevao herojsku etiku ne može više osloboditi se herojskog u svom temperamentu čak i ako je ovo bilo samo epizodično u toku njegovog razvića. To je jedan osobiti zakon: povratka inspiracije u život, odakle je ova najpre pošla (Petrović 1999: 10).

Upravo iz takve projekcije se i rađa primarno rušilaštvo i demonstrira *kultura totalnog raskida* sa svakom naknadnom tradicijom, koja nije povezana sa jedinstvenim umom drevnog čoveka.

I pravi je podvig Petrović izveo u pomenutoj zbirci, na osnovu ovih programskih načela, tako što je jedan istinski „ukus za negativno” ponovo uveo u tadašnju masovnu kulturu, kojoj se avangarda po prirodi stvari obraća, prenebregavajući tradicionalne podele na „visoku” i „nisku” kulturu. Drugim rečima: kroz ovaj interdisciplinarni postupak autor pristupa avangardnom odbacivanju kulture u celini, kao još jednog načina sistema da zavede od istine.

Zato u *Otkrovenju* kao da konstantno treperi, pre svega, veliko razočaranje naše kulture u kulturu samu, jedno gorko neprijateljstvo sa civilizacijom prolazi kroz nju. Kritika savremene civilizacije Žan-Žaka Rusoa i otkriće prvobitnog, „neiskvarenog” čovekovog bića u prirodi, kao i modernistička reinterpetacija ove kritike kod Levi-Strosa, sa vizijama primitivnog mentaliteta kao apsolutne konkretности, svakako bi bili ekvivalentni sa ovom poetikom kada je ne bismo tumačili u okvirima avangarde. Zaista, u toj ogromnoj životnoj radosti koju Rastkov pesnički subjekt sobom obeležava i isijava, ukoliko primenimo jednu modernističku optiku, doima se kao najveća ona što je izmešana sa žudnjom za smrću.

U takvom, dakle, modernističkom tumačenju, Rastkova poetska putolovina bila bi samo artistska simulacija avangarde. Frojdovski *osnovni instinkt*, koji se kod Rastka može poistovetiti sa ciljem njegove poetske građevine – *čistom neposrednošću*, traži se i izdvaja kroz Petrovićeve tekstove u čistom obliku, ali taj isti instinkt, u svojoj apstrakciji od drugih ljudskih pobuda, akcija ili objekata bio bi samo spekulativna shema, plod raščlanjavajuće aktivnosti razuma. Ovaj poetski pojam tada ne bi bio ništa drugo do proizvod „prekomerno razvijene” apstraktne svesti, koja razlaže svaku konkretnost i oformljenost bića.

Pa ipak, ovo nije modernističko delo!

Osnovni razlog je taj što Petrović koristi ove tehnike simulacije upravo da bi pokazao nedovoljnost tradicionalnog jezičko-umetničkog ili književnog tretiranja tzv. „velikih tema”, tema smrti i života. Njemu, baš nasuprot mišljenju kritike, nije nimalo stalo do rehabilitacije tela (iako jeste u izvesnom sporednom smislu – do oslobođenja tela) i telesnosti, jer hiperbolizacija tela i odbacivanje duhovnosti zapravo su privid i vešt potez ovog avangardiste. Prekomernost tela u ovim stihovima treba zapravo da simboliše situaciju modernog čoveka u svetu, nakon Velikog rata, u

kome se više ne može govoriti na tradicionalan način; u svetu koji se radikalno fragmentarizovao. Petrović muca rudimentarnim jezikom i šokira prekomernošću telesnosti opravdano, jer se jedino tako može ukazati na problem čoveka i sveta u posleratnoj stvarnosti. Svojim rudimentarnim jezikom i nerazumljivim sintagmama Petrović zapravo poručuje da odbija da se njegov tekst poima u kategorijama književnosti, kao jedne-od-delatnosti buržoasko-liberalnog društva. Zato u tom zverstvu tela i divljanju mišićne mase nema više radosti, a smeh nije više onaj spontani, staroslovenski. Zato to telo više nije lepo, nego je potamnelo, kao život u tradicionalnom, dominantnom svetu, u kome ljubavni zagrljaj prerasta u sadističko nasilje a čovek u zver.

Ovo su stihovi koji potvrđuju Petrovićevo rušilaštvo:

Nema više želje, već da izbrišem postojanje,
da ispunim sve sobom, sve razmake, sve šupljine,
nema više ni duboko plavog ni planine,
samo: krkati, hrkati, čmavati i groktati,
biti gnusna, ogromna, drhtava plazma:
i time prestaje ova pesma i nastaje krvavo otupljenje.

(„Pustolov u kavezu”)

Život, dakle, postaje „krvavo otupljenje” onda kad pesma prestaje, odnosno kad telo – ta gnusna, ogromna, drhtava plazma – potisne duh i zagospodari postojanjem. Ako nam jedino telo preostane, onda je jedina logična konsekvencija – nostalgija za prerođajnim, i smrt!

I tek tada, kada se, nakon iskustva poniranja u *jezgro podsvesti* nanovo iščitaju stihovi *Otkrovenja*, postaje jasan programski tekst „Juda”, jer je ta proza sastavni deo ove pesničke zbirke. Iz njega se vidi zašto Rastko insistira na rudimentarnim, primitivnim jezičkim oblicima, kao krhotinama jezika-stvarnosti od kojih pokušava da izgradi novi svet i da čoveka uključi, na jedan paradoksalni realno-artificijelni način, u totalitet prirode preko izricanja pesme. Tek tada postaje jasan njegov stav iz ovog teksta:

Ako i ne spadaju u liriku [pesme *Otkrovenja* – prim. autora], ja se ne ljutim: bogatstvo im može biti i vanlirsko pa ipak da bude veliko. A čak da su i ništavne za vas, one su prošle već kroz moje varenje. Nisam primitivan. Sporedna je stvar lirika, ili ne dovoljno to, ali nešto drugo. Glavno je da se od toga živelo (Petrović 1998: 41).

Izricanje pesme tako se jednači i sjedinjuje sa sricanjem novog života, a krhotine jezika-stvarnosti sada se zaista doimaju kao čista pesnička težnja za *čistom neposrednošću* u izricanju i *govorom čiste podsvesti*; ili, kako Rastko kaže na početku „Jude”, koji se sada može shvatiti kao istinski „probuđena svest”:

Najzad govoriti slobodno i do kraja. Jednom bar (jednim dahom), makar vas način govora u prvi mah i uvredio da bi se mogla izreći cela misao i da bi se odahnulo. Videće se da ta misao nije tako rđava, kao što ste očekivali, za one bar koji ne planu odmah – i da duh iz koga je oslobođena ne zaslužuje prokletstvo (Petrović 1998: 35).

Dok je za Ničea „kosmički doživljaj” gubljenja horizonta još pun zebnje, Petrović bi mogao, zajedno sa Malevičem uskliknuti:

Raskinuo sam prsten horizonta i oslobodio se kruga stvari, linije horizonta u koju su zatvoreni umetnik i oblici prirode. Taj prokleti krug koji otkriva novotariju za novotarijom, udaljuje umetnika od zadatka rušenja.

Tako je novina avangarde – Malevičevo iščezavanje perspektive, Petrovićevo napuštanje iluzornog trodimenzionalnog prostora – zapravo večno, drevno stanje stvari i izlazak na slobodu.

Zaključak

Upravo u ovoj nameri leži poreklo antistrukturne koncepcije avangarde i poetike *totalnog raskida* u pogledu tradicije. To je revanš obesnog i buntovnog duha uspostavljenim formama i njegov pokušaj da se ukinu stroga pravila tradicionalne paradigme. Anri Bear i Mišel Karasu, parafrazirajući Tristana Caru, u svojoj studiji „Dada: istorija jedne subverzije”, zaključuju da je pokret dada bio jedinstveni „karnevalski odgovor jedne mladosti koja je, u apsurdnom okruženju, žudela za životom” (Bear, Karasu 1997: 11). Zato ovu poetiku ne usmerava frejzdovsko *Ono*, kako se na prvi pogled može učiniti, nego *Ja* – čisti nagon za samoodržanjem, proširen na široko humanističku ravan, kroz potragu u najzatajnijim predelima čovekovog nesvesnog. Ukoliko poreklo totalnog raskida kao jednog pola avangardne filozofije leži u dezintegraciji stvarnosti do mita bez autora, poreklo pozitivnog pola leži u ovako shvaćenom humanitetu. Zbog brige o humanitetu se i krenulo u bolnu potragu po najzabitijim predelima nesvesnog.

To je moderna kreativna alternativa Frojdovom modernistički zasnovanom konceptu o civilizaciji kao jedinom i racionalnom načinu potiskivanja čovekove ubilačke i divljačke prirode, odgurnute u njegovo nesvesno. Baš obratno od toga: avangarda zalazi u divljinu životinjskih instinkata i dubinu nesvesnog, i odatle na stvaralački način izvlači – humanitet.

Razume se da takva umetnost odbija da bude instrumentalizovana od strane establišmenta. Dominantni trend je logično postao napuštanje avangarde kao radikalne umetničke prakse u ime modernizma kao reinterpretacije tradicije. U srpskom kulturalnom kontekstu, već 1922. godina je donela trajnu polarizaciju srpske avangardno-modernističke paradigme. Međutim, radikalnoj verziji srpske kulture, koju svojim radom predstavljaju rani Rastko Petrović, Ljubomir Micić i drugi zenitistički autori, Dragan Aleksić i ostali dadaistički autori, itd., neće biti dozvoljen dalji razvoj. Bočni udari biće suviše jaki. Na kraju, ovakav interdisciplinarni koncept radikalne stvaralačke prakse i rasne evropske avangarde u kontekstu srpske kulturalne mape morao se završiti onako kako je to postalo uobičajeno i u drugim evropskim sredinama. Međutim, kod nas je to poprimilo, po običaju, izuzetno surove obrise: Ljubomir Micić će završiti u egzilu, a potom blizu Kalenić pijace prodavati francuske žilete, da bi preživeo; Rastko Petrović je, za dlaku izbegavši ekskomunikaciju „desnih”, proglašen za „mrtvog” od strane „levih”, i bez odgovora na svoja pisma upućena svojim negdašnjim saborcima (a mogli bismo slobodno reći i učenicima); Boško Tokin, jedan od najvećih vizionara srpske avangarde, završiće u komunističkom logoru, na prinudnom radu, od čijih posledica će kasnije i preminuti, dok će Dragan Aleksić manifestativno začutati, zajedno s ostatkom evropske dade, i sam postati siromašan i zaboravljen.

Dovoljno je samo podsetiti na posleratnu liberalizaciju, u okviru koje su negdašnji srpski nadrealisti – iako formalno avangardisti i radikalni umetnici – de facto sprovodili spisateljsko-esejističku i naučnu reviziju međuratnog perioda, u kojoj su čak i mnogo blaži modernistički fenomeni odbacivani i prećutkivani.

No, paradoksalno, upravo u duhu avangarde, mi od nekog vremena živimo u periodu pojačanog, čak i intenzivnog interesovanja mladih naučno-istraživačkih kadrova za ove stvaraoce, njihove eksplicitne i implicitne poetike, o čemu svedoči sad već impresivan broj vanrednih tekstova, studija i eseja koji jasno valorizuju vrednost ovih poetika, i to ne samo za našu kulturalnu istoriju, već isto tako i za ukupni evropski kulturni integritet, jer se ovi tekstovi prepoznaju kao jedan od retkih trenutaka naše kulture

koji se razvijao i teкао paralelno, uz mnoštvo kontakata, sa sličnim objavljivanjima u drugim evropskim kulturama. Stoga je, čini se, konačno došlo vreme da srpski kulturalni kanon spozna značaj ovih tekstova za jednu od najjasnijih validacija sopstvenog evropskog mesta i konteksta.

Literatura

- Bear, Anri; Karasu, Mišel. *Dada: istorija jedne subverzije*. Prev. Jelena Stakić. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997.
- Kritika. Biblioteka Albatros* (manifest / oglas). Zagreb, 2. 11–12 (1921).
- Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Prev. Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1998.
- De Man, Pol. *Problemi moderne kritike*. Prev. Gordana B. Todorović, Branko Jelić. Beograd: Nolit, 1975.
- Dombrovska-Partika, Marija. „Biblioteka Albatros i Beogradska književna zajednica Alpha – reč o jedinstvu suprotnosti”. Prev. Nenad Bajić i Danijela Đumić. *Književna kritika*, zima / proleće 1997.
- Harris, Jonathan. *The New Art History: a Critical Introduction*. London and New York: Rutledge, 2001.
- Jovanov, Jasna. *Demistifikacija apokrifa: dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–22*. Novi Sad: Apostrof, 1999.
- Јованов, Јасна (ур.). *Драјан Алексић: ликовне кријџике*. Београд: Народна библиотека Србије; Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2017.
- Micić, Ljubomir. „Čovek i umetnost”, *Zenit*, Zagreb, 1. 1 (1921).
- Micić Ljubomir; Ivan Goll; Boško Tokin. *Manifest zenitizma*, Zagreb: Biblioteka Zenit, 1921.
- Micić, Ljubomir. „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”, *Zenit*, Zagreb, 2. 13, 1922.
- Micić, Ljubomir. Uvod. „Vanumna poezija i Antievropa”. *Antievropa*. Ljubomir Micić. Beograd, 1926.
- Ниче, Фридрих. *О користии и шћейии истјорије за живоји*. Прев. Милан Табаковић. Нови Сад: Светови, 2001.
- Петровић, Растко, *Младићсјво народноја јенија*. Београд: Народна књига – Алфа, 1999.
- Петровић, Растко. *Ошкровење*. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 1998.

- Petrović, Rastko. „Savremeno francusko slikarstvo na izložbi Cvijete Zuzorić”. *Eseji i članci*. Prir. Jovan Hristić. Dela Rastka Petrovića, knj. VI. Beograd: Nolit, 1974. 43–51.
- Petrović, Rastko. „Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti”. *Eseji i članci*. Prir. Jovan Hristić. Dela Rastka Petrovića, knj. VI. Beograd: Nolit, 1974. 20–25.
- Šuvaković, Miško (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Prvi tom, radikalne umetničke prakse*. Beograd: Orion art: Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010.
- Тешић, Гојко, *Српска књижевна авангарда 1902–1934: књижевноисторијски контексти*. Београд: Институт за књижевност и уметност: Службени гласник, 2009.
- Tešić, Gojko (ur.). *Dada Tank: izbor pesama i tekstova Dragana Aleksića*. Beograd: Nolit, 1978.

Vasilije Milnović

HOW THE SERBIAN AVANT-GARDE FAILED: PROGRAM TEXTS
OF ZENITISM, DADAISM AND RASTKO PETROVIĆ VERSUS
THE LITERARY CANON

Summary

The paper points out the importance of Serbian avant-garde radical practice, through the work of avant-garde movements, zenitism, dadaism, as well as Rastko Petrović. This is thought about through the programmatic and manifest texts of the mentioned artists in relation to the traditional literary and cultural canon. Pointing to the program requirements of these artists, the text shows the split between radical artistic practice and modern Serbian culture and literature, which goes – in its mainstream – in the direction of a modernist reinterpretation of tradition. However, the results of the Serbian historical avant-garde require a new reevaluation, which would expand the semantics of the Serbian cultural canon for these supreme expressions of the Serbian and European avant-garde.

Key words: avant-garde, radical artistic practice, modernist reinterpretation, zenitism, dadaism, Rastko Petrović

Предрај Тодоровић

Институт за књижевност и уметност, Београд
stefeo9@gmail.com

82.02:7.037.4
821.163.41.02:7.037.4

МАНИФЕСТИ И ПРОГРАМСКИ ТЕКСТОВИ СРПСКОГ ДАДАИЗМА

Сажетак: У раду истражујемо улогу манифеста у дадаизму, са посебним освртом на српски. Дадаизам је авангардни покрет који нам је оставио убедљиво највише текстова манифестног карактера – чак двадесет и три. Ако им придружимо и програмско-памфлетске текстове као што су они Алексића и Пољанског, њихов број је много већи. Апсурд, парадокс, рафалне реченице-слогани, бомбастичне изјаве, прејакe речи, провокација, агресиван наступ појачан типографским играријама – чини се да се антиуметност на тај начин најбоље објављује. Апсурд дадаистичких манифеста је утолико већи јер је то покрет који је, декларативно, одбијао поетику, догму и уметничке каноне. Њихово постојање требало би да сведочи управо супротно: антипоетика је, парадоксално, претворена у поетику нове уметности. Помоћу три дадаистичко-антидадаистичке ревије Алексића (*Да-га-Танк*, *Дага цез*) и Пољанског (*Дага-Јок*), анализирали смо допринос српске књижевности дадаистичком покрету на примерима манифестно-памфлетског жанровског дискурса.

Кључне речи: манифест, дадаизам, Тристан Цара, Хуго Бал, Драган Алексић, Пољански, поетика, авангарда, часописи

Шта је Дада? Девичански микроб. Дада је парадајз. Дада је сабласт. Дада је камелеон брзе, интересне размене. Дада никад није у праву. Дада је меко кувана срећа. Дада је идиотска. Дада није мистификација. Она је цела људска мистерија. Дада се даје за цабе, јер Дада нема цену. Дада је живот. Дада је оно што се мења. Дада је ништа, ништа, ништа. Све је Дада.

Овим насумице изабраним цитатима из различитих дадаистичких манифеста и трактата желели смо да илуструјемо тешкоћу дефинисања даде, бар речима оних који су је и стварали. Јер „дада је све и ништа”, да поновимо њихове речи.

Теорија дадаиста о сопственом покрету разликује се од града до града, од уметника до уметника. Она никад није била компактна. Ипак, осим манифестних текстова, некадашњи дадаисти оставили су и друга бројна сведочанства о покрету. Књиге у којима су објашњавали дадаизам и своје учешће у њему објавили су Ханс Рихтер, Раул Хаусман, Жорж Рибмон-Десењ, Ман Реј, Хуго Бал и Марсел Дишан, да спомењемо само најзначајније.¹

Дадаисти су, и на тај начин, оставили иза себе покушаје неких од својих главних актера да разјасне појам и циљеве покрета. Уз седам дадаистичких манифеста Тристана Царе, ту су и манифести Раула Хаусмана, Луја Арагона, Франсиса Пикабије, Хуга Бала и других, укупно двадесет и три на броју! Поприлично. Заправо, сви они су манифести индивидуалног духа својих твораца. Како то казује Хаусман у своме манифесту „Синтетички филм сликарства” (*Cinéma synthétique de la peinture*):

Дада је савршено благонаклона злоба: поред егзактне фотографије, једини облик оправданог фигуративног изражавања и равнотежа у заједничком животу: свако ко у себи ослобађа сопствену склоност јесте дадаиста (Hausmann 1918: 40).

Исказ је занимљив јер један од битних стваралаца даде објашњава шта су у суштини били дадаисти – индивидуалци, изузетно јаке личности, који су за кратко време, удружени у мање групе, створили незаборавна дела модерне уметности. Индивидуално у колективном стваралачком чину изнедрило је уметност синтезе, јер како другачије назвати то дрско мешање жанрова, еклектичко и често парадоксално. Кроз интеракцију тих генијалних умова, у правој алхемичарској лабораторији, уметност је дословце трансмутирала – из камена, из брабоњка, из крхотине, из немуштог језика стварана су дела нове

¹ Hans Richter. *Dada – art et anti-art*. Bruxelles: Ed. de la Connaissance, 1965; Raoul Hausmann. *Courrier dada*. Paris: Terrain Vague, 1958; Georges Ribemont-Dessaignes. *Déjà Jadis*. Paris: Julliard, 1958; Man Ray. *Self-Portrait*. Boston: Little-Brown, 1962; Hugo Ball. *Die Flucht aus der Zeit*. (1927), поново објављено код Lausanne: Stocker, 1946; Marcel Duchamp. *Marchand du Sel*. Paris: Terrain Vague, 1958.

уметности. Појединац је претворен у Бога – творца света. Његово *Ја* стављено је у први план, оно влада стваралачким чином у необузданом, екстатичном, готово трансцендентном акту разградње и изградње, у апсурдном разграђивању познатог света да би се саградио потпуно нов и другачији, бар уметнички. Или, како то каже Цара:

Дада остаје у европском оквиру слабости, она је ипак говно, али одсада хоћемо да серемо у разним бојама не бисмо ли уресили зоолошки врт уметности свим заставама конзулата (Tzara 1982, I: 379).

Чак и у манифестним прогласима дадаисти се нису либили употребе вулгарних речи, како саме провокације ради, тако и због потребе да појачају значење својих исказа језиком улице, чијим су се манифестацијама живота толико дивили.

За разлику од свих покрета који су му претходили, заснованих на одређеној естетици и одређеном програму, покрет Дада је у суштини једно стање духа заједничког појединцима који су му се прикључили. У том смислу, он је још и потврда личности, против колективитета, нужно спутавајућег. Дада брани првотни индивидуализам у име свемоћи инстинкта, против морала и закона (Беар, Карасу 1997: 140).

Дух поруге, иманентан дадаизму, нужно је био против владајућег морала, буржујског, капиталистичког, хришћанског, као и против закона, државних, црквених. Стање побуне човека згађеног хипокризијом свих тих поредака – правних, црквено-догматских – који су били бачени на ђубриште историје у ратним ужасима Првог светског рата, довело је до рођења даде. У покушају да се одбране од таквог света, од лажне слике личности угледног грађанина, оца породице, хришћанина који недељом походи цркву а понедељком одлази у кланицу рата да убија или буде убијен, дадаисти су изнедрили речима и сликама артефакте осуде. „Наш кабаре је гест. Свака овде изговорена и отпевана реч изражава барем једно: ово нечасно доба није успело да нас натера да га поштујемо”, каже Хуго Бал о почецима рада „Кабареа Волтер”, у свом дневничком запису од 14. 4. 1916 (Ball 1927: 13). Не чуди онда што су многи међу њима кокетовали с комунизмом, са социјалистичким идејама правде и једнакости, ма колико оне утопистичке биле. Али то је прича будућности које они тада, 1916, нису могли бити свесни. Октобарска револуција започела је свој пут промене света на насилан

начин годину дана доцније, управо под окриљем тог Великог рата. А њен вођа био је Лењин, господин који се шетао улицама Цириха управо у време кад је у њему зачета дада револуција. Штавише, живео је у истој улици у којој се налазио „Кабаре Волтер”! Случајност? Знамо данас које су биле последице тога термидора XX века, и у какав се људождерски систем изродила та примамљива утопија о равноправности међу људима.

Цара се од почетака наметао и коначно наметнуо за папу дадаизма. Његовом немирном, пустиловном и провокативном духу потпуно је одговарала улога вође, експонираност, гужва, свађа. Зато је он оставио и највише писаних трагова о дади, манифестног карактера. Чак седам манифеста потписано је његовом руком. Бити у средишту пажње, по сваку цену привлачити људе, како у покрет тако и у салу, простор за извођење дадаистичких сценских творевина.

Погледајте ме добро! Ја сам идиот, ја сам лакрдијаш, ја сам наклапало! Добро ме погледајте! Ја сам ружан, моје лице нема израза, мали сам. Ја сам као и сви ви! (Tzara 1982, I: 373).

Нема сумње да су наступи дадаиста публици тога доба морали деловати као наступи лакрдијаша у циркусу или на вашариштима. Али да се усуди да овако јавно говори о самом себи, погрдно, иронично, раблеовски, за то је било потребно бити дадаиста у души! Помало луд, помало луцидан.

Постављајући себе лично и своје остварење у средиште уметничког збивања, дадаистички учесник истраживао је границе између примитивног заноса и манијачког претеривања. Тај учесник, који није сматрао незгодним да се против лудила бори с оним што је изгледало лудо, у средишту је дадаистичког театра (Melzer 1976: 59).

Заиста, дадаисти су, осим клоновски, запањеним гледаоцима, шокираним оним што виде и што чују, морали деловати и као гомила лудака. Не бирајући средства изражавања своје индивидуалности они су у средиште свог уметничког кред ставили провокацију. Увек на граници скандала, своје позориште су зачинили псовкама, крицима, покретима у трансу, враћајући се коренима цивилизације, у трибалном али обредном призивању оностраног. „Кричим, дакле постојим.”²

² François Dufrêne, „Désordre du jour”, *UR*, бр. 1, дец. 1950; Henri Chopin, наведено у: *Poésie sonore internationale*, J.-M. Place, 50.

Читава историја покрета Дада испуњена је анегдотама у којима најнеприличнији гестови попримају вредност манифеста. И преко најмањег необичног покрета друштво бива прозвано, уздрмано до самих својих темеља. „Церебрални револверски пуцањ” о којем Цара говори уздигнут је у дадаистичку праксу (Беар, Карасу 1997: 143).

Пуцањ у мозак болесне и рањене Европе праскавим месецима дада уметности добио је исту специфичну тежину као и пуцањ Гаврила Принципа у оличење старог поретка, у царско достојанство гротескног трулог царства на умору. Уз онај пуцањ са „Ауроре” на Зимски дворцац у Петрограду, ти пуцњи су заувек променили поредак старог света. Револуцију на друштвеном плану пратила је револуција и на уметничком. Она је добрим делом била дадаистичка.

Пренећемо делове једног од првих манифеста, Баловог, који ће он изговорити на дадаистичкој вечери у Ваг Халу, 14. јула 1916, значи непосредно после затварања „Кабареа Волтер”. Да ли да нас зачуди датум изабран за његово прокламовање, дан пада Бастиље и почетка Француске револуције?

Дада је нова тенденција у уметности. Можемо то рећи због чињенице да све досад нико није знао ништа о њој, а од сутра ће сви у Цириху причати о њој. Дада потиче из речника. Она је страшно једноставна. На француском значи „коњић за њихање”. На немачком она значи „збогом”, „скини ми се с грбаче”, „видећемо се”. На румунском: „Да, штавише, у праву си, тако је. Наравно, да, дефинитивно, тачно.” И тако даље.

Интернационална реч. Само реч, а реч покрет. Веома лака за разумевање. Страшно једноставна. Ако би се од тога направила уметничка тенденција, значи да се предвиђају компликације. [...] Дада Цара, дада Хилзенбек, дада м’дада, дада, м’дада дада мхм, дада дера дада, дада Хи, дада Ца.

Дада је најбољи светски сапун од љиљановог млека. Дада г. Рубинер, дада г. Короди. Дада г. Анастасијус Лилијенштајн.

[...] Не желим речи које су други људи измислили. Све речи су измишљотина других људи. Желим своју грађу, свој ритам, и вокале и консонанте такође, који одговарају ритму и који су само моји. [...]

То ће послужити да покаже како артикулисани језик настаје. Оставио сам вокале да се лудирају. Оставио сам вокале да се само појаве, попут мачјег мјаукања... [...] Дада је срце речи (Ball 1996: 220–221).

Балово објашњење порекла речи од које ће покрет ускоро добити званичан назив, говори о већ тада постојећој збрци, неслози, првим пукотинама покрета који то још није ни био, унутар кога је започела и борба за примат (Дада Цара, Дада Хилзенбек, дада Хи, Дада Ца). „Желим своју грађу, свој ритам [...]. Не желим речи које су други измислили”, каже Бал. Човек који је, оснивањем „Кабареа Волтер”, постао заправо зачетник покрета, окупљач слично- (никако исто-) мишљеника, одгајан на премисама немачког експресионизма, пријатељ Кандинског, упознат и са радовима футуриста, био је довољно теоријски поткован да може да даје овакве исказе који су на граници лингвистике, филозофије језика и чистог дадаистичког лудирања. Увек радикално и бескомпромисно.

Како коментарисати ову гунгулу мисли? Час шаљиво, час провокативно, час иронично, час смртно озбиљно промишљање једног човека на тему – ни мање ни више – него речи, језика, значења истог и покушаја да се осмисли један нови језик, из нуле, из ништавила бесмисла, да се дâ нови смисао свим стварима, да се преименује наш познати свет. Ни мање ни више, заиста! За Бала ово је било и тихо опраштање од покрета који он није желео као покрет. Врло брзо после овог датума повући ће се у осаму села (Тодоровић 2016а: 253).

У Сан Абондију Бал ће, са Еми Хенингс, провести последње године живота, обоје окренути хришћанском мистицизму. Ту ће упознати и Хермана Хесеа, будућег нобеловца, који ће засигурно имати утицаја на њих, пре свега својим занимањем за филозофију истока, Индије превасходно, такође и хришћанства, теозофије. Бал је и аутор прве Хесеове биографије.

Иако се овај манифест често цитира као „први дадаистички”, те прве јавне вечери дадаиста ван „Кабареа Волтер”, своје манифесте читали су и Цара и Хилзенбек, те је само питање којим редоследом је ко излазио на сцену. Поново је Бал пророчки најавио будућност Даде: Дада Цара, Дада Хилзенбек. Да, ова двојица ће се у следећим годинама борити за примат, за место првога међу једнакима. Један ће основати париску, други берлинску даду. Препираће се деценијама касније ко је измислио име покрета, ко је први урадио ово или оно. Али тада ће Бал већ одавно бити мртав (Исто).

Дакле, те вечери, 14. јула 1916. дадаизам почиње и своје манифестно постојање. Као покрет створиће убедљиво највише манифеста од свих авангардних покрета тога доба, од којих су неки дужине свега једне странице. Такво манифестовање тренутних идеја, замисли, интенција, никад није попримало ону озбиљност какву, рецимо, имамо код Бретона. Форма је била разбијана (видећемо то у следећем примеру) типографским разузданостима, а садржај је био далеко од канонског успостављања строгих правила игре, какво је практиковао управо Бретон. Пре је све деловало као играрија, дечја, неозбиљна, провокација увек. Чак и кад би у садржај уносили озбиљност својих широких знања, нису их потенцирали никад. Ироничан тон на сопствени рачун се подразумевао.

Цара ће у својој „Прокламацији без претензија. Дада 1919”, објављеној у *Анџолоџији Дада* 1919, писати следеће:

Уметности се услављује ради рођења новој свети. „УМЕТНОСТ” – реч какаду – замењена ДАДОМ, плезиосаурусом, или марамизом. Таленат који се да научити чини од њесника наркомана. ДАНАС критика балансира не лансира више сличности. Хипертрофични сликари хиперестетизовани & хипнотизовани зумбулима мујезина који су лицемерни, КОНСОЛИДУЈТЕ БЕРБУ ТАЧНИХ КАЛКУЛАЦИЈА. Хиподром бесмртних гаранција: Нема никакве важности нема очигледности ни спољашности.

Музичари поломите своје инструменте заслепљени на сцени.

У овом часу ја сам човек који шајуће њре међучина – колоњска вода – крешијаво ѡозоришије. **Жустар ветар.** Уколико свако тврди супротно има право.

Игла је само за моју моћ поимања. *Пишем* јер је то природно као кад пишем, као кад сам болестан. То има значаја само за мене и то релативно. **УМЕТНОСТИ ЈЕ ПОТРЕБНА ОПЕРАЦИЈА.** *Уметности је уображеност зајрејана до* СТИДЉИВОСТИ *уриноара.* ХИСТЕРИЈА се рађа у АТЕЉЕУ.

Тражимо форму праву чисту трезну јединствену

не тражимо НИШТА потврђујемо **ВИТАЛНОСТ** сваког **МОМЕНТА**, анти-филозофију **спонтаних акробација.** *Припремише акцију њезира наше крви – ѡдводну формацију ѡрансхромајских авиона, целуларних мѡшала и бројева у скоку слика*

изнад уређивања „ЛЕПОГ”! и његове контроле.

Није то због недоношчади која још увек обожавају свој пупак.

Типичан дадаистички поступак – рафалне реченице-слогани, бомбастичне изјаве, прејакe речи, агресиван наступ појачан типографским играријама – антиуметност се на тај начин најбоље објављује. Прокламација са претензијама, свакако.

На првој дадаистичкој манифестацији у Берлину, фебруара 1917. у Нојмановој галерији, Хилзенбек ће рећи следеће о манифесту, и зашто ће га дадаисти радо усвојити као књижевну форму, прокламативну и провокативну:

Цара је већ 1916. објавио у Цириху да је манифест књижевна форма у коју можемо сабити много наших осећања и наших мисли. Од првих дана „Кабареа Волтер” ми смо читали и писали манифесте. Ми их нисмо само читали, ми смо их изговарали изазовно и уз максималну јачину гласа. Манифест, као књижевни израз, одговарао је нашој жељи за директним контактом. Омогућавао нам је да не губимо време, желели смо да продрмамо нашег супарника како бисмо га натерали на противљење и, ако треба, од њега створили непријатеља. Ништа нисмо више презирали од романтичарског мира и потраге за душом која се, били смо убеђени у то, није могла другачије испољити него у нашој активности (Huelsenbeck 1964: 113).

О томе колику су важност дадаисти дали манифесту сведочи и чињеница да је Цара објавио књижицу *Седам манифестиа дада* још 1924. Ту је сабрао своје творевине назване манифестима, настајале између 1916. (значи периода „Кабареа Волтер”) и 1920. (париског периода). Од првог „Manifeste de monsieur Antipyrine” (Манифест господина Антипирина³), читаног 14. јула 1916. у Цириху, у Сали „Ваг”, па до последњег „Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer” (Дада манифест о слабашној и горкој љубави), читаног у Галерији „Поволоцки” у Паризу 9. децембра 1920,

Цара је остао доследан недоследности. Апсурдна тврдња, али с дадаистичком подлогом. Од првог до последњег ретка тих реченица испуњених парадоксом и апсурдом, понекад се чини бесмисленим тражити смисао. А, опет, свака од тих изјава, бомбастичних, има неког смисла у том новом поретку ствари који су измислили дадаисти (Тодоровић 2016а: 254).

И да поновимо, готово да нема дадаисте који неће усвојити манифест за исказивање својих личних мисли, идеја, намера. На десе-

³ Лек познатији под називом феназон, врста аналгетика.

тине таквих творевина остало је иза њих. Тешко је изабрати која је луђа од друге, оригиналнија, шокантнија. „Реч је, врло вероватно, о једном од најзначајнијих и најоригиналнијих доприноса авангарде књижевности” (Marino 2001: 68). Авангарда га је успоставила као нови књижевни жанр, сасвим легитиман. Макар и пародичан. „Да би се издао манифест потребно је хтети: А. Б. Ц., згромити 1, 2, 3, / раздражити се и зашиљити перо да бисмо освојили и разасули мала и велика а, б, ц, потписати, викати, клети, уредити прозу у облику очи-гледности, апсолутне, непорециве [...]”, вичу дадаисти! И те како су постизали ове прокламоване циљеве, нарочито уживо, у наступима пред публиком.

Јер, једна од битних карактеристика настанка манифеста у окви-рима авангарде, његовог цветања и процвата, јесте управо јавни наступ. Замислимо само бесмисленост читања оваквих речи у соби, са самим собом. Али, пред публиком свака реч постаје метак у мозак гледаоца. Она провоцира, она нервира, она изазива бес, неред, управо оно што дадаисти (и футуристи, и надреалисти, и ини) желе (Тодоровић 2016а: 255).

„Пишем манифест зато што немам шта да кажем”, изјављује Су-по. Блесаво и тачно. Пишем иако немам шта да кажем.

Овај тип текста обично носи назив програма, дефиницију или слоган који такође могу да резимирају порицатељски садржај пес-ме, наиме целог дела: Г. Т. Маринети *Деструкција* (1904); Луиђи Капуана, *Distruzione* (1911); Тристан Цара, *Расиварање* (1916); *Застирање* (1920). У истом амбијенту створена је гомила оглас-них форми, исто толико густих колико и агресивних: трактати, каликоти, леци, објаве, огласи, „књига-флеш”, „књига-оглас” (Ила-рије Воронка), чија ефикасност је сматрана као поуздана (Marino 2001: 69).

Какофоничне изјаве авангардиста постизале су свој циљ. Узне-миравале су добри дух буржуја, разбијале академизам, неприпремљен потпуно на такав удар, на отворени изазов, бачену рукавицу. Претеривањем, намерним, добро осмишљеним, они су излазили из анонимности. Све што је било потребно за постизање таквог светог циља, било је дозвољено: псовка, увреда државе, цркве, бога, цара, папе, морала. Скатолошко, чак: „говно” је реч која слободно и обила-

то улази у употребу. „И све ће авангарде прибећи стереотипним формама погрда” (Marino 2001: 73).

Бласфемија, бацање најсветијих имена и симбола хришћанства у благо, како на књижевном тако и на ликовном платну (Бал-свештеник, који изводи свој перформанс у „Кабареу Волтер”; Пикабијине илустрације за часопис *Littérature*; стихови Балове песме „Целат”: „О, Маријо, благословена си ти међу женама / Док ми неконтролисани жмарци прожимају ноге”; стихови Алексићеве песме „Догађај 1918”: „Доспео сам слонски тешко под кип Марије / Успео сам у груди да је погледам / Боже, она има дојке беле пребеле”. Примера је безброј, само код дадаиста. Погрда се нису либили ни претече, попут Рембоа или Аполинера, футуристи, потом надреалисти. Сетимо се само Буњуеловог филма *Златно доба*, у коме се обилато барата управо погрдним пародијским, сатиричним и бласфемичним поступком на рачун цркве и државе. Али, зар Бокачо, Рабле или Еразмо Ротердамски нису још у ренесанси тиме започели корозиван процес спуштања Бога на земљу? А о Маркизу де Саду да и не говоримо! (Тодоровић 2016а: 255)

А манифест је ту само да зацементира њихов безобразлук и лудост. Да озваничи мисао, да је прогласи „законом државе Дада-Јок”, неке нове врсте земље Будалије.

Разлог овог пламсања вербалног насиља је у реакцији одвратности, гнева или мржње. Сирове речи изражавају страсну димензију реторике авангарде; „јучерашња и данашња мржња”, израз одвратности”, „ужас који се изражава”. Футуризам, дадаизам, надреализам понављају хорски. [...] На крају, стиже се до „вриска” (*Белешка о Грофу де Лојреамону или врисак*, Тристана Царе), до „урлања”, до испуштања чистих и једноставних гласова [...] (Marino 2001: 74).

Вербално насиље не зауставља се само на увредама других. Оно је довољно добро, чак пожељно, и за вређање самога себе. „Франсис Пикабија је имбецил, идиот, џепарош!!!”, „Франсис Пикабија није ништа!!!”, каже Пикабија о самом себи (*Picabia 1921: 4*). „Тристан Цара, мали растом, идиот и безначајан [...]” (Tzara 1920: 7), пише Цара о самом себи. „У ствари, то су просте шале. Ипак, начело преокретања уноси збрку у све естетичке догме: ’преокренути принцип’, ’контрасти и противуречности, ето шта је наша *хармонија*’ (Кандински)” (Marino 2001: 76).

Бахтин пишући о Раблеу, говори о „сликама материјално телесног доле”, о гротескним телесним процесима у главних јунака. Скатолошко у Раблеа, у *Гарјанијуи* и *Панџајруелу*, претворено је у скатолошку „теорију” уметности у авангардних уметника. Али, као што је то био Раблеов начин обрачуна са сорбонским схоластичарима, тако се у дадаиста то претвара у маљ против устаљених догми европске културе, пале на простом цивилизацијском испиту званом рат. Каква је то цивилизација која убија, силује, пљачка, пали, мучи? И колико су цивилизовани ти народи који су у стању то да раде? На све то једноставан дада одговор може бити – говно. Или: антиуметност, антикултура, антиестетика, антикњижевност, антисликарство. Неприхватање наметнутих стега и окова, избегавање рата, пљување по државама и војскама које учествују у њему. Или смејање свему томе, поруга! (Тодоровић 2016а: 257)

Кад млади студент славистике Драган Алексић у Прагу 1920. открије постојање дадаизма, биће то срећан спој његове бунтовне младости и превратничког уметничког покрета. Семе дадаизма посејали су у том граду лично Рихард Хилзенбек и Раул Хаусман, у пролеће исте године, на својим турнејама по Европи. Идеја да се изађе из оквира сопственог града, земље, собе, галерије, и стане пред јавност која ће купити карту да вас гледа и слуша, нешто је што ће уметници практиковати управо у време авангарде. Примењиваће је и многи дадаисти и припадници других покрета. У нас ће пионири таквог наступа бити Мицић и Алексић. А кад, такође млади, Љубомир Мицић, у Загребу почетком 1921. године, покрене нов часопис *Зенић* (за који ће се, деценијама доцније, испоставити да је био најавангардније гласило које се тих година појавило у Југославији), биће то експлозиван спој два (или три, јер не смемо заборавити Мицићевог брата Пољанског) бунтовника и превратника.

Већ у другом броју ревије *Зенић* објављен је текст „Дада-дадаизам”, који потписује извесни Зенитиста (до данас остаје неразјашњено ко би то могао бити: иако је то један од честих Мицићевих псеудонима, сигурно је да он није аутор⁴), уводећи на тај начин дадаизам на ове просторе. *Зенић* ће послужити као платформа за промовисање даде

⁴ С обзиром на то који су се српски уметници затекли у Паризу тих поратних година, највероватније се ради о Растку Петровићу, једном од првих сарадника *Зенића*, који ће у том броју објавити своју песму „Најсентименталнију о ситости легенду” (стр. 4), и бити наведен као „заступник” *Зенића* за Париз (стр. 18), баш као што је Бошко Токин био заступник за Београд а Пољански за Праг.

током 1921/22. године, све до одвајања Алексића и његове „чистокрвне дада чете” у мају 1922. Биће то јединствен спој два покрета у нас; тим везама посветили смо један подужи текст.⁵

Број 3 часописа *Зенић* из априла 1921. године на велика врата уводи дадаизам у српску књижевност. Он доноси текст Драгана Алексића, који се још увек потписује као становник Прага, „Дадаизам”, као и две његове дада песме: „Пљуштав одраз окрете ме и рекох” и „Дада”.⁶ Објављивањем Алексићевог програмског текста манифестног карактера и његових дада песама дадаизам добија свог првог правог протагонисту на тадашњем југословенском културном простору. Програмски Алексићев текст „Дадаизам” садржи елементе манифеста, прогласа, објаве нове уметности у југословенским оквирима. Писан са младалачким жаром и одушевљењем због открића нечег толико новог и револуционарног у уметности, овај текст је добар показатељ да је Алексић релативно брзо схватио неке од суштинских премиса дадаизма. Иако је, у појединим детаљима, очигледно његово недовољно познавање материје (нпр. колебање између 1916. и 1917. као године почетка даде, или грешка у ситуирању „Кабареа Волтер” у Женеву уместо у Цирих), он је добро проникао у срж идеја овог покрета. Колебајући се између жеље да информише публику о том свом скорашњем открићу из Прага, те због тога бива приморан да се, углавном, користи устаљеним језиком и граматиком, и тога да себи потпуно да одушка у дадаистичким играријама смислом и формом, он је успео да изнедри текст хибридног карактера, који има елементе есеја а исто тако и уметничког дела. Користећи се каламбурима, неологизмима, бројевима, ономотопејама, апострофирањем, стављањем у заграде, великим словима кад наглашава, посебно издвајајући име ДАДА-покрета, тако да се оно и визуелно лако уочава и разликује од осталих речи, употребљавајући стране језике, најчешће без икаквог видљивог смисла и сврхе, Драган Алексић се сасвим уклопио у поетички оквир дадаизма. Он је, чак, као део текста, инкорпорирао и једну своју песму „Бризгава ризичност светломртви криж”, као илустрацију реченицама које претходе песми: „Поезија моменат. Поезија цир-

⁵ В. Предраг Тодоровић. „Српска књижевност у авангардном кључу: везе зенизма и дадаизма”, у зборнику радова *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност*, 137–178.

⁶ Драган Алексић, „Дадаизам” и „Дада песме”, *Зенић*, бр. 3, 5–6.

кулус чуда промена. Поезија је бездоглед.” Употребом свих тих графичких средстава он постиже ефекат визуелизације текста, који су дадаисти често и радо користили у својим књижевним радовима. Њима се текст „разбија”, губи на „озбиљности”, добија димензију играчке којом се може бесконачно поигравати.

Наравно, кад се кроз филтер разумског пропусте оне реченице текста „Дадаизам” које за циљ имају информисање, чак и едукацију читаоца, долази се до програмског сегмента који нас уводи у истински почетак историје даде у српској књижевности. Не чуди што је почетна реченица овог текста: „Уметност беше чама, досада.” Такве изјаве спадају у срж онога што је поетика дадаизма – све што је прошлост превазиђено је, уметност поготово. Све то би требало поништити и створити нешто потпуно ново, невиђено и нечувено. Алексић наступа с истим оним жаром и горљивошћу, борбеношћу, с којом су се јавили први циришки дадаисти. Младост (њему је тада тек 20 година!) оправдава бунтовништво и револт против успостављених норми друштва. „Уметност је оно, што је израз нерви. Нерви су примитивност [...] осећај није нерв. Нерви су исконско непокварено несебезнало јако. Примитивизам има базу.” Исконско и непокварено, примитивно, то су појмови блиски дадаистима. Разум је за избегавање, уметност се рађа из спонтаности, из игре. Нерви искључују разум, мисао, осмишљавање, у стваралачком чину. Одговор на тај ћорсокак у коме се наша уметност лежи, нема сумње, по Алексићу, у дади. Цитирамо овде неке реченице којима он потенцира ту чињеницу:

Зато ДАДА тежи за какотедрагошћу.; *gagaизам* је примитивистички секундо-апстракт са некањем свега у традицији.; Експресионист је полуопћенит посматрач, ДАДАиста паннервиста абстрактивите.; Експресионист виче за удаљењем од збиљности (дозволите!) ДАДАиста за уприлепљењем употпуњења са апстракцијом.; ДАДАист не учи технике, сувишност је то досаде.; ДАДАист може сликати музичке прелуде као једну сребрену жвиждалицу.; Брузитизам ће и ДАДА адоптирати.; ДАДА-роман је електрично радијски брзотрзај.; ДАДА-ист живи као муха на милисекунду, јер је пренерван.; Vive la DADA.; ДАДАизам је цели свет, смисао.; ДАДА је револуционарац комунист.; ДАДА цркве хоће за кабаре бар колосеум *bruit variété.*; ДАДА хоће решавање сексуалнога; ДАДА је појам разведрења.; ДАДА се развија свуда.; ДАДА је крич

за МЛАДОШЋУ; ДАДА је примитивизам и тежња. Будућност.; Све је ДАДА (Алексић 1921: 5–6).

Наравно да ће се реч дада писати капиталним словима, ради наглашавања, визуелног опажања, издвајања од масе других речи које немају тај значај. Из ових карактеристичних реченица провејава Алексићево убеђење у надмоћ дадаизма над осталим актуелним покретима. Није случајно спомињање експресионизма и његово поређење са дадаизмом, наравно науштрб првог. Осим експресионизма, у тексту се спомињу и супрематизам, коме Алексић одаје признање због радикалног сликарског поступка у одбацивању чак и боје на слици, осим црно-беле, као и футуризам, такође у афирмативном контексту. Футуристи су „близу ДАДИ” по инвенцији бруитизма, који Алексићу импонује, те тврди како ће „бруизитизам и ДАДА доптирати”, што је тачно, то су дадаисти и урадили у својим перформансима и сценским наступима, као и у ретким музичким делима компонованим у оквирима дадаизма. Симболисти, и Дучић као оличење тог покрета у српској уметности, на прокаженој су страни уметности: „Покријте се симболисте!; Дучићу, одрежите нос!” Тоном који карактерише полемичке и памфлетске текстове српске књижевности тога доба, Алексић се неизбрушеним речником обрушава на, по њему, остатке старог (и превазиђеног) у уметности, не либећи се да и поименце наведе тадашње литерарне величине.

Апстрактција је, за Алексића, решење и у сликарству и у књижевности:

Апстрактност је смисао великих битности не ситних. То је смисао уметнине.; Апстрактно дејство уметности је постулат окултнонервнога човека.; Апстрактција је пренапетост и снага воље.; Поезија апстракције.; Један прелив апстракције замењује прегршт поредаба.; Апстракција живе у задњем изврискунућу форме.; Апстракција свега је боја у вијугу (Алексић 1921: 6).

Роман, као књижевна форма, превазиђен је. По томе се Алексић уклапа у дадаистичку поетику. У читавом покрету само се једно дело може, а и оно условно, сматрати романом – то је књига Хуга Бала *Тендеренда сањар*. Зато Алексић тврди:

Роман је погрешка. Био, Била Било). Роман је дугокривудасти тракавица. Роман мора бити бацакање, зурно прекорешетање.; ДАДА-роман је електрично радијски брзотрзај.; Роман ДАДА-исте је

кугла бачена на чуњене⁷; „Секунда кроз чело”⁸ је роман ротације у 45 брзостраница.

Радикално подразумева обрачун са свим старим вредностима, са традицијом, културом, и Алексић се осећа спремним за тај окршај. Пример за то је како он замишља партитуру дадаистичке опере, са наглашеном хиперболизацијом, што је уобичајени поступак у авангардним текстовима:

Глазба свачега за смисао Свега. Аранжирање 888 пила у граду даје симфонију прве врсти. Сирене аутомобилтрубе, фисли жвиждаљки, улевање воде кроз четиристо водовода, сисање 200 – сиса женама, клокотање 200 угушеника – све је то место у опери.

Дакле, текст „Дадаизам” је сложено штиво. Иако кратко садржајем, оно је богато књижевним формама. Мешање прозе и поезије, као и есејистичког и уметничког стила, дају овом тексту тежину оригиналног и новог у српској књижевности.

Овај манифест не најављује, међутим, више „нови стил”, не пројцира „нову умјетност” у будућност, него такав „нови” стил ствара. Поетика која је имплицирана у том тексту темељи се на поремећеној у односу на језичке норме синтакси, на обиљу лексичких новотворби, на парцелизираним реченицама које каткада наликују радиограмама [...] на инфантилном и примитивном језику и алогизмима, како синтактичким тако и семантичким (Flaker 1985: 130–131).

Следећи Алексићев текст који, по нама, има елементе манифеста, „Како би да вам не рекнем да је Дада...”, објављен је у његовој ревији *Да-да-Танк* 1922, и дат је у фрагментарној форми, развучен од 2. до 6. стране! Наоко, тешко је те фрагменте повезати, али кад се сви саберу у целину, добија се озбиљан програмски текст, који има много карактеристика манифеста. Стога га и у уврштавамо у наш рад.

⁷ Ово је очигледно штампарска грешка, јер касније у тексту Алексић пише исправно чуњеве, а можда је и обична дадаистичка игра речима, граматиком, смислом.

⁸ *Секунда кроз чело* је роман Мелхиора Фишера, немачког писца чешког порекла, објављен 1920. у Прагу, под називом *Sekunde durch Hirn (ein unheimlich schnell rotierender Kurzroman)*, којим је Алексић очито био одушевљен и сматрао га је добрим примером дада романа. Фишер је био загрејан за идеје дадаизма, а пријатељевао је и са Кафком.

Алексић је лукаво провукао неке своје поетичке ставове кроз кратке прозне пасусе убачене између песама. То нису класични текстови, камоли есеји, али кад се скупе заједно у један текст, добијају на смислу и тежини. Разбацани наоко нехајно на странама 2, 3, 5 и 6, они ће, уклопљени у неку врсту трактата-прогласа-манифеста-есеја-афоризама (а зар би дадаиста умео другачије до да се поигра жанровским темељима књижевности?)⁹ изнети Алексићеве поетичке ставове.

Овај фрагментарни текст је бридак трактат о дади. У уводном делу Алексић, у духу дадаизма, читаоца удара речима: оштро, сажето, он покушава да објасни суштину даде. Обрушава се, наравно, на дотадашњу уметност – јер дадаиста „хоће угући глупарије”. У том контексту он „прозива” Винавера и Радојчића. Опет се служећи математичком логиком, коју проглашава за алогику, бројевима, он истиче значај бесмисла или „несмисла” за дадаисте. Значи, понавља већ изречене ставове из својих ранијих теоријских текстова „Дадаизам”, „Курт Швитерс. Дада” и „Татлин НР/s + Човек”, објављених у *Зеници*. У средишњим пасусима он се концизно бави разним уметностима, следећим редоследом: музика, драма, сликарство, поезија, архитектура. Права музика модерног доба је, по њему, цез. Продор тог новог звука из Америке у Европу, у годинама после Првог светског рата, силно је утицао на авангардне уметнике. „[...] узмимо за прво време цез као минимум, као *сйвар која се може слушати*. (*све друге крейшенске њолке, валцере, севдалинке, мокрањце, зајчеве ишд. до враја*) цез (италик П. Т.)”. Речима директним, неувијеним, у правом дадаистичком маниру, Алексић пише некролог класичној музици, опери, али и традиционалној народној музици. Мокрањац и Зајц су превазиђени, дворски плесови смешни, са свим тим „до врага”. „Коко-поем” (црначка музика) уједињује у себи „пожар, падање, револуцију и страшно дизање”. Опет се долази до решења у виду бруитизма, какофоније, открића футуриста и пентатонике. На Шуберта и Бетовена се треба, једноставно, помокрити и отпослати их у канализацију!

Што се тиче драмске уметности, Дада као решење нуди гротеску, изненађење. Још једном се обрушивши на експресионисте, који су „смешно романтични”, „најгоре хуље”, Алексић објашњава каква

⁹ Ово је уочио већ Гојко Тешић приређујући прву Алексићеву књигу *Дада-Танк*, те је следећи текст (на стр. 90–91 те књиге) објавио под насловом „Како би да Вам не рекнем да је ДАДА...”, насловљеном по првим речима у тексту.

мора бити модерна драма: она мора имати „покрет без паузе, трзање без станке.” Наравно да је грађанска драма досадна и јалова. Љубавне приче и заплети, несрећна љубав, самоубиство као њена последица, све је то реликт прошлости, с којим треба „у клозет”; „гђа женка” и „г. пипавац” су Алексићу гротескни, решење је у „гризетицама” којих има у изобилију и које ће лако решити све љубавне јаде младих момака. Сликарство дадаиста је слобода израза, оригинално, сви материјали су допуштени, као и све боје, апстракција је одговор. Поезија (песма) је реч: „прво реч. [...] симултанитет. [...] што више догађаја у што мање времена и што бржим вибрацијама”. Реч у дадаистичкој песми ослобођена је смисла, значења, сведена је на воковизуелни доживљај, у тренутку кад се изговара и гледа, на симултаност. Коначно, архитектура: небодери и машине (у црквама), молитва акумулаторима и лентипима. Станови украшени дадаистичким сликама, а не мазаријама молера. Модерност Алексићева је апсолутна и бескомпромисна. Уметност је, за њега, цез,¹⁰ бруитизам, гротескна драма,¹¹ апстрактно сликарство, бесмислена поезија. Дадаизам, укратко.

Користећи се и кратким слоганима, псеудоафоризмима (сети мо се истих таквих код Дишана или Царе), он појачава свој дискурс додајући му димензију хумора и пародије: „дада спасава младост”;

¹⁰ Цез музика, која је тих година пристизала из Америке у Европу, попут филма је веома брзо освојила авангардне уметнике. Њихово одушевљење том новотаријом, ритмички разузданом, синкопираном, са инструментима неуобичајеним за европске стандарде, наглашеним ритмом, бубњевима и контрабасом коме је намењена нова улога, било је искрено и потпуно. У такве, очито, спада и Драган Алексић. Иако су грамофони и винили тад била велика реткост, јасно је из реклама управо у његовим ревијама *Да-га-Танк* и *Дага цез*, да се цез, или бар оно што је сматрано за цез, свирао у појединим загребачким баровима почетком двадесетих година. Коначно, насловити једну своју ревију *Дага цез* јесте и својеврстан омаж тој новој музици, и то је једина дадаистичка ревија међу више од педесет, колико смо их побројали у нашој студији *Дадаистички часописи*, која у свом наслову има реч цез.

¹¹ Дадаисти су, заправо, најавили театар апсурда, заједно са својим претечама, Жаријем и Аполинером, као и футуристима. Својим перформансима, полуимпровизованим, прво у „Кабареу Волгер”, потом у многим градовима Европе, САД, Јапана, Чилеа, они су међу родоначелницима апсурда, пародије, нонсенса у сценском извођењу. У тим авангардним водвиљима и скечевима, излажући порузи поредак ствари, устројство европске цивилизације, дадаисти су много пре Адамова, Јонеска и Бекета, истакли апсурдност људског постојања, бројних ситуација у којима се човек затекне, а многи и проживе цео свој живот у њима, несвесни тог бесмисла, котрљања узпразно, сизифовског напора да промене поредак, који остаје непроменљив.

„дада туче аксиоме: старе и нове.”; „дада прави какотедрагост света-циркуса.”; „дада снажно туче поете”. Наилазимо ту и на Алексићев омиљени неологизам „какотедрагост”, у коме је садржана суштина дадаизма: радити онако како ти и шта ти падне на памет, импровизовати, играти се; одбацити мисао и смисао, школско знање, признате и познате уметничке технике. Он наглашава интернационални карактер даде, која је већ освојила свет: ето је у Паризу, Барселони, Берлину и у Загребу. Тако се овај Алексићев чланак, уткан у текстуално ткиво *Да-да-Танка*, уклапа у оне његове наведене текстове манифестно-програмског карактера. Већ сам начин његовог представљања у оквиру ревије је оригиналан и нов. У тих 12 кратких параграфа, кроз те фрагментарне вињете уметнуте између песама, огласа и најави, што спречава њихово уобичајено читање, линеарно, Алексић је појаснио свој програм. Афористично, али ипак јасно и прецизно, он је знао да мора изненадити читаоца, а то је значило по сваку цену избећи текст изложен на једној белој страници. Читалац је присиљен на праву детективску потрагу за наставком чланка, и док то ради, већ заборавља шта је прочитао у претходном сегменту текста.

У овој ревији објављен је и један дадаистички прозни текст Рихарда Хилзенбека „Дада је плесачки дух над моралом земље” (наслов је наш, П. Т.; стр. 6). И он је кратак, језгровит, писан у рафалним реченицама-афоризмима.¹² Као манифестни исказ једног протодадаисте, свакако је значајан за развој дадаизма у нас, јер представља јасну спону европске и Југо-даде, спону коју успоставља Алексић. Ево неких исказа из тога текста:

Дада је плесачки дух над моралом земље. Дада је велико паралелно назирање на релат. теорију. Дада није аксиом. Неовисан духовни гест. Дада је индиферентна тачка међу садржајем и формом, човеком и женом, материјом и духом. Дадаист = најслободнији човек земље. Дада је проти сваке идеологије, *barriere*. ДА² може сваку струју заступати, јер ниједној не припада (Хилзенбек 1922: 6).

¹² Алексић је овај текст преузео из Хилзенбекове ревије *Dada almanach*, објављене у Берлину 1920. Ово је, заправо, само део уводног текста, али Алексић нигде не наводи извор, као ни то да је изменио оригинални текст: скратио га, одстранио поједине делове, тако да ће он у Алексићевој режији добити форму манифеста. Он је изменио и типографију – у његовој верзији кратке реченице следе једна другу и све почињу истом речју – Дада.

Типичан за бројне дадаистичке прогласе-манифесте, и овај Хилзенбеков текст се заснива на шокантним исказима у одбрану и апологију даде. Стога је уобичајен поступак започињања реченица речју дада. Као да понављање те мантричке речи, а она заиста има одређена хипнотичка својства кад се понавља у бескрај, било у себи, било наглас, служи за призивање оностраног. Искази у овом тексту су углавном добро познати, готово типски: „Дада није аксиом” – значи нема систем, нема строга правила логике, математике; „Дада без политике и правца” – то је била једна од основних, темељних замисли првих дадаиста, не мешати уметност и политичку акцију и никако не стварати школу од идеје; „Дадаист = најслободнији човек земље” – освајање слободе мишљења и стварања било је једно од најинвентивнијих достигнућа даде; „Дада не умире на дади. Његов смех има будућност” – пророчка изјава Хилзенбекова, дадаизам ће наћи свој пут до бројних уметника двадесетог века, а да многи тога нису ни били свесни. Дух даде је виталан, а хумор и смех који у нама изазивају дела дадаистичке уметности је неугасив.

На странама 3–4 *Дага-Јока*, Пољансковог антидадаистичког одговора на Алексићеву „издају” зенитизма и, апсурдно, хронолошки првог правога дадаистичког гласила у нас, налази се текст Пољанског у форми псеудозаконика „Законик државе ДАДА-ЈОК”. Овај необичан текст један је од најбескомпромиснијих памфлета у нашој међуратној књижевности, писан пародично, еклектично, blasphemично и сатирично. Неће се узалудно наћи у књизи *Зли волшебници*, коју је приредио Гојко Тешић.¹³ „Законик државе *Дага-Јок*” писан је у форми псеудозаконика, у кратким реченицама-параграфима, а има их укупно 33. У 16. § дата је чак и „Државна химна”, наравно пародија химне и државе, која слави „свети парадокс”, чији су верни следбеници „синови акумулатора”. Ова држава противи се свакој логици, свим „ембријоналним типовима псеудоинтелектуалаца ове земље”, тражи од свог „владара Љубомира Мицића” и његовог „војводе В. Пољанскога” да им „пода облакодере / милијуне аутомобила и мотора”. У члану 14. парадокс се проглашава за светињу ове утопијске државе. Својим бескомпромисним карактером провокације, поруге и увреде, „Законик” добија и одлике манифеста, дадаистичког.

¹³ Gojko Tešić, *Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti*, knj. 1 (1917–1929), 287–291.

Законик одише презиром према малограђанима, а поједини његови чланови се користе да би се исказала зенитистичка одбојност према западној Европи (па отуда и према дадаизму), али су на главном удару домаћи противници и супарници. Цео град Љубљана, српски и хрватски модерни писци (Винавер, Ујевић, Крлежа, А. Б. Шимић, Крклец), старији писци (Видовић, Беговић, Королија, Петровић), традиционалистички и модернистички часописи („Савременик”, „Критика”, „СКГ”, „Путеви”, „Мисао”). Занимљиво је да је главни обрачун са дадаизмом Пољански препустио старијем брату, који је у химни назван „владарем нашим”, Љубомиру Мицићу, који је дадаизам прогласио за – онанију. Пољански је, са своје стране, пропустио дадаизам кроз своју парадоксистичку мешалицу (? *gaga anijigaga*) (Петров 1988: XLVI–XLVII).

Бруталност ове државе, чији је „облик владавине неронски”, радиће све на томе да се уништи југословенска литература, новинарска ограниченост, логика, кретени. Држава ће имати и свој празник „светога Парадокса на 1. фебруара”. Памфлетско се овде меша са манифестним, те се и овај текст, жанровски хибридан, може подвести под читаву серију такође чудних књижевних творевина које су сами аутори-дадаисти проглашавали манифестима.

Радомир Константиновић о самој ревији Пољанског *Дага-Јок* каже:

Његова публикација *Дага-Јок*, памфлетски усмерена против дадаисте Драгана Алексића и његовог дадаизма, у многим својим тренуцима је под сенком даде: дадаизам ликује и у својој негацији, и чак *ѝре свеѝа ѝу* он налази свој тријумф. Дада, као апсолутна негација, јесте и само-негација. Она није у овоме што јесте, већ јесте у ономе што није: вечито рушење. Она је отпор, и од отпора живи. Бити дадаист, могућно је само негативно према свему, али и према дади, као овој универзалној негацији (Konstantinović 1983, 6: 485).

Тачна су ова размишљања Константиновићева, јер суштина даде јесте негација свега постојећег. Негирати негацију прелази у афирмацију, у потврду нечега што се не може негирати јер већ само себе побија и поништава. Овај парадокс је, извесно, био познат Пољанском кад је састављао свој *Законик*, у коме је управо „свети Парадокс” владалац.

Пољански је, у најзначајнијим тренуцима *Дага-Јок*, овај дадаизам као негација дадаизма. У закону државе *Дага-Јок*, изложеном у 33 параграфа, има зенитизма само у вербалном анти-европејству, као у § 9, који гласи: „Не сме се ценити никога из Западне Европе”, и у слављењу „нашег владара” Љубомира Мицића. Али отпор логици [§ 13: „Не постоји логика (за инфериорне грађане државе овај параграф не вреди)”, или § 17: „Ниједна кућа не сме бити грађена од темеља већ од крова (не вреди за инфериорне грађане)“], и слављење *све-йойй йарадокса* овде је сасвим дадаистичко (по наслеђу из футуризма), и чак сасвим у стилу дадаизма Драгана Алексића, као што је и жудња за *техником*, као „мајком” и „великом нашем штићеницом”, коју ће сањати Мицић, сањајући измирење опанка и авиона, такође Алексићева футуро-дадаистичка, чак можда и прецизније (па и трагичније) артикулисана: као жудња једнога футуро-дадаистичког духа који се објављује и тражи у земљи „сељачких волова” и у којој се *машином* зове кутија шибица и у доба када је Пољански објављивао своју Химну државе *Дага-Јок* (Исто: 485–486).

На страни 7 ове ревије налази се памфлет Пољанског „? ДАДА АНТИДАДА”. Овај текст Пољанског је антидадаистички, контрадикторан, увредљив. Хвалећи, поново, Љубомира Мицића, у некој врсти пародичне песме, у оквиру текста, Бранко ће закључити да је Мицић „бог дадаиста”. Тристан Цара је проглашен за „дегенерирано интелектуално прасенце-Одојак”, тај први дадаиста. Пољански себе оглашава „антидадом” јер је „оскрвнуо Ану Блум у неком прашком парку”. Он је „дадаист јер то није”. Наравно, неће се пропустити прилика за оцрњивањем писаца савременика: Крлеже, Беговића, Винавера, Еугена Деметровића. Решење и одговор леже у зенитизму, јер је „зенитизам ипак најбоље средство за уништавање интелектуалне переноспоре”. Све у свему, у тексту „? Дада Антидада” Пољански се повиновао директивама свог старијег брата, из чије сенке никако није успевао да изађе све до свог бекства у Париз. То значи да је полемички ниво спуштен на памфлетско-колоквијалан, пејоративан, вулгаран. Тако се он још једном утопио у пропагандној машинерији зенитистичког покрета једног човека. Готово инфантилно увређено два брата су се светила свету кроз и уз помоћ речи: „Крокодили су склопили добро пријатељство са краљевима свију литература и ждерали су по уговору све бројеве ’Зенита’ да никада више не угледа светла ни једна идеја из крокодилских трбуха.” Често звучећи и делујући параноично, у рату са

васцелим светом, они су из свог склоништа од зенитизма склопљеног, пуштали отровне стреле на своје, најчешће измишљене, противнике. Може се рећи да је сваки од текстова овог типа браће Мицић из тог зенитистичког периода манифест зенитизма који се понавља кроз уворе другог. Али тај поступак је толико иманентан дадаизму да су се и на тај начин Мицићи, *volens nolens*, подадаизирали. До те мере да су уврштени у нашу *Анџолоџију српској дадаизма!*

Помоћу ових неколико примера текстова европског и српског дадаизма желели смо да покажемо зачудност дадаистичког наратива, чак и у случају манифестног, по дефиницији, програмског. Тај елемент манифестних изјава дадаиста, једнако као и оних памфлетских, грађен је помоћу неологизама, деструкције реченице и игнорисања граматике, типографских изненађења, нереда, отежавања читаоцу праћења текста, намерних грешака у писању, бескрајних хуморних, ироничних, саркастичних упадица, самоироније, погрда, бласфемije, поступака типичних за највећи део авангарде тога доба. Очевидно је да се Алексић, Љубомир Мицић и Пољански одлично уклапају у такав проседе, да су га „отпрве” прочитали и усвојили као свој. Иако веома млади, сва тројица, попут многих других дадаиста, они су се са непогрешивим осећајем укрцали на воз авангарде, и њима свакако припада вагон звани „зенитистички дадаизам”, јединствена појава у свеколиком покрету, оригинална. Настала макар и нехотице, бар што се тиче браће Мицић, то је једна од најрадикалнијих, у српском језику и књижевности, манифестација тог чудног времена, кад је све ново било лако и брзо усвајано од уметника такве феле. Наш текст сведочи управо о плодној, иако краткој, сарадњи ових младића, и о њиховом доприносу српској авангарди.

Извори

- Алексић, Драган. „Дадаизам”. *Зенић*, Загреб, бр. 3, април 1921: 5–6.
- Алексић, Драган. „Како би да вам не рекнем да је Дада...”. *Да-да-Танк*, Загреб 1922: 2, 3, 5 и 6.
- Алексић, Драган. *Дада-Танк*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Нолит, 1978.
- Зенитиста. „Дада-дадаизам”. *Зенић*, Загреб, бр. 2, март 1921: 17.
- Picabia, Francis*. „Funny Guy”. Paris, 1921.
- Пољански, Бранко Ве. „Законик државе ДАДА-ЈОК”. *Дада-Јок*, Загреб 1922: 4–5.

- Пољански, Бранко Ве. „?ДАДА АНТИДАДА”. *Дага-Јок*, Загреб 1922: 7.
- Tzara, Tristan. „Proclamation sans prétention DADA 1919”. *Dada*, n°4–5, *Anthologie Dada*, Zurich 1919.
- Tzara, Tristan. „Manifeste de monsieur Antipyrine”, *Littérature*, n°13, mai, Paris, 1920.
- Tzara, Tristan. „Dada manifeste sur l’amour faible el l’amour amer”, *La Vie des lettres*, n°4, Paris 1921.
- Tzara, Tristan. *Sept manifestes dada*. Paris: Jean Budry, 1924.
- Tzara, Tristan. *Oeuvres complètes, t. I*. Paris: Flammarion, 1982.
- Hausmann, Raoul. „Cinéma synthétique de la peinture”. *Courrier dada*. Paris: Terrain Vague. 1958, 40–48.
- Хилзенбек, Рихард. „Дада је плесачки дух над моралом земље”. *Дага-Танк*, Загреб 1922, 6.
- Huelsenbeck, Richard. *Dada almanach*. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920.

Литература

- Ball, Hugo. *Die Flucht aus der Zeit*. München: Duncker & Humblot, 1927. Поново објављено код Lausanne: Stocker, 1946.
- Беар, Анри; Карасу, Мишел. *Дага историја једне субверзије*. Превод с француског Јелена Стакић. Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1997.
- Duchamp, Marcel. *Marchand du Sel*. Paris: Terrain Vague, 1958.
- Dufrêne, François. „Désordre du jour”. *UR*, No. 1, décembre 1950, Paris.
- Konstantinović, Radomir. *Biće i jezik*, knj. 6. Beograd: Prosveta: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983.
- Marino, *Adrijan*. *Poetika avangarde*. Prevod s francuskog Mira Vuković i Vera Plijin. *Beograd: Narodna knjiga*, 2001.
- Melzer, Annabel. *Latest rage*. Michigan: Ann Arbor, 1976.
- Петров, Александар. „Бранко Ве Пољански и његова *Паника њод сунцем*”. Поговор у: Бранко Ве Пољански. *Паника њод сунцем*. Тумбе. Црвени њеџао. Београд: НБС, 1988. XLVI–XLVII.
- Рабле, Франсоа. *Гарјанџуа и Панџајруел*. Превод Станислав Винавер. Београд: Просвета, 1950.
- Ray, Man. *Self-Portrait*. Boston: Little-Brown, 1962.
- Ribemont-Dessaignes, Georges. *Déjà Jadis*. Paris: Juliard, 1958.

- Richter, Hans. *Dada – art et anti-art*. Bruxelles: Ed. de la Connaissance, 1965.
- Tešić, Gojko. *Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti*, knj. 1 (1917–1929), Beograd: Slovo ljubve: Beogradska knjiga, 1983.
- Тодоровић, Предраг. „Српска књижевност у авангардном кључу: везе зенитизма и дадаизма”. У: *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 137–178.
- Тодоровић, Предраг. *Антологија српског дадаизма*. Београд: Службени гласник, 2014.
- Тодоровић, Предраг. *Планета Дада*. Београд: Службени гласник, 2016а.
- Тодоровић, Предраг. *Дадаистички часописи*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016б.
- Flaker, Aleksandar. „Avangardni manifest kao književna vrsta”. У: *Književni rodovi i vrste I*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1985. 128–137.
- Hausmann, Raoul. *Courrier dada*. Paris: Terrain Vague, 1958.
- Chopin, Henri. *Poésie sonore internationale*. Paris: Jean-Michel Place, 1979.

Предраг Тодоровић

MANIFESTOS AND PROGRAMMATIC TEXTS
OF THE SERBIAN DADAISM

Summary

In our paper we analyse the role of manifestos in Dadaism, with a special emphasis on Serbian Dadaism. Dadaism is an avant-garde movement that produced more manifestos than any other – twenty three. If we add them the pamphletic texts, such as those by Aleksić and Poljanski, their number is even bigger. Absurdity, paradox, the sentences-slogans, bombastic declarations, provocation, aggression, strengthened with typographical experiments – with such manner the anti-art has its best proclamation. The absurdity of Dadaist manifestos is even greater because this was the movement that had explicitly refused the poetics, dogmas and art canons. But their existence should be the proof of exactly the opposite: anti-poetics was, paradoxically, turned into the poetics of new art. Thus we analyze the narrative of several manifestos and pamphlets in three journals of Serbian Dadaism: Aleksić's *Da-da-Tank* and *Dada jazz*, and Poljanski's *Dada-jok*.

Key words: manifestos, Dadaism, Tristan Tzara, Hugo Ball, Dragan Aleksić, Branko Ve Poljanski, poetics, avant-garde, Dadaist journals

Јелена Новаковић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
novakovicj@sbb.rs

821.133.1.09 Бретон А.
82.02:7.037.5
821.163.41.02:7.037.5

ОДЈЕЦИ БРЕТОНОВИХ МАНИФЕСТА У СРПСКОМ НАДРЕАЛИЗМУ: ПОЈАМ „НАДСТВОАРНОСТИ”

Сажетак: У раду се испитују експлицитне интертекстуалне везе између Бретоновог првог и другог надреалистичког манифеста и теоријских разматрања српских надреалиста који, цитирајући и коментаришући њихове одломке, изражавају своју поетику.

Кључне речи: манифест, надреализам, српски надреализам, француски надреализам, надстварност, надреалност, рационализам, ирационалистичке тенденције

Као што је познато, српски надреализам развијао се упоредо са француским и у тесним везама са њим, у време када духовна криза која се појавила крајем XIX и почетком XX века, са сумњама у човекове сазнајне моћи, достиже врхунац, појачана трауматичним ратним искуством и економском кризом, на коју се надовезују совјетска револуција и успон фашизма. После Албанске голготе многи српски писци нашли су се у Паризу и учествовали су у његовом богатом културном животу, прожимајући се модерним духом (видети Капицић-Османагић 1966; Новаковић 1996; Novaković 2002).

По повратку у своју земљу неки од њих (Марко Ристић, Душан Матић, Коча Поповић, Оскар Давичо, Милан Дединац, Ђорђе Костић) оснивају српски надреалистички покрет, следећи пут париских надреалиста са којима размењују писма и чланке. Они редовно добијају њихове текстове, међу којима су и Бретонови манифести. О томе, између осталог, сведочи и дневничка белешка Марка Ристића од 2. јула 1929. године: „Данас стигло ново издање Бретоновог *Манифеста*, коме је додао један предговор и *Lettre aux*

voyantes”¹ (Ristić 1985: 264). Али, Ристић је тај манифест прочитао много раније, чим се појавио, крајем октобра 1924. године, што га је и подстакло да већ у новембру исте године, у првом броју *Сведо-чансћава*, објави текст под насловом „Надреализам”, у коме наводи Бретонову дефиницију надреализма као психичког аутоматизма који изражава „стварно функционисање мисли”, а затим и одломак из аутоматског текста „Poisson soluble”, који је Бретон објавио заједно са првим манифестом као пример практичне примене својих теоријских ставова.

Поред првог манифеста (*Manifeste du surréalisme*), Бретон је објавио још два, у којима је представио програм покрета на чијем је челу био и на основу којих се може пратити његова еволуција: *Second manifeste du surréalisme* (1929) и *Prolégomènes à un Troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942).² Први и други манифест заузимају прворазредно место међу текстовима на које се припадници београдске групе позивају и којима се надахњују,³ док је трећи, објављен у време када је српски надреализам престао да постоји као покрет а везе са Бретоном биле прекинуте, остао изван њиховог интересовања.

Између прва два Бретонова манифеста и дела српских надреалиста успостављају се експлицитне интертекстуалне везе у облику цитата у којима су изражена основна поетичка начела надреалистичког покрета наткриљеног Бретоновом доминантном фигуром. Та начела заснована су на оспоравању прихваћене стварности и одбацивању рационализма у корист ирационалних метода сазнања, за које Бретон пледира у првом манифесту:

Ми још живимо под влашћу логике [...]. Али логички поступци се у данашње време могу применити само на решавање проблема од другоразредног значаја. Апсолутни рационализам који остаје у моди допушта да се узму у обзир само чињенице које су тесно веза-

¹ У питању је издање: André Breton, *Manifeste du surréalisme* [Texte imprimé]; [suivi de] *Poisson soluble*: nouvelle édition augmentée d’une préface et de la *Lettre aux voyantes*; frontispice de Max Ernst, Paris, Kra, 1929.

² Сва три манифеста објављена су у књизи: André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

³ Овде се бавимо само оним текстовима у којима се београдски надреалисти изричито позивају на Бретонове манифесте, остављајући по страни исказе који на њих имплицитно упућују, а који се везују за духовну атмосферу у међуратном раздобљу.

не за наше искуство. [...] Под видом цивилизације, под изговором напретка, људи су успели да истерају из духа све што се, с правом или не, може назвати предрасудом, варком; да проскрибују свако трагање за истином које није уобичајено (Breton 1962: 22–23).

Оспоравање рационализма добија морално и социјално значење, које Бретон подвлачи у *Друјом надреалистичком манифесту*, напомињући на самом почетку да је надреализам „процес покренут против саме стварности” са циљем да изазове кризу свести и савести:

И поред разлика у начинима деловања својственим сваком од оних који су се на њега позивали или се на њега позивају, напослетку ће се зацело признати да надреализам ничему није тежио толико колико томе да изазове у интелектуалном и моралном погледу најопштију и најтежу *кризу свести*, као и то да његов историјски успех или неуспех зависи једино од тога да ли ће му то поћи за руком (Breton 1978: 87).

Овај одломак наилази на одјек у српском надреализму. Душан Матић и Марко Ристић наводе га, у оригиналу, у фусноти текста „Узгред буди речено”, штампаног у алманаху *Немојуће* (Матић, Ристић 1930: 121), указујући да тај „процес” има и социјалне импликације и подразумева разарање грађанског индивидуализма као нужну етапу на путу тоталног ослобађања човека, што је и главни циљ који надреализам себи поставља.

Алманах *Немојуће*, објављен 1930. године – која се означава и као година оснивања српског надреалистичког покрета (видети Капицић-Османагић 1966: 183–229)⁴ – може се посматрати и као нека врста манифеста српског надреализма, у коме је означен његов основни програм. Текстови који су у њему објављени прожети су духом оспоравања рационалистичког погледа на свет и укључују се у ирационалистичке тенденције с почетка XX века, што експлицитно или имплицитно упућује на Бретонове манифесте. У те текстове спада и „Увод у метафизику духа” Вана Бора (Вор 1930: 50–54), који се позива на Бретонове манифесте додајући им Арагонова за надреали-

⁴ Пошто се у периоду између 1927. и 1930. појављују неке од најзначајнијих публикација српског надреализма, Дединчева *Јавна ѿишца* (1926), Ристићев „антироман” *Без мере* (1928), Вучови *Корен вида* (1928) и *Ако се још једном сејим или начела* (1929), неки књижевни истраживачи сматрају да београдски надреалистички покрет почиње 1927. године (Делић 1980: 20).

зам значајна дела *Сељак из Париза* (1926) и *Расправа о стиљу* (1928), да би истакао недовољност рационалне спознаје стварности и да би позитивизму супротставио једну нову „метафизику”, која би значила укидање границе између стварног и нестварног. Њена метода више се не би заснивала на апстрактном мишљењу и логици – која је, сматра он, изгубила поверење јер је била злоупотребљавана – него на психоанализи која би омогућила да се одреди однос између подсвести, свести и савести.

Прожети новим духом, неки припадници београдске групе и пре појаве Бретонових манифеста пишу текстове у којима оспоравају рационалну визију света и величају ирационално. Тако се већ 1922. године, у часопису *Пушеви* појављује текст Душана Матића „Истина као конструкција”, у коме овај писац, позивајући се на Дјуијеву теорију сазнања и Џејмсов прагматизам, разматра однос између истине и заблуде и указује „да је стварност у основи својој ирационална и да ниједна слика коју ми можемо дати неће бити адекватна” (Матић 1922: 23). Тиме доводи у питање рационалну концепцију стварности, антиципирајући оно што ће бити предмет Бретоновог *Манифеста надреализма* и Арагоновог *Сељака из Париза*. Овај Матићев чланак указује да његова размишљања, као и размишљања других српских надреалиста, нису била само одјек Бретонових манифеста, него и производ опште антирационалистичке климе с почетка XX века, изражене у текстовима објављиваним у француском часопису *Littérature*, чија је прва серија излазила од 1919. до 1921, а друга од 1922. до 1924. године.⁵ Они су имали прилике да читају те текстове, који су били прожети новим, послератним бунтовничким духом и показивали крајње критички однос према савременој стварности.

Одбацивање рационализма уједно је и одбацивање самог појма стварности, који искључује све оно што се не може спознати разумом, и то је општа одлика теоријских дела српског и француског надреализма. „Све што омета пуно изражавање човека сажето је у ономе што се бесправно назива ’стварност’, што је свет објашњен једном формалистичком логиком”, читамо у Поповићевом и Ристићевом *Нацрту за једну феноменологију ирационалној*, објављеном 1931. године (Поповић, Ristić: 116). За надреалисте појам стварног подразумева не само оно што је свесно и доступно рационалној перцепцији, него и

⁵ Уредници прве серије били су Арагон, Бретон и Супо, а другу је уређивао Бретон.

свет маште и сна чије је постојање подједнако реално као и постојање света посматраног из рационалне перспективе. Бретон то јасно саопштава у првом манифесту изражавајући веру у „будуће разрешење оних двају наизглед тако противречних стања која представљају сан и стварност у некој врсти апсолутне стварности, *надстварности*, ако се тако може рећи” (Breton 1962: 27), и уводећи нове појмове „surréalité” и „surgéel”, којима на српском језику одговарају појмови „надстварност” или „надреалност” и „надстварно” или „надреално”.⁶

Ови појмови у речницима се налазе само у облику придева који се одређују као оно што „превазилази стварно” (*Larousse*), оно што се „налази с ону страну стварног” (*Petit Robert*), или оно што је „изнад реалног” (*Речник српскохрватског језика* Матице српске), оно што је „изван реалности”, што „није у вези са реалношћу” (*Речник српскохрватског књижевног и народног језика* САНУ), и тиме се изједначавају са нестварним, натприродним, надземаљским, фантастичним. Ти појмови везују се за антирационалистичке и антиреалистичке токове пре свега француске књижевне мисли, чији су плодови и изрази „супернатуралистички” (*super-naturaliste*), израз који је употребио Нервал да означи „изливање сна у стварни живот”, и „наднатурализам” (*surnaturalisme*), који је употребио Бодлер да означи опажање тајанствених сазвучја у природи, скривених испод хаотичности њених појавних облика. Они, међутим, свој пуни смисао добијају тек у контексту надреалистичке (по)етике формулисане у Бретоновим манифестима. У том контексту они недвосмислено указују на тежњу ка укидању свих антиномија рационалног ума као нужном услову за афирмацију човека као тоталног бића у коме рационално и ирационално постоје равноправно. О томе сведоче бројни искази које налазимо и у текстовима српских надреалиста, а који изражавају полемички однос према прихваћеном значењу појма стварности. У „антироману” *Без мере* (1928) Ристић одбија да своје закључке „потчини” „плитким уобичајеним разликовањима између стварног и нестварног” (Ristić 1986: 215), а у већ помињаном тексту „Узгред буди речено” Матић и Ристић изражавају жељу „да можемо опозвати ту стварност и порећи је, у име надстварности, а знајући и даље, као што знамо, да

⁶ Треба напоменути да је Момчило Настасијевић употребио термин „надстварност” и пре него што је он постао део надреалистичке лексике, још 1922. године, у огледу „Неколико рефлексива из уметности”, везујући га пре свега за уметничко стварање (видети Новаковић 2004: 108–126).

су иманентне” (Матић, Ристић 1930: 134–135). Тај полемички тон оцртава се и у одговорима на питања у анкети „Челуост дијалектике”, такође објављеној у алманаху *Немојуће*. У одговору на питање о сну, Ристић прецизира одређење појма надстварности као тоталитета сна и јаве:

Апсолутно је подједнако *реално* бити у сну или бити на јави. И зато побијам категорички сва она тумачења, која су већ ухватила корена, и по којима се ми, ми који подвлачимо неизмерну важност сна, одричемо реалности, да бисмо побегли у иреално. Сан је природни део надреалног, а надреално је стварност. Ми само скидамо, са стварности, окове апстракције, којима сте ви хтели да је вежете за своје кукавне животе, да је сведете на меру кукавне свести (*Немојуће*: 15).⁷

Сличну мисао изражава и Ђорђе Јовановић у одговору на питање о машти, у истој анкети, одређујући машту као „један облик стварности” (*Немојуће*: 32). „Све, дакле, представља стварност, без изузетка”, констатује Ване Бор у тексту „Инквилити”, који представља мешавину сна, полусна и будног стања, нигде не постављајући „границе стварности” (Вор 1930а: 79).

Појам надстварности произлази из надреалистичке вере у могућност постојања једног света који се, на супрот ономе у коме се одвија свакодневни живот, не супротставља човековим жељама јер се у њему руше ограде између сна и јаве, и без тешкоћа прелази из једне области у другу. Александар Вучо то потврђује када, у одговору на поменуто питање о сну, сан означава као начин да се појави „у једној надстварности у којој догађаји нису изломљени разликовањем и где без предмогућности и преднемогућности убијам или волим, бивам убијан, прогањан или љубљен једном савршеном лакоћом” (*Немојуће*: 14).

Како Бретон најављује у првом манифесту, уобичајену супротност између стварног и измишљеног у надреалистичкој поезици замењује нова супротност између сужене, баналне стварности, која је у ствари само привид стварности јер искључује тајанствено, ирационално, чудесно, и праве, целовите, свеобухватне стварности, или „надстварности”, у којој се укида антиномија између стварног и имагинарног, пошто имагинарно, које је изгледало нестварно, постаје

⁷ И сам наслов алманаха *Немојуће*, како ће много година касније изјавити Александар Вучо, „симболише тежњу, оптимистичку у својој бити, да се у откривању надстварности, оде даље од ’крајње предстраже разума” (*Дело*, XIII, 1967/6, 685).

могућно и остварљиво. На тој новој, надреалистичкој супротности темељи се бинарна структура надреалистичке (по)етике која одбацује искључиви рационализам, али не и разум као конститутивни елемент људског бића (видети Novaković 2002).

Надреалност је сама реалност, али ослобођена окова апстрактног мишљења, она има иманентно а не трансцендентно обележје, како Бретон изричито указује у тексту „Надреализам и сликарство” (1928), потврђујући мисао из првог манифеста:

Све што волим, све што мислим и осећам, упућује ме једној посебној филозофији иманентности по којој би надстварност била садржана у самој стварности, а не би била ни изнад ни изван ње. И обрнуто, јер би садржатељ био исто тако и садржај. Готово да би се могло говорити о некој врсти спојеног суда између садржатеља и садржаја (Breton 1965: 46).

Ту мисао изражавају, као што смо напоменули, и Душан Матић и Марко Ристић у тексту „Узгред буди речено”, указујући да величање сна не значи одрицање од јаве и делања (које ће нешто касније, у програму српских надреалиста, доћи у први план). У лабораторијама надреалистичке активности, кажу они, врши се „једна универзална трансупстанцијација” у којој се „у грозници парајућих конфликта”, „непрестано разара и непрестано обнавља једна надстварна зона конкретизације и зоре”, једна „синтетична и критична духовна зона, у којој звукови реалног добијају другу боју, а боје надреалног један чујни звук, да би се најзад показали као фактори једне величанствене а превазиђене *иманентности*” (Матић, Ристић 1930: 133).

Појам надстварности не супротставља се дакле појму стварности, него њеној суженој представи; он изражава тежњу ка проширивању појма стварности и на тамне зоне ирационалног. Надстварност је сама стварност, али виђена у новој светлости, која оповргава њену уобичајену визију, откривајући њене скривене видове, њену подређеност свемоћној жељи, и тиме отвара пут ка новој, проширеној визији у којој се супротности више не појављују у односу антагонизма, него у односу комплементарности. „Све нас наводи на то да верујемо да постоји извесна тачка у човековом духу са које живот и смрт, стварно и имагинарно, прошлост и будућност, саопштиво и несаопштиво, узвишено и ниско престају да се опажају као међусобно противречни”, читамо у *Другом надреалистичком манифесту* (Breton

1978: 87; Breton 1962: 154). Тачка у којој се укидају противречности није неко конкретно место у простору него припада „духовној зони”, и представља начин поимања света. „Говорио сам о извесној ’узвишеној тачки’ на планини. Никада није било речи о томе да се у тој тачки сместим. Она би уосталом тада престала да буде узвишена, а ја бих престао да будем човек”, прецизираће касније Бретон своју мисао, у поетском роману *Луда љубав* (Breton 1937: 171).

На тој позицији су и Душан Матић и Марко Ристић када, у тексту „Узгред буди речено”, напомињу да је надреализам „тајанствена духовна зона” која „не подлеже статичном фиксирању” и да надреалисти решавају „вртоглави проблем опстанка апсолутног које не би било скамењено” (Матић, Ристић 1930: 134). На ту духовну страну надреализма они указују и у одговорима на 19. питање у анкети „Чељуст дијалектике”, које се односи на могућност проналажења неког новог чула за ново опажање реалности. Душан Матић каже да то ново чуло не би било ни чуло додира ни чуло вида, него неко чуло *суи ѿнерис* које би представљало нешто између ова два, и које би он назвао „чуло перцепције” (*Немојуће*: 23), док Марко Ристић одговара да га неко ново чуло и не занима јер оно што је изван „привидне” реалности представља „надчулну област”, дакле није сводљиво на категорију чула – иако није ништа мање стварно од уобичајене стварности (*Немојуће*: 23). Апсолуту означеном као променљива „тачка у духу” води само одређена духовна алхемија.

Та алхемија, која треба да доведе до „револуције у духу”, за српске надреалисте ће се касније претворити у конкретну акцију. Гајећи наду да се човек може истргнути из дуалистичких полуа рационалне мисли и „опозвати законе стварности у име апсолутне, не трансцендентне, надстварности” (Матић, Ристић 1930: 134), Душан Матић и Марко Ристић у већ поменутом тексту „Узгред буди речено” указују да је у трагању за тоталитетом јаве и сна, свесног и несвесног, материјалног и духовног, мишљења и делања, „немогуће задржати се на контемплацији” (Матић, Ристић 1930: 136), из чега се може закључити да то трагање има једно сасвим конкретно значење, које обухвата и субверзивно друштвено деловање, „револуцију” што излази из зоне духа и треба да доведе до промене друштвеног система.

Ту се већ наслућује оно што ће припаднике париске и београдске групе довести до разлаза. И за једне и за друге трагање за надстварношћу представља стално кретање, а измирење противречности није ста-

тична, него динамична равнотежа, до које се доспева непрекидним оспоравањем и субверзивним деловањем. Тачка у којој се укидају све противречности за Бретона је циљ коме треба непрекидно тежити, а који се на плану конкретног животног искуства остварује у „лудој љубави”, или пак кроз стваралачко удруживање два писца или уметника, између којих постоје неки афинитети. У самом наслову поетског романа *Луда љубав*, стереотип који означава љубав као губљење везе са стварношћу – добија сасвим ново, позитивно значење, у коме љубавно „лудило” постаје могућност да људско биће оствари своје жеље, и изједначава се са егзистенцијалном спознајом тоталитета.

Бретон *Луду љубав* објављује 1937. године, у време када је српски надреализам већ престао да постоји као организовани покрет, утопивши се у идеологију. Већ почетком тридесетих година XX века српски надреалисти налазе конкретизацију онога што су називали „надстварношћу”, пре свега у друштвеном ангажману коме ће потчинити своје првобитне циљеве, а који уједно значи и релативизацију бретоновског апсолута из *Другој надреалистичкој манифестији* и *Луде љубави*. Предмет трагања више није „тачка у духу”, него промена друштвеног система надахнута марксистичком идеологијом, што ће их удаљити од Бретона и приближити Арагону. Пошто се надреалност открива само на нивоу мисаоног искуства, кроз заузимање одређеног става према свету, који Бретон у *Наћи* назива „лирским”, српски надреалисти ће напустити њено тражење и ангажоваће се у конкретној „револуционарној” акцији која ће окончати њихова надреалистичка истраживања.

Надреализам, међутим, и даље опстаје као „тајанствена духовна зона”, а идеје које су остале скривене у њеној тами постаће поново актуелне у раздобљу после Другог светског рата. Тада се српски надреалисти, који су заузимали важне позиције у културном животу Југославије, донекле враћају својим младалачким тежњама које су из идеолошких разлога потиснули, настојећи да измире надреализам са владајућом идеологијом. Душан Матић, који објављује текстове у Француској и одржава сарадњу са француским писцима блиским надреализму – као што су песник и некадашњи припадник надреалистичког покрета Ален Жифроа и оснивач издавачке куће Фата Моргана, Брино Роа (видети Novaković 2019: 17–25), пажњу посвећује Бретоновом поетском роману *Луда љубав*, који је код других српских надреалиста прошао незапажено, налазећи у њему повод да појам над-

стварног повеже са превазилажењем грађанског индивидуализма и да га изједначи са појмом наиндивидуалног, остајући у великој мери у домену бретоновске идеологије: „Надстварно би било најближе плану **наиндивидуалног**” (Матић 1978: 113), пише он **Бриноу Роа 21. августа 1973. године**, у писму које уноси у књигу *André Breton oblique*, објављену у Паризу 1976. у издању Фата Моргане, а у преводу на српски 1978. године. То своје одређење надреалности Матић у писму Бриноу Роа од 25. маја 1974. објашњава позивајући се на *Дру-џи надреалистички манифест*, у коме Бретон захтева „дубоко, право затамњење надреализма” и наводећи његове речи које се односе на надреалистичке „друштвене игре”, као што је „*Cadavre exquis*”:

Мислим да смо изнели на видело једну занимљиву могућност мисли, која би се састојала у њеном *удруживању*... и да се, кад се све узме у обзир, ту налази једно од најнеобичнијих *састајалишта* (Матић 1978: 117–118).

Са тог матићевског становишта, надреалност је и нека врста „састајалишта” где се, на нивоу несвесног, одвија дијалог између духовно сродних бића. Тај дијалог Бретон води прво са Супоом, кроз заједничко аутоматско писање *Мајнејских њоља*, а касније са Ђакометијем, кроз заједничко трагање по буљој пијаци у Паризу за објектима који ће се појавити као фројдовски симболи њихових потиснутих жеља, трагање приказано у трећем поглављу *Луде љубави*. „Проналазак” („*trouvaille*”) тих предмета, у Бретоновом случају кашике чија се дршка завршава фигурицом у облику ципеле а у Ђакометијевом металне маске која је за време Првог светског рата била намењена заштити очију од граната, Бретону ће помоћи да реши сентиментални проблем а Ђакометију проблем који се тиче његовог уметничког стварања. Резултат тога стваралачког удруживања које привлачи пажњу Душана Матића представљају и текстови које је Матић написао у сарадњи са Александром Вучом, као што су песма „Зарни влач” (1930), поема за хорске рецитације „Марија Ручара” (1935) или роман *Глухо доба* (1940).

Из разматрања одјека првог и другог Бретоновог манифеста у српском надреализму, у коме смо се, због обиља материјала, ограничили на експлицитну интертекстуалност везану за појам „надстварности”, могу се извести, као и када су у питању други видови српско-француских веза, и неки закључци о месту српске књижевности у европским књижевним токовима, као и о њеној оригиналности у одно-

су на француске узоре, на шта је и Душан Матић указао. Укључујући се, између осталог и стицајем историјских околности, у авангардне тенденције чији су изрази и Бретонови манифести, српски надреалисти доносе у своју земљу тековине француског модернизма и, полазећи од тога, формулишу властиту поетику, у настојању да створе „нешто авангардно, као Бретон”, али на свом, српском језику: „Идем у Београд’ значило је и моје схватање да је надреализам обична и чиста литература” и да „све то и ми можемо на нашем дивном језику који је створио десетерац, коме се и Гете дивео” (Матић 1980: 3), каже Матић у једном разговору. А мало даље, и тим речима завршавамо излагање:

Наша култура итекако има места у европској култури, не само она савремена него и она садржана у нашем народном песничком генију. По томе ни надреализам код нас није случајна појава без обзира што је цела та наша линија, та француска линија, како кажу, ишла преко Париза (Матић 1980: 4).

Литература

- Aragon 1926: Louis Aragon. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard.
- Bor 1930: Vane Bor. „Uvod u metafiziku duha”. *Nemoguće – L’ Impossible*, 50–54.
- Bor 1930a: Vane Bor. „Inkvilini”. *Nemoguće – L’ Impossible*, 79–84.
- Breton 1928: André Breton. *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Breton 1937: André Breton, *L’Amour fou*, Paris: Gallimard.
- Breton 1965: André Breton. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.
- Breton 1962: André Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- Breton 1978: Andre Breton. „Drugi nadrealistički manifest”. Prev. Branko Jelić. U: *Marksizam, nadrealizam, stvaralaštvo. Vidici*. Treći format 1, posebno izdanje časopisa *Vidici*, br. 1, 1978: 85–97.
- Делић 1980: Јован Делић. *Српски надреализам и роман*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Капицић-Османагић 1966: Ханифа Капицић-Османагић. *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*. Сарајево: Свјетлост.
- Матић 1922: Душан Матић. „Истина као конструкција”. *Пушјеви*, јануар и фебруар 1922, 1 и 2: 18–21 и 20–24.

- Матић 1978: Душан Матић. *Андре Бретон искоса*. Прев. с француског Михаило Павловић. Београд: Нолит.
- Матић 1980: Душан Матић. „Поезија је у исто време и мисао и акт”. Разговор са Бошком Руђинчанином, *Бајгала*, XXII, октобар 1980, бр. 259: 1–4.
- Матић, Ристић 1930: Душан Матић, Марко Ристић. „Узгред буди речено”. *Немојуће – L’Impossible*, 117–136.
- Немојуће – L’Impossible*: 1930.
- Новаковић 1996: Јелена Новаковић. *На рубу халуцинација. Поеџика српској и француској надреализма*. Београд: Филолошки факултет.
- Novaković 2002: Jelena Novaković. *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga.
- Новаковић 2004: Јелена Новаковић. *Инијерџекџијалностџ у новијој српској џоезији*. Београд: Гутенбергова галаксија.
- Novaković 2019: Jelena Novaković. „Dušan Matić dans le contexte des relations culturelles franco-serbes”. У: *Српско-француске књижевне и кулџурне везе у евроџском конџекџију / Les Relations littéraires et culturelles franco-serbes dans le contexte européen*. Ур. Ј. Новаковић и Миливој Сребро. Нови Сад: Матица српска; Université Bordeaux-Montaigne, 2019. 17–25.
- Popović, Ristić 1985: Коџа Popović, Marko Ristić. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Prosveta.
- Ristić 1985: Marko Ristić. *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit, 1985.
- Ristić 1986: Marko Ristić. *Bez mere*. Beograd: Nolit.

Jelena Novaković

LES ÉCHOS DES MANIFESTES DE BRETON DANS
LE SURREALISME SERBE: LE CONCEPT DE „SURREALITÉ”

Résumé

Dans cette communication, l’auteure examine les relations intertextuelles entre le premier et le second manifeste de Breton et les réflexions théoriques et critiques des surréalistes serbes qui en citent et commentent les passages fondamentaux pour exprimer leur propre poétique. Centré sur l’emploi et la signification du concept de „surréalité”, qui ne désigne plus un monde surnaturel, mais la réalité même, élargie au domaine de l’imagination et du rêve, cet examen découvre les ressemblances et les divergences entre deux groupes surréalistes. Pour les surréalistes parisiens, aussi bien que pour les surréalistes belgradois, la surréalité

se présente comme l'expression d'une tentative de libérer l'homme du joug des conventions sociales et morales et de l'affirmer dans la totalité du conscient et de l'inconscient, de la veille et du rêve, du matériel et du spirituel, par une action „révolutionnaire”. Mais tandis que pour les surréalistes parisiens cette „révolution” reste dans le domaine de l'esprit, pour les surréalistes de Belgrade elle vise à la transformation du régime social et politique.

Mots clés: manifeste, surréalisme, surréalisme serbe, surréalisme français, surréalité, rationalisme, tendances irrationalistes

ПРОГРАМСКИ ТЕКСТОВИ НАДРЕАЛИЗМА: ПОТРАГА ЗА АЛТЕРНАТИВНОМ КЊИЖЕВНОМ ТРАДИЦИЈОМ

„Да су извесни људи могли да надвисе своје доба,
то је чињеница у коју нико не сумња;
али ако бисмо хтели, претресајући историју,
да нађемо траг њиховог живота,
морали бисмо оставити на страну
све биографије личности
проглашених за *пошћене и велике*
и брижљиво трагати
за неколиким успоменама које су оставили
несрећници умрли у затвору,
у лудницама или на губилишту.”

Едгар Алан По

Сажетак: Рад има за циљ да покаже на који начин су српски надреалисти, по угледу на француске, у својим програмским и манифестним текстовима покушавали да преобликују традиционално схватање уметничког покрета, уносећи у њега аутокритички и аутокорективни дух авангарде. У складу с тим, надреалисти су имали потребу да мењају и историју књижевности, која је за њих представљала превише статичну, позитивистичку и недијалектичку концепцију. Уместо официјелне, канонске, уџбеничке историје књижевности, надреалисти се опредељују за њено наличје, односно за оне подземне, алтернативне, неакадемске уметничке токове. У том захвату посебно важно постаје питање њиховог односа према предромантичарској и романтичарској традицији, укључујући уметничке али и политичке могућности које виде у афирмацији аутора као што су Ахим фон Арним, Пе-

трус Борел, Алфонс Раб, Жерар де Нервал, Маркиз де Сад, Едвард Јанг, Ен Редклиф, М. Г. Луис, Чарлс Матјурин, Едгар Алан По, Виктор Иго и Лотреамон. На крају, ослањајући се на идеје Лероа-Теркем, показатељемо како се на основу овакве алтернативне историје књижевности може говорити и о заснивању потенцијалне „књижевне географије”.

Кључне речи: надреализам, историја књижевности, канон, предромантизам, романтизам

Сложена слика коју имамо о надреализму, посредована великим бројем програмских текстова, манифеста, брошура, прогласа, анкета и гласила, чини видљивом чињеницу да авангардни покрети готово никада не функционишу на некакав статичан начин, у смислу да су у свим својим фазама саобразни самима себи. Са једне стране, до промена унутар покрета, као и до унутрашњег динамизма, доводио је аутокритички, подривалачки, самопропитујући дух надреализма, израстао из дијалектичког материјализма. Са друге стране, до напуштања одређених идеја долазило је и због тога што поједини аутори нису успевали да до краја конкретизују своје замисли, или због тога што су њихове идеје демантоване у непосредној реалности. Све то наводило је Милана Дединца, Кочу Поповића и Марка Ристића да у тексту „Неразумевање дијалектике” (1932) самосвесно изнова дефинишу шта за њих уопште значи „израз *надреалистички покрет*”, који је притом „изазвао пометњу” и био „погрешно или тенденциозно протумачен”.

Употребљавајући појам покрет, ми смо имали и још увек имамо намеру да онемогућимо изједначавање самог надреализма са појединим променљивим групама које су имале задатак да надреализам заштите од незваних тумача, да га спроводе и продубљују. Надреализам, међутим, ни једног тренутка није имао намеру да буде један засебан политички, социјални, верски, или ма какав други *масовни* покрет, и да се тако противстави једино правилној друштвеној акцији која, као и он сам, теориски почива на историском материјализму. Нити надреализам, као покрет, претендује да у себе затвори оне који на њему раде, нити, с друге стране, да својим сопственим средствима, која одговарају једној сасвим другој употреби, замени средства прилагођена за директно друштвено дејствовање. Нико од нас ни једног тренутка није мислио

да ће надреализам постати покрет у оном смислу у коме је то модерни покрет пролетерских маса, нити у оном смислу у коме је то слободно зидарство (Dedinac, Popović, Ristić 1932: 1).

(Анти)уметнички покрет надреализма схваћен на начин да он представља пре свега једну „диспозицију духа” (Бретон) која има за циљ да изједначи естетику и политику, односно да естетско превазиђе у животној пракси, не би се могао без великог остатка укључити у традиционално схваћену историју књижевности. Штавише, историја књижевности била је за надреалисте превише статична, позитивистичка, недијалектичка концепција, коју је било потребно изменити. У овом раду покушаћемо да објаснимо на који начин су надреалисти, изражавајући своју антипоетику, писали програмске текстове који су истовремено били и антипрограмски. У првом делу рада представимо неке унутрашње и спољашње разлоге који су утицали на аутокритичку и аутокорективну црту надреализма. У складу с тим, у другом делу рада покушаћемо да покажемо како надреалисти мењају саму историју књижевности, односно на који начин се разрачунавају са официјелном, канонском, уџбеничком историјом књижевности, опредељујући се за њено наличје, за њене подземне, алтернативне, неакадемске токове.

За разлику од других покрета, који су у свом развоју такође одступали од почетних идеја и због тога често трпели критике на рачун недоследности, припадници надреалистичког покрета унапред су осмишљавали и поетички правдали будуће промене програма. О томе експлицитно пишу М. Дединац, М. Ристић и К. Поповић у поменутом тексту „Неразумевање дијалектике”, истичући да надреализам представља нешто „што се тек израђује, формира, продубљује”, и што је као некакво „ново подручје науке” подложно аутокритици. О аутокорективној особини надреализма његови протагонисти не желе да мисле као о потенцијалној слабости покрета, него је, сасвим супротно, представљају као „доказ његове непопечне материјалистичке диалектизације” (Dedinac, Popović, Ristić 1932). Дакле, програмски текстови надреализма не претендују да постану коначне артикулације онога шта надреализам јесте или онога што би надреализам волео да постане, него за циљ имају да сведоче о само једном тренутку његовог развоја.

Посредством овог позивања на материјалистичку дијалектизацију надреалисти не само да су уносили једну новину у дотадашњи језик уметничких манифеста и програма, него су тиме дириговали и ок-

вире у којима је било могуће исписивати критику на њихов рачун. Аутори „Неразумевања дијалектике” одбацују критику Стевана Галогаже написану поводом Вучовог чланка „О једној имплицитној аутокритици” тако што истичу да она има у виду само „један моменат у еволуцији надреалистичке аутокритике”, а да би критика Галогаже имала смисла, он би морао тај један изоловани моменат у еволуцији надреализма дијалектички да конфронтира „са другим надреалистичким програмским, начелним или теориским написима”. На другом месту, одговарајући на критику Мериана, који им замера на метафизичким, трансценденталним и идеалистичким усмерењима, Дединац, Ристић и Поповић истичу да и сами надреалисти идеализам сматрају својом „инфантном болешћу”, и „теже, својом аутокритиком, да ту болест, у свима њеним продужењима и реперкусијама, *дефинитивно ликвидирају*” (Dedinac, Popović, Ristić 1932).

Оно што се у слици коју данас имамо о надреализму види, можда више него у случају неких других традиција, јесте то да надреализам није увек био оно што је желео да буде. Надреалисти се нису устручавали да говоре и о томе како се прављење покрета, писање програма и одабир чланова не дешава у неком историјском вакууму, где су сва средства на располагању. Расправљајући о тој теми Бретон у разговору са Андреом Парином поставља питање: Како би изгледао надреализам и његова историја да одређене значајне личности са којима су надреалисти желели да сарађују, нису одбиле сарадњу? Разуме се да је на ово питање немогуће прецизно одговорити и да је могуће само спекулисати на тему да ли би карактер надреализма био мање радикалан, мање експерименталан да су у његовом духовном развоју директно учествовала рецимо двојица „традиционалиста” који су одбили сарадњу: Ремон Русел и Рене Генон (Breton 2010: 81). Они су били више пута позивани, и проглашавани за највеће живе надреалисте, али су сваки пут одбијали учешће у покрету.

Доказе да се слика о надреализму мења у самом процесу његовог конституисања можемо пронаћи већ у поређењима Бретоног *Првој, Другој и Трећој манифестима*. Поједностављујуће би било говорити чак и о надреалистичком активизму и револуционарности као о неком једнозначном, статичном и универзалном позиву на Марксов *Иреображај света*, који је у свим фазама покрета био исти. Напротив, захтев за револуционарношћу био је на различите начине експлици-

ран у оквиру ове поетике, и на то упозорава и Бенјамин, упућујући на пут који је надреализам „имао да превали од својих почетака до политизације”. На самом почетку, надреализам је заступао „екстремно контемплативни став”, о чему сведочи Арагонова изјава: „Поми-сао на сваку људску активност нагони ме на смех”, док ће касније доћи до промене овог става, и његове „револуционарне опозиције” (Benjamin 1974: 266). Разлоге за ову промену Бенјамин проналази у „непријатељству буржоазије према сваком испољавању радикалне духовне слободе”, а то „непријатељство је отерало надреализам у левицу”, уз одређене политичке догађаје, као што је рат у Мароку. Дакле, Бенјамин обрће данас преовлађујући став о надреализму: надреализам није настао са циљем да пружи отпор буржоаској култури, него је буржоазија била она која је *a posteriori* надреализам отерала у левицу.

Чак и када се погледа Бретонов *Први манифест надреализма* (1924), и делови у којима отац надреализма експлицитно позива на „апсолутни неконформизам” и истиче да му се озбиљном чини та идеја „примене надреализма на акцију” (Breton 1979: 50), тешко је у његовом изразу не приметити несигурност и страх од превеликих амбиција. Постављајући неконформизам као врховни захтев који треба да задовоље сви учесници у рату за независност, Бретон каже следеће:

Надреализам, онакав каквим га ја видим, довољно наглашава наш апсолутни неконформизам, да би се могло довести у питање да буде изведен, на процес стварног света као сведок одбране. Могао би, напротив, само да сведочи о потпуном стању расејаности до кога се ми надамо да ћемо доспети овде (Isto: 52).

Како видимо, надреализам се – чак и овде – у антиконформистичком контексту појављује мање као средство борбе, а више као „сведок одбране”, док га „стање расејаности”, до којег надреализам тежи да дође (и из којег на крају не може да изађе), не припрема за акцију, него га чак онемогућава да брани сопствени став и да комуницира са светом. Већ у *Другом манифесту* (1930), могућност акције додатно се релативизује.

Све иде к томе да се верује да постоји извесна тачка духа где живот и смрт, стварно и замишљено, прошлост и будућност, саопштљивост и несаопштљивост, оно што је горе и оно што је доле престају да буду противречно виђени. Дакле, узалудно је тражи-

ти од надреалистичке активности неку другу покретну снагу до само наду у одлучност. [...] Јасно је, такође, да надреализам нема намеру да води рачуна шта се производи поред њега под изговором да је то уметност, у ствари анти-уметност, философија или анти-философија, једном речју, свега онога што нема за свој крај претварање бића у један брилијант, унутарњи и слеп, који није више дух леда већ дух огња (Breton 1979: 58).

Покрет који је доскоро обећавао преображај света, сада је у стању само да, и то у најуспелијим примерима, подари „наду у одлучност”. Начин на који Бретон завршава овај одељак посебно је симптоматичан. Надреалисти се сада одричу антиуметности, филозофије и антифилософије, који су се сматрали (и данас се сматрају) кључним појмовима за разумевање авангарде и њеног превазилажења естетског у животној пракси. Сада је важно само оно што омогућава „претварање бића у један брилијант, унутарњи и слеп, који није више дух леда већ дух огња” (Breton 1979: 58). Овакав завршетак у великој мери подсећа на поновно затварање у некакав нови ларпурлартизам (Капицић-Османагић 1966: 321), који се код Бретона очигледно не препознаје као неуспех претходних надреалистичких стремљења, него се легитимизује и уводи у преображену поетику у његовом *Друјом манифесту*.

Ипак, за разлику од већине француских надреалиста, који очигледно нису били спремни на то да жртвују естетско зарад неког политичког циља, или једноставно „у свом друштвеном и историјском окружењу за другу врсту револуције неће ни имати прилике”, па ће остати „револуционари без револуције”, или са „револуцијом у духу”, српски надреалисти ће „сасвим подлећи револуционарном прагматизму”, што ће их приближити Арагоновој позицији (Novaković 2002: 185). То опет не значи да и српски надреалистички покрет није трпео оптужбе које су долазиле „с лева”, у којима је он декларисан као антикомунистички и антиреволуционарни покрет. Надреализму се замерало да „не оличава у себи ништа што би га могло дићи на ниво масовног покрета”, те „да ће остати езотерична група све до свога краја” (Dedinac, Popović, Ristić 1932: 1–14).

На одређене промене на идејном плану покрета утицало је, по Бретоновом мишљењу, неадекватно владање неких његових представника. Било је потребно да прође само шест година између *Првог манифеста* (1924), у којем се критикује буржоаски, грађански кон-

формизам, и другог програмског текста, у којем се упозорава на превртљиви карактер *надреалистичкој конформизма*.

Остаје, уосталом, да после двадесет година ја себе видим примораног, као у време моје младости, да се изразим, противу сваког конформизма и да, говорећи ово, циљам на један одређен конформизам, надреалистички, такође. Сувише слика, нарочито, шепури се данас у свету што није ништа коштало безбројне следбенике Кирика, Пикаса, Ернста, Масона, Мироа, Тангија – а сутра ће ту бити и Matta – онима који не знају да нема великих експедиција у уметности, које не предузимају са опасношћу по живот, и да пут којим се иде није, очевидно, онај који је оивичен оградом, и да сваки уметник треба да предузме пут Златног руна (Breton 1979: 119).

Паралелно са уласком конформизма међу надреалисте мења се и Бретонова реторика коју користи у манифестима. У првом програмском тексту Бретон се више бави концептуализацијом идеја надреализма, могућим начинима повезивања уметничког и револуционарно-политичког, док у *Друјом манифесту* отац надреализма императивним конструкцијама и перформативним глаголима изражава које су обавезе надреалиста, позивајући на то да надреализам не трпи прилагођавање, и да његови представници „треба да омаловаже сваки други критеријум вредности” (Breton 1979: 62). Уметнички покрет, на челу са Бретоном који се испоставио као вођа, почео је да све више поприма доктринарни карактер. У *Друјом манифесту* селектују се пожељни и непожељни сарадници, обрачунава се са бившим друговима, које је Бретон, као неки врховни поглавар или судија, искључио из покрета. Назива их никоговићима, претварачима, гургурима, лажним сведоцима и шпијунима (Isto: 67), оштро критикује њихове интелектуалне и уметничке способности, људскост, моралност. Неки од њих су Карив, Делтеј, Жерар, Лембур, Масон, опат Бремон, Супо – који је желео да Бретоном у штампи представи као лопова, Витрак – коме замера „чисту поезију”, разрачунава се и са Артоом – који га је представљао као непоштеног човека (Isto: 66). Све у свему, реторика која је била више уметничка и стваралачка, у *Друјом манифесту* почиње да личи на партијску реторику, а узрок томе Ханс Магнус Енценсбергер види у немогућности да се књижевност организује и дешава на колективан начин, како су то замишљали надреалисти, а да на себе не преузме форме деловања партије (Encensberger 1980: 58).

Ипак, оно што би се могло одредити као највећи проблем надреалистичке поетике, због којег је она била приморана да призна сопствени неуспех, па чак да се у одређеним аспектима и задовољи повратком у „нови ларпурлартизам”, јесте недостатак друштвене класе која би била у стању да спроведе превазилажење естетског у политичком. Бретон је још у септембру 1928. године изразио своје неповерење у могућност да је писац који припада грађанским круговима у стању да изрази аспирације радничке класе, а онај који би евентуално био у стању њима да приступи, морао би да одговори на високе захтеве моралности, осетљивости и поштења.

Ја не верујем у могућност данашњег постојања једне књижевности или једне уметности која би изражавала аспирације радничке класе. Ако одбијам да у то верујем, то је зато што у периоду пре-револуционарном писац или уметник, постојања неминовно грађанског, по својој дефиницији, неспособан је да је изрази. Ја не одричем да би могао да о њој има неки појам и да, у моралним условима доста изузетно испуњеним, буде способан да зачне релативност свих узрока у функционисању пролетерских побуда. Зато за њега ја постављам питање осетљивости и поштења (Breton 1979: 82–85).

Већ почетком 1929. године, непуних годину дана после овог Бретоновог исказа, Бенјамин се истим проблемом бави у свом чувеном есеју „Надреализам, последњи тренутни снимак европске интелигенције”, објављеном у часопису *Die literarische Welt*. Он ту разматра разлоге због којих револуционарна интелигенција није успела да оствари контакт са пролетерским масама, истичући да то није могло да се деси на контемплативан начин, и исто тако, да је погрешан био порив уметника „грађанског порекла да постану мајстори пролетерске уметности” (Benjamin 1974: 272). Код нас, Ристић проблем види у читалачкој публици која није никакво „засебно и апстрактно тело”, него је њена просечност резултат бројних политичких, историјских и културних фактора, који су и „буржоаски, академски, непроветрени, конзервативни” (Ristić 1985: 142–143). „Узнемирен у својим навикама”, „злостављан у својим лењим схватањима”, просечан читалац одбио је авангардне пројекте „са презривим подсмехом, са неповерењем, са тоталним и задовољним неразумевањем”, које се „тешило, бранило и уживало у скептичном ставу *Мени се не може њодвалии*” (Ristić 1985: 143). Дакле, оно академско, уџбеничко, канонско сматра се главним

кривцем за немогућност надреализма да комуницира са читаоцима. Делегитимизација и детронизација управо тих елемената биће полазиште са којег надреалисти граде нову перспективу кад је о историји књижевности реч.

Критички и подривалачки дух надреалистичког покрета посебно је био усмерен према оном делу традиције која је представљала књижевни канон. П. Биргер запажа да су надреалисти „створили контраканон, наспрам званичног канона аутора и дела – што се данас ретко препознаје јер је већина уметника које су они бранили данас ушла у званични канон” (Birger 2010: 704). Као што смо већ на почетку рекли, уџбеничка историја књижевности представљала је за надреалисте некакву недијалектичку, статичну, позитивистичку концепцију. Она је за Ристића била нешто „секундарно”, „контингентно”, „са апотекарски поређаним књижевницима првог, другог, трећег реда, са нумерисаним особинама великог, полувеликог, четвртвеликог, осмину великог песника”, а „девичанска посестрима теорија књижевности” помагала је историји да изложи „саставне делове доброг укуса” (Ristić 1985: 161). Јасно је да за надреалисте уџбеничка историја књижевности прати само „историју нормативног морала”, који се појављивао као владајући, док искључује онај „стварни морал”, који се јављао као „невидљива, потискивана струја”, непрестано обузета „апсолутности једне граничне идеје слободе, увек обнављане” (Ristić 1931: 131).

Питање историје романтизма надреалисти су недвосмислено сматрали кључним идеолошким и политичким питањем, које ће им омогућити промену перспективе унутар историје књижевности (Leroy-Terquem 2010: 137). Међутим, треба истаћи да се надреалисти нису окретали романтизму као таквом, него опет једној специфичној, готово „подземној”, алтернативној линији европског романтизма.

Почетком двадесетог века два догађаја ставила су у фокус романтичарско питање: позната дебата „за или против романтизма” и прослава стогодишњице од настанка романтизма, коју је, двадесетих година, на помпезан начин прославила француска књижевна и политичка елита. Кључна историјска „свађа око романтизма” покренута је 1907. године објављивањем књиге *Француски романџизам* Пјера Ласера (Pierre Lasserre), којом се осуђује штетан утицај романтичарског индивидуализма на француску мисао и морал, а њени учесници, међу којима су били Леон Доде (Léon Daudet), Анри Бремон (Henri

Brémond), Шарл Мора (Charles Maurras), Ремон де ла Таилед (Raymond de la Tailhède), настављају је после Првог светског рата, изјашњавајући се „за” или „против” романтизма (Leroy-Terquem 2010: 136). У истом периоду, француске власти прослављају стогодишњицу романтизма – коју и Бретон у *Друћом манифесту надреализма* (1930), као и Ване Бор и Марко Ристић у *Анџи-зигу* (1932), називају „гротескним светковинама”, иза којих се крије једно озбиљно и недопустиво историјско искривљавање свега онога што романтизам јесте.

Романтизам какав се оцртава кроз готово све историје литературе, какав је недавно величан на гротескним прославама његове стогодишњице, само је једна лажна, назадњачки деформисана слика оног правог романтизма који је био храћен фанатичним непристајањем на дате услове живота, делириумом жудње за загонетним и неизрецивим, страховитим неспокојством, побудом, грчевитим и очајничким тражењем излаза из једног живота, скученог све рационалнијим правилима и законима (Ristić, Bor 1932: 12).

Управо ови догађаји подстакли су представнике авангардне књижевности на дискусију о „лажном и правом романтизму”, како аутори *Анџи-зига* и насловљавају један одељак свог *Прилога за љавилније схваћање надреализма*. Било је потребно одрећи се и на све могуће начине удаљити од „кретенизама Теофила Готјеа и њакања Ламартина”, од Мисеа, Вињија, и раскринкати и указати на нимало безазлене пропусте књижевног канона који „забашурује праве размере и прави смисао људи као што су Ахим фон Арним, Петрус Борел, мислилац смрти Алфонс Раб, фантастични самоубица Жерар де Нервал” (Ristić, Bor 1932: 12, 13). Бор и Ристић за праве романтичаре наводе исте оне ауторе које ће Бретон и други надреалисти реактуелизовати у Француској, а поред горе поменутих, то су још Маркиз де Сад, Едвард Јанг, представници енглеског црног романа Ен Редклиф, М. Г. Луис, Чарлс Матјурин, наравно Едгар Алан По и Виктор Иго.

Иако је главни критеријум за превредновање романтичарског канона био критеријум актуелности, дакле питање шта је оно што је из романтизма остало витално и потентно и у контексту авангардне књижевности, несумњиво је да се надреалисти, и из идеолошких разлога, дистанцирају од свих оних романтичара код којих не постоји реакција на конформистички, буржоаски свет, или пак та побуна није довољно јасно формулисана. Бретон ће, поводом разматрања шта је

оно што остаје „живо”, „активно из романтизма”, и што даље инспирише надолазећу књижевност, навести три дела за која му се чини да праве „истински прелаз од Игоа до Бодлера”:

Ова дела одлазе у три потпуно различита правца: прво што више прочишћава форму, то је оно Алојзија Бертрана; друго тежи ка пароксистичкој афирмацији свих субверзивних сила које тињају у романтизму, то је оно Петруса Борела; треће се у потпуности усмерава ка превладавању сна о будном животу, то је оно Жерара де Нервала. Бодлеров рад [...] је онај који историјски први прави синтезу ових поетичких преокупација (Breton 1999: 299).

Убедљива је теза да се сва три ова правца која Бретон назначавала, „наиме експериментисање на форми (Бертран), пароксистичка субверзија (Борел) и изливање сна у живот (Нервал)”, настављају у надреализму, „кроз узастопно издавање *Матинейских њоља* (1919) – истраживање аутоматског писања, памфлета *Un cadavre* (1924) – политички антиконформизам, и романа *Нађа* (1928), који представља потрагу за чудесним у стварности” (Leroy-Terquem 2010: 141). Ауторка Лероа-Теркем тако закључује да је враћање на романтичарске текстове део „троструког естетског, политичког и метафизичког истраживања које се дешава у надреализму”, а да је питање шта је оно што је живо, које је између осталог, резултовало и Елијаровом *Првом антилопијом „живе” њоезије* (1951), било само подстицај на овакво истраживање (Isto: 141, 146). Код нас, књижевна ситуација је истовремено и упоредива са француском и другачија од ње, а чини се да је разлог мање у нашим надреалистичким стремљењима – за које знамо да су се дешавала у потпуном симултанитету са француским, а више у нашем романтизму.

Нема сумње да је та алтернативна европска предромантичарска и романтичарска линија коју покушавају да реактуелизују Бретон и његови истомишљеници, заступљена и у прогласима, новинским чланцима и аутопоетичким исказима наших надреалиста. Ристић, Матић, Дединац, Бор и други, с одушевљењем помињу слободоумље Маркиза де Сада, генијалност Едгара Алана Поа, Игоова уста мрака, побуну Лотреамона, „сомнабулност” Нервала, који је и пре надреалиста говорио о прожетости сна и јаве користећи термин „супер-натуралистички” (Breton 1979: 35). Међутим, разлика у односу на француску и европску надреалистичку традицију јесте у третману и у осврту

на сопствени, национални романтизам. У нашој предромантичарској и романтичарској традицији надреалистима као да је недостајала она линија садовске екстремности, бескомпромисног антиконформизма који се једва суздржава да се не заврши у потпуној негацији – или оно садовско и лотреамоновско безбожништво које је као једини морал прихватало, за надреалисте битан, морал жеље. Из тог разлога, изворе демонског, зла, које је „макар и романтичан, дезинфекциони и изолациони апарат политике против сваког морализаторског дилетантизма” (Benjamin 1974: 267–268), они су обично тражили у песништву европског романтизма, док се рецимо Кодер, који би можда могао да представља неки домаћи пандан за свет мистичног, ирационалног, фантастичног, није довољно или није никако узимао у обзир.

Још један паралелизам делује занимљиво. Док Елијар 1951. године прави *Прву антиологију „живе” поезије*, Дединац 1963. године у *Делу* објављује опширан есеј о Бранку Радичевићу, под насловом „Оно што је живо и оно што је мртво... Варијације на тему Бранко Радичевић”, истичући да је инспирацију за наслов нашао у књизи Бенедета Крочеа: *Оно што је живо и оно што је мртво у Хејеловој филозофији*. Неколико година пре тога, 1959, у истом часопису, у три наставка, он објављује детаљну слику Радичевићевог времена и његовог историјског и песничког лика, пратећи кључне догађаје у песниковом животу, али и у Европи и региону од 1810. до 1847, и тај текст насловљава „Бранко Радичевић у оквиру свога времена”. Разматрајући незавидне околности у којима се развијала наша романтичарска поезија, „лимите условљене нашом културном средином” и многе проблеме које је Бранко отворио али није могао да их реши – „у књижевности једној која је тек уобличавала језик да би се уметнички остварила” (Дединац 1963:17), Дединац као да жали за неким романтизмом који се код нас заправо није реализовао. Осим што разлоге за, по његовом суду – недовољну разбукталост нашег романтизма проналази у нашој културној средини, он истиче да је на слику о романтизму неповољно утицала и критичка јавност, а нарочито они љубитељи романтизма, „бранкомани”, који су му задали „најтежи ударац”, „преоденули су га у народну ношњу”, „поезију његову посељачили”, а „нису видели, а ко зна можда нису ни могли да виде у оном времену, да чак и оне његове стихове који изгледају најближи духу народног певања, да је и њих могао да испева само урбанизовани човек” (Дединац 1963: 34). Тако, док се у француском надреализму реактуелизује она мрачна линија

националног романтизма, код наших надреалиста појављује се или потпуно игнорисање српског романтизма, или потреба да се на њега стидљиво осврну.¹

Можда су баш те мањкавости нашег романтизма подстакле Ристића да у својим покушајима заснивања и реконструисања алтернативне историје књижевности не полази строго од одреднице (пред) романтизма, него да трага још шире за оном уметношћу у којој се осети „ноћна хемисфера нашег афективног и мисаоног живота”, у којој се препознаје „инспирација Нечастивога” „што (срећом за нас) живи у нама” и носи „у себи тај опори и горди, ослободилачки карактер непристајања, негирања” (Ристић 1964: 175). „У већини” тих „потресних и аутентичних креација маште” Ристић препознаје струјање необичног ветра „средњовековне страве и чуда и покора”:

Испод читаве историје европске уметности, то је као мукло, подземно струјање, као непрестана подземна тутњава, што с времена на време вулкански избија на површину, кроз грчевито или визионарно стваралаштво изолованих појединаца, а каткада, као у доба елизабетанске енглеске ренесансе или у доба европског романтизма (за који се може утврдити да, од краја осамнаестог века, *траје још и данас*), обузима, као заразни сан, као величанствени колективни делириум, читаво најбоље стваралаштво те епохе, епохе дубоких друштвених и културних криза и конвулзија (Ристић 1964: 176).

Дакле, питање односа према романтизму или, у Ристићевом случају, према *ноктиуралном*, подразумевало је један шири захват, пренесен на план поимања и пропитивања смисла целокупне историје књижевности. У свом раду Лероа-Теркем поставља следеће питање: Ако се препознаје естетски континуитет који Бретон назива „континуумом”, Арагон „великим поетским јединством”, а Цара „мостом светлости”, да ли онда уопште има смисла говорити о историји књижевности, о претходницима и следбеницима, наследницима и потомцима, генеалогима и хронологијама? Другим речима, ако се романтизам препознаје као некакав „естетски континуум” који се простире,

¹ За разлику од надреалиста који га, како каже Дединац, нису честито ни познавали, 1924. године једна група београдских песника, међу којима је доминантна експресионистичка оријентација (Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Винавер, Ранко Младеновић, Тодор Манојловић и други), заједно са приређивачем Божидаром Ковачевићем, приређује *Алманах Бранка Радичевића* посвећен стогодишњици Бранковог рођења.

поред историјског романтизма, и на симболизам и на надреализам (како уосталом тврди и Бертолино), да ли је могуће причу о континуитетима, о којима нас подучава традиционална универзитетска и уџбеничка историја књижевности, заменити причом о књижевној географији (Leroy-Terquem 2010: 141, 144)? Као пример како би то изгледало ауторка наводи мапу књижевне географије коју надреалисти осмишљавају и објављују у часопису *Литература* 1923. године, под насловом "Erutaretil", бирајући осамдесетак имена која репрезентују за њих важан песнички свет. Укинута хронологија замењена је просторним одредницама – утврђивањем близине и удаљености важних имена, а „изједначавање као основни принцип картографије” не само да „омогућава да се аутори и уметници посматрају одвојено од историјских или хронолошких разматрања, ван књижевних континуитета”, како наводи ауторка, него у први план ставља њихове стилске и поетичке одреднице.

Распоред, далеко од тога да је занемарљив, понекад изазива комичне ефекте: присуство малог Мисеа под импозантним Игоом написаним великим словима, на пример, наглашава разиграни аспект ове књижевне картографије. Такође, кроз избор фонта и величину слова, ажурирају се невидљива сродства. Курзив приближава Борела Редклифовой, Дидроу, Ревердију, Лаклоу, Кросу или Сенанкуру, указујући на компаративне везе које је читалац слободан да искористи уколико то жели. Различитим способностима уочавања омогућавају се објашњења рељефа књижевног пејзажа: врхови земље "Erutaretil" окренути су према Рабу, Лотреамону, Вашеу или Саду, који се налазе мало изнад Рембоа, Бодлера, Матирена или Жарија, који се пуном својом висином надвијају над Расином, Золлом, Русоом и Шатобријаном. Таква књижевна географија сведочи о спремности да се другачије размишља о књижевности, као о познатој земљи коју сваки читалац реорганизује, по принципу сопственог задовољства (Leroy-Terquem 2010: 145).

Уместо књижевне мапе, Ристић је исте ове ауторе који су заступљени код Француза, изложио у опширном каталогу имена, у есеју „Из ноћи у ноћ” (1940). Он ту већ од четрнаестог века прати „манифестације тог људског ноктурна”, „то полиморфно и протејско присуство Ноћног демона” које од читалаца не тражи само оно „*сазнајши*, него и *љобунијши се*, противставити се, не пристати на тиранску норму” (Ристић 1964: 179, 175). Неки од уметника које наводи су: Леонар-

до да Винчи, Ђ. Бруно, М. Сервантес, Шекспир, С. Тернер, П. Бројгел, А. Дирер, Ј. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Гоја, Сведенборг, Ч. Матјурин, А. Редклиф, М. Г. Луис, В. Блејк, Е. Јанг, Гете, Хелдерлин, Шелинг, Ф. Шлегел, А. Шопенхауер, Л. Бајрон, Пушкин, Љермонтов, Достојевски, Е. Бронте, Новалис, Ахим фон Арним, Колриџ, Е. А. По, В. Иго, Ж. Нервал, П. Борел, А. Бертран, А. Раб, Бодлер, Маларме, Лотреамон, Рембо, А. Жари, Ђура Јакшић, Лаза Костић итд.

Када бисмо желели да резимирамо шта је оно што се показује као доминантно у овој алтернативној традицији, установили бисмо да најважније место заузимају писци који дијахронијски оцртавају ону тзв. мистичну линију у књижевности, која се показује и као линија моралности и радикализма (Лероа-Теркем). Значајан део уметничког квалитета одабраних писаца, који надреалисти желе да маркирају као своје књижевно наслеђе, изражен је у једном исказу Тристана Царе, изабраном и цитираном од стране Ристића и Бора у *Анџи-зи-гу*. Због његове свеобухватности и адекватности за опис мапираног књижевног тока, навешћемо га у целини.

Љубав за фантоме, за враџбине, за окултизам, за магију, итд.; за порок (уколико је фактор распадања конвенционалне слике света, или уколико је симбол слободе у области сексуалног), љубав за сан, за лудила, за страсти, за прави или измишљени фолклор, за митологију (па и за мистификације), за социалне или друге утопије, за стварна или имагинарна путовања, за тај базар чуда, пустоловина и обичаја дивљих племена, и уопште за све оно што је превазилазило уски оквир у који је била стављена лепота да би се изједначила са духом, за љубав је наравно припремила Романтике да открију и наметну извесне принципе на које се још данас надреалисти гордо могу да позову (Ristić, Bor 1932: 12).

О овој линији у књижевности, у чијем испрекиданом току се оглашавају песници у најширем могућем луку – од потпуних маргиналаца, одметника, обешењака, боема, до оних који су још у своје време били изразито цењени и чак заузимали важне улоге у културном и политичком животу, говори се као о нечему што навелико превазилази пуку песничку реч. И Бретон ће је означити као „мистични пут, о коме би било узалудно, до даљњег, говорити разумним речима”, а њене песнике ће повезати са „прометејском амбицијом” која „побуђује највеће подозрење код свих оних који су се удобно повукли иза постојеће ограде, а зна се да је ових последњих читаво мноштво”.

Реч је о систематском предузимању извесног трагања које је у XIX веку превазишло све друге активности које се називају поетским, почевши од Новалиса и Хелдерлина у Немачкој, од Блејка и Колрица у Енглеској, Нервала и Бодлера у Француској, а које ће попримити обележје истинског захтева можда са Малармеом, а засигурно са Лотреамоном и Рембоом. Тим поводом страсти нису престале да се распаљују (Breton 2010: 61).

Нашим надреалистима, поред мистичности, више је стало да нагласе морални карактер мапираног тока европске поезије.

Кроз овакве песнике, међутим, кроз њихову поезију, кроз њихов став у животу, пробија се и показује се она линија поезије, која је ланац драматичних епизода у компликованој повести мисли, а која је у исти мах и линија самог морала. Та линија имала је неизбежно да доведе до надреализма. У даљини, као један од првих видљивих момената у том постајању праве поезије, указују нам се Јангове *Ноћу* (1742). [...] Све до Лотреамона тај ток поезије и морала представљао је један сноп још недовољно повезаних нити; једним гестом који нам још ни данас није схватљив, Лотреамон је повезао све те нити у један чвор који се не да раздрешити (Ristić, Bor 1932: 13).

Лотреамон, чије дело Ристић и Бор одређују као „екстреман продукт Романтизма”, имао је, по њиховом мишљењу, важну улогу у еволуцији морала, његову поезију проглашавали су „чистим моралним актом” позивајући се на Енгелсове речи које је већ у контексту тумачења Лотреамона употребио и Арагон. Наима, у питању је Енгелсова парафраза познате Хегелове идеје да је зло „облик у коме се представља покретна снага историског развоја” и да „сваки нов напредак неизбежно се указује као злочин против нечег светог, као побуна против старог стања ствари које нестаје, али је овештано навиком” (Isto: 14). Лотреамон је, дакле, довео „егзалтирајући принцип Зла до крајњих граница” и тако добио важну улогу у „диалектичком развоју морала”, али исто тако је и показао да се „свака права поезија идентификује са моралом, и да је сваки израз такве поезије једино оличење морала” (Isto).

На крају, чини се да би, у контексту српске књижевности двадесетог века, замењивање књижевне историје књижевном географијом имало још више смисла. Разлог за то свакако лежи у чињеници да је добар део онога што се у европској литератури, рецимо француској, заиста и дешавало у оквиру неког узрочно-последичног хронолошког

низа, у српску књижевност с почетка века ушло готово истовремено, и опстојавало је симултано. Такође, књижевном географијом – чије одреднице нису поетичко-теоријског типа, него се заснивају на властитим именима аутора, на њиховим специфичним поетикама – очувала би се у потпуности индивидуалност стваралачких светова, а чак би и сам распоред унутар мапа одражавао индивидуалност читалаца, њихове изнијансиране и специфичне доживљаје приликом разумевања књижевности. Залажући се управо за идеју индивидуализма (истичући да српску модерну књижевност мање одређује припадност неком покрету а више индивидуална поетика), коју, уз „једну верзију либералног становишта”, види као кључне разлоге за процват српске културе с почетка двадесетог века, Леон Којен у књизи *У шражењу новој* (Којен 2015: VI) даје другачију слику српске модерне књижевности. Ако индивидуалисти траже постојање приватне сфере „унутар које се ни власт ни други људи не смеју уплитати у живот појединца”, и где човек „своје одлуке треба да доноси аутономно, свестан разлога који га опредељују и њихове рационалне убедљивости” (Исто: VII), говор о књижевној географији индиректно би могао да значи управо потенцирање и повратак на идеју индивидуализма унутар света књижевности.

Литература

- Benjamin, Valter. *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.
- Birger, Peter. "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*". *New Literary History*. 41 (2010): 695–715.
- Breton, Andre. "Conférences d'Haïti IV". *Oeuvres complètes*. t. III. coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1999.
- Breton, Andre. Parino, Andre. *O nadrealizmu. Razgovori na radiju*. Prev. Jelena Novaković. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Prev. i predgovor Dušan Matić. Kruševac: Bagdala, 1979.
- Дединац, Милан. „Оно што је живо и оно што је мртво... Варијације на тему Бранко Радичевић”. *Руковей*. Бранко Радичевић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1963, 7–39.
- Encensberger, Hans Magnus. *Nemačka, Nemačka, između ostalog*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.

- Капицић-Османагић, Ханифа. *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*. Сарајево: Свјетлост, 1966.
- Којен, Леон. *У изражењу новој: индивидуализам и либерални дух у српској култури (1894–1914)*. Београд: Чигоја штампа, 2015.
- Leroy-Terquem, Mélanie. "Enfoncé, Lanson!, ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire". *Labyrinthe*, 35 (2012): 133–150.
- Novaković, Jelena. *Типологија надреализма*. Београд: Народна knjiga – Alfa, 2002.
- Popović, Koča. Ristić, Marko. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Београд: Nadrealistička izdanja, 1931.
- Ристић, Марко. *Објава њезије*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1964.
- Ristić, Marko. *Uoči nadrealizma*. Београд: Nolit, 1985.
- Ristić, Marko. Popović, Koča. Dedinac, Milan. „Nerazumevanje dialektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže”. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 5, god. II (1932): 1–14.
- Ristić, Marko. Vane, Bor. *Anti-zid: prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*. Београд: Nadrealistička izdanja, 1932.

Мaja Medan Orsić

PROGRAM TEXTS OF SURREALISM:
THE SEARCH FOR AN ALTERNATIVE LITERARY TRADITION

Summary

The paper aims to show how Serbian surrealists, following the example of the French, in their program and manifest texts, tried to reshape the traditional understanding of the artistic movement by introducing an autocritical and autocorrective avant-garde spirit into it. Accordingly, the Surrealists have a need to change the history of literature as well, which for them represents too static, positivistic and non-dialectical conception. Instead of the official, canonical, textbook history of literature, the surrealists decide for its reverse, that is, for its underground, alternative, non-academic currents. In this intervention, the question of their attitude towards the pre-romantic and romantic tradition becomes especially important, which is resolved by the final affirmation of authors such as Achim von Arnim, Petrus Borel, Alphonse Rabbe, Gerard de Nerval, Marquis de Sade, Edward Young, Ann Radcliffe, Charles Maturin, Edgar Allan Poe, Victor Hugo and Lautréamont. By reactualizing this underground, mystical and "moral"

line in literature, the authoress Leroy-Terquem considers the possibilities of abandoning the university history of literature and founding the so-called "Literary geography". Leroy-Terquem explains the principles of literary geography on the example of a literary map that the Surrealists designed and published in the magazine *Literatura* in 1923, under the title "Erutarettil", and they can be even more convincingly applied to the heterogeneity of Serbian literature of the first half of the 20th century.

Key words: surrealism, history of literature, canon, pre-romanticism, romanticism

Зоран Сџефановић

Српски научни центар, Београд

Научно друштво за словенске уметности и културе, Београд 741.52 Фелер М.

821.163.4.09-4 Фелер М.

741.52(4)“1919/1939”

НОЋНЕ МОРЕ ЕВРОПСКЕ АВАНГАРДЕ: ЦРТАНИ РОМАН „ВАМПИР” И ОГЛЕД „ГЕНЕЗА УМЕТНОСТИ” МИРОСЛАВА ФЕЛЕРА

Сажетак: Кратки цртани роман „Вампир” Мирослава Фелера – објављен на српском у *Сведочанствима* 1925, а на француском у *La Révolution surréaliste* који месец касније – указује на недовољно проучен естетски и поетички феномен 20. века: унутрашњи развој авангардног и експерименталног стрипа, не само Србије и Краљевине Југославије већ и Европе. Рад се осврће на програмске и теоријске концепте визуелног приповедања првог таласа југословенске авангарде, особито Љубомира Мицића, Станислава Винавера, Душана Матића, Монија де Булија и посебно самог Фелера, на основу сачуваних фрагмената младалачког манифестног есеја „Генеза Уметности”, који је пратио стрип у српском издању и дао оригиналне концепте на пољу *физиологије лејоі*. Историографски и поетички, „Вампир” се овде одређује у односу на друге радове епохе, као и на слична дела кроз историју, смештајући га по први пут у општи оквир авангардног стрипа. Посебно се отвара питање програмског континуитета унутар југословенског авангардног и алтернативног стрипа од 1916. до данас. Разматра се и улога овог стрипа у раздорима у српској и француској авангарди, као и назнаке о утицају „Вампира” на неке основне замисли код Ренеа Магрита и Андреа Бретона после 1925. године.

Кључне речи: авангардни стрип, манифести авангарде, српски стрип, хрватски стрип, јеврејски стрип, француски стрип, надреализам пре надреализма, папирни филм, физиологија уметности, порекло уметности

Увод: пун албум дилема

По обиму и облику скроман, стрип „Вампир” из београдских *Сведочансџава* 1925. – у темату „Записи из Помраченог дома (стварање лудила)” – до сада је имао статус тек детаља унутар богатог стваралаштва уваженијих уметничких форми током рађања авангарде у Србији и Југославији.¹

Историја књижевности и визуелних уметности је ово дело загребачког Јеврејина Мирослава Фелера (Доња Стубица, 1901. – Силба, 1961), тада житеља Београда, већином схватала као куриозитет, док је српска стрипологија – међународно респектабилна већ деценијама – тек онедавно обратила пажњу на њега.

Постоји основа да се „Вампир” испита као остварење тежњи из ондашњих аутопоетичких текстова, а због важног социокултурног оквира може бити и кључ за разумевање целог раздобља.

Компаративно-критичком анализом дела, оквира његовог стварања и рецепције разумећемо његову улогу у историји стрипа. Домети „Вампира” се затим прелиминарно упоређују са исказаним начелима ране српске па и југословенске авангарде, пре свега Станислава Винавера 1921, самог Мирослава Фелера – у есеју „Генеза Уметности”, где заступа физиологију лепог и даје оригинални поглед на развој родова и врста – уводничара Душана Матића, затим Фелеровог преводиоца Монија де Булија, кроз више есеја.

У овом раду осврнућемо се на више питања, од којих је главно, у почетку истраживања, било:

- Да ли је „Вампир” недостајућа карика српско-хрватског, југословенског па и европског авангардног стрипа?
Временом су нове чињенице доводиле до нових, далекосежнијих питања:
- Да ли је „Вампир” озбиљнији одраз теоријских концепата сопствене културне нише и, уопште, свога доба? Да ли ондашњи теоријски концепти имају валидност у нашем времену или су у питању младалачке заблуде?
- Да ли је „Вампир” утицао на естетско-поетички развој француске авангарде? Да ли има своје место у историји западноевропског стрипа?

¹ Рад је плод истраживања за потребе докторских научних студија драмских уметности, медија и културе на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду, под менторством проф. Невене Даковић.

- Да ли је управо појава овог стрипа била историјски повод и тачка раздора авангардиста у више земаља, са последицама које у српској и француској култури трају до данас? У чему је прави смисао тих подела – када гледамо са историјске дистанце, идеолошки нешто мање оптерећене?

Појављују се на рубовима питања чак и бизарније, ванкултурне и ванестетске дилеме, као што је улога међународних тајних агентура у историји ране авангарде.

Сваки од одговора на ова питања би, за себе, био од капиталне важности. Заједно, ови одговори могу донети једно културно преумљење – које ће се, не сумњамо, догодити, макар преко микроистраживања која ће бити основа за веће синтезе.

Досадашња истраживања и будућа рецепција

„Вампир“ је до сада био невидљив у огледалу сопствене стрипске културе. Српска стрипологија обратила је пажњу на „Вампира“, али и на сродност Де Булијевих теоријских поставки о филму са стрипом тек када је проф. Невена Даковић на то указала писцу ових редова, у јесен 2018. године. Ово је коинцидирало са појавом многих других сазнања и назнака о српском авангардном стрипу, па и целокупној култури.

Указујући на однос два ствараоца, Де Булија и Фелера, Н. Даковић је, са Биљаном Митровић, одредила и оно језгро које је, верујемо, заједничко стрипологији и филмологији:

У савременим читавањима Хипнисон је парадигма авангардних филмова „на хартији и од хартије“ [...].

Филмски потенцијали „стихова-цртежа“ посвећених богу сна оснажени графички / визуелни / типографски / семантички обележеним елементима [...], откривају Хипнисона и као пример прототрансмедијалности, а не само протонадреализма. У истом кључу треба сагледати и „роман у сликама“ Мирослава Фелера, *Вампир* [...] (Đaković, Mitrović 2018: 105–106).

Ту је, међутим, и излажење у *физиологију уметности*, област од високог интереса за самог Фелера:

На другој страни, теоријска разматрања наглашавају синестезију чула и *sensearound* [...], свестрани чулни доживљај својеврсне фикционализоване публике. [...] У духу карактеристичне подвојености

у чланку симптоматично насловљеном А.Б.Ц.Д., [...], Мони Були супротставља „Слику слици”. Слика са малим *s* исказ је реализма филма („бледи отисак”; своди „предмете и покрет на њихове физичке утваре” [...], који уништава авангардност медија. Слика са великим *S* је привилеговани, екстатични и (само)спознајни простор „исконске, стваралачке слике проживљене у својој унутарњој реалности и свом постојању” (Daković, Mitrović 2018: 106; избрисане њихове референце).

Однос наше авангарде и филма и даље представља неисцрпно поље за истраживаче, које ће нас тек изненађивати, како нам указују Бранко Вучићевић, Невена Даковић, Предраг Тодоровић или Божидар Зечевић (Vučićević 1984, 1990; Daković 2003; 2010; Тодоровић 2014b; Zečević 2017; Зечевић 2021...). Сам теоријски концепт *пайпирној филма* (= филма од *пайпира*; филма *дружим средствима*) код нас је васкрсао опет Вучићевић (1990; 1998),² да би га даље продубљивали Даковић (2003; 2010; 2018, итд.),³ Павле Леви (2008; 2012, превод 2013), Бојан Јовић (2016; 2020), Дејан Ајдачић (2020) и други.

² „Хартија и филм су у блиском сродству. Оптичке играчке, претходнице кинематографа, анимирале су цртеже на хартији или од папира изрезане силуете. Муу-bridge-ови снимци су имали папирну подлогу. Неколико деценија потом, кад је већ постојала филмска индустрија а гангстерска крађа и прекрађа укроћена правном регулацијом, продуценти су, да би заштитили *copyright*, у Конгресној библиотеци у Вашингтону депоновали *rare prints* својих филмова како би што јефтиније прошли (фотопапир је коштао мање но целулоидна подлога). Парадоксално, неки дефинитивно изгубљени филмови су ипак васкрсавали управо захваљујући овим папирним двојницима. Као што и приличи сабластима, такве филмске копије папирних копија биле су мало замагљене. Уништени или неснимљени делови неких филмова (*Грађанин Кејн*) постоје у виду *storyboards*. Једина сврха ове овлашне скице традиције папирног филма јесте да доведе до *цепног биоскопа* (*flipbook*, *Daumkino*), минијатурне свешчице фазних цртежа или фотографија који се оживљују (анимирају) листањем. *Flipbook* (цепни биоскоп) није неозбиљна ствар (*to flip* = превртати, дакле, листати; *flipprant* = неозбиљан, лакомислен). Наивна атракција за децу (пас који скаче, жонглер, мађионичарске трансформације), виц, порнографија, анимирани сувенир из бање или морског летовалишта, често натопљен лартигуеовском носталгијом, неки су од жанрова првобитног *цепног биоскопа*” (Вучићевић, 1998: 20–21).

³ Осим чланака, Даковић допринела је културној рехабилитацији Де Булија и обележавањем годишњице смрти (“*Le débat Monny de Bouilly: Au-delà de la Mémoire*” par Branko Aleksić, Nevena Daković et Aleksandra Kolaković, Српски културни центар у Паризу 2018) и дала најновији преглед проблема са филмолошког становишта („Историјска авангарда и филм”, циклус „Века српске авангарде”, Универзитетска библиотека, Београд 2019).

Но, подсећамо, папирни филмови су стари концепт који се односи на слике које се у гледаоцу ментално покрећу са непокретних страница, дакле: стрип, који је отелотворење Јунговог раног концепта праобрасца као *йокрејних, йоворећих слика*.

Под утицајем залагања преводиоца Монија де Булија, стрип „Вампир“ је понегде ауторски приписиван самом преводиоцу, нарочито у иностранству, мада и код нас данас има примера погрешне атрибуције, чему је у први мах подлегао и писац ових редова. Међутим, верујемо да је питање ауторства „Вампира“ већ у време објављивања постало неспорно, што је управо и било катализатор, како ћемо видети, за знатније догађаје.

Што се тиче суштинског разумевања хибридне форме „Вампира“, верујемо да је важан допринос стрипологији дао Иван Негришорац (= Драган Станић), између осталог и у тексту „Зенитистичка проза као оспоравање романа“ (Negrišorac 1987). Он ту, о шестом броју *Сведочансџава*, са тематом о лудилу, каже да ће се „показати као један од кључних догађаја у развоју наше авангарде“. Есеј „Генеа Уметности“ Негришорац намерно пренебрегава, али „Вампира“ види као кључно дело, и непогрешиво га смешта у правилну уметничку форму: „Могло би се рећи да Вампир означава једну, у основи дадаистичку акцију оспоравања романа из перспективе стрипа.“

Негришорац о Мицићу овде истиче да је, истина, био претеча антипсихијатрије, али да је промашио разумевање интегралности стрипа као изражајног средства.

Мицић у Вампиру, по свему судећи, види још једну могућност иновирања прозно-уметничког језика. Он ће посебно гледати цртеже, а посебно вербални текст: јединство два семиолошка система измаћи ће му у потпуности (Negrišorac 1987: 352).

Негришорац верује да је разумевање форме „Вампира“ неодадаистички довршио Вујица Решин Туцић (што је додатно занимљиво ако знамо да је ова оцена дата у златном добу југословенског алтернативног стрипа и времену глобалних успеха, на који српска филологија главног тока седамдесетих и осамдесетих, осим Васе Павковића, скоро да није обраћала пажњу).

Међутим, опуси управо Фелера и његовог својевременог старијег узора и идола Мицића, крију крупнију причу, која се надовезује на питање *визуелне нарације*. То је питање *йринцијиа монџаже*. Поводом

овога је Божидар Зечевић недавно (Зечевић 2021: 26–28) теоријски дао за право интерној процени Душана Макавејева, од пре пола столећа, да је управо Мицић, 1922, постао родоначелник принципа монтаже својим делом „Шими на гробљу Латинске четврти: Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија” (*Зенић* № 12; Мицић 1922), текстом који је сва југословенска авангарда, и понека страна, тада добро знала, укључујући Винавера, Кракова, Токина, Алексића, Тимотијевића, па и самих Де Булија и Фелера... Овакво ново теоријско читање даће кључеве за много шта у нашем 20. веку, али то превазилази простор и компетенције потписника.

Као и Де Були и Мицић, тако се и Мирослав Фелер у 21. столећу враћа, али, иронично, управо кроз стрип, ону форму за коју је пред крај живота сматрао да је „кретенизација” (Z. Pс. 1993/2012). Са једне стране, тај повратак уследио је преко новог читања „Вампира”; са друге, сам Фелер постао је стрипски јунак. Наиме, у графичкој новели Владимира Вељашевића „Слободан пад”, о Љубомиру Мицићу, Фелера видимо као анонимног лудака, у болничкој самици, у лудачкој кошуљи, где бунца роман о вампиру (Veljašević 2018: 73).

У Вељашевићевом графичком роману је бриљантни ум Фелер сведен на мутавог анонимног човечуљка са саобраћајних знакова – баш као и сам јунак приче: барбарогенијални Мицић – што је, по нама, ингениозна метафора за послератну цензуру коју је интелектуална песница режима у СФР Југославији, на челу са Мирославом Крлежом, уз помоћ дела београдских интелектуалаца, спровела до те мере да највеће лумене из међуратног периода тек сад почињемо дубље да упознајемо и у неким другим димензијама.

Српско издање „Вампира”

Иако ограничен послератном оскудицом у техничким условима, београдски часопис *Сведочанства* (1924–1925) показивао је посебну склоност према ликовном материјалу: у његовој уређивачкој политици налазимо копије фресака, цртеже нишчих духом или робијаша. Неки од њих, због наративне или друге густине садржаја, имају тенденцију да уђу у протострип. Очигледно, изгубљена генерација (*„génération perdue”* како аутомеханичар рече Хемингвеју), носећи у глави слике (али и звуке, мирисе, *оийийајшелности*) Великог рата, тражила је интензивност попут тадашњих филмова, који су, због технологије,

поседовали „механичност“ и надреалност и перцептивну густину већу него данас.

Шести број часописа објављен је 21. јануара 1925. и доноси темат „Записи из помраченог дома (стварање лудила)“, посвећен стварању душевно оболелих. То је онодобно био тренд и на Западу, како сведочи париски часопис са радовима менталних болесника *Les feuilles libres* из 1924. године, а што су Ване Бор и Коча Поповић непосредно доживели посетивши, у исто време, париски Азил Свете Ане за умоболне, и доневши утиске у Београд. Уводничар броја Душан Матић каже да је лудило одбрана сопства од социјалних и других принуда, наша веза са Тајанством. Можемо подразумевати да Матићев став подржава и дискретна уредничка улога Растка Петровића у овом броју.

Стрип „Вампир“ у српском издању има 21 приказ-поље (кадар) на четири пуне и на почетку пете стране. Међутим, овај податак би необавештеног могао довести до погрешних закључака о интегралности форме. Текст стрипа није уписиван, већ је слаган машинским словима, а цртежи су стилски и технички хетерогени, па имамо основа да верујемо да „Вампир“ није од почетка рађен као визуелна целина, већ да је настао у два напоредна тока: језгро радње и протагонисти прво су добили свој ликовни израз, а накнадно је приповест артикулисана процесом који има нешто дубоко интроспективно, аутопсихоаналитичко.

Статичност, ригидност људских фигура у опозицији је са унутрашњим набојем, јасном линијом и особеном анатомијом која се колеба између реалистичке стилизације, гротеске и карикатуре. Као да се открива вежбање човека који воли да се бави цртежом и физиогномском посебношћу, чиме се ослобађа психолошке напетости. Нису сви цртежи исто дефинисани, али тамо где је дат кроки, то није несигурност, већ тражење форме у линији, пропорцији и светлу у малој јединици времена. Очигледна је веза са карикатуром и комичним стрипом тога доба (можда чак и са Фортоновим „*Les Pieds nickelés*“, „Три угурсуза“), али и са цртежима које је штампа објављивала у судским хроникама.

Захваљујући слици 3 (ван стрипа, али из истог броја), недвосмислено приписаној аутору „Вампира“, видимо и процес графичког настанка његових дела на примеру два мушка акта и два портрета, рађених оловкама различите тврдоће. Евидентно је непознавање уметничке анатомије али и сигурна рука, потез са осећајем за детаљ и суштину. Радови су овако потписани:

Цртежи Ф. Н., писца романа „Вампир” и есеја „Генеза Уметности”; налази се у Београду. Болује од псеудологије фантастике, (mythomanie) (*Сведочансџива*, бр. 6, задња покорица, ставка 3).

*

Субжанровски речено, у овом стрипу нећемо срести фолклорног или готичког вампира, иако у њему постоји и једна нота nelaгодности, блиска изворном протоиндоевропском и прасрпском концепту вампира као „неспаљеног” ближњег.

Сиже „Вампира” је морбидни урбанитет – мелодрамски, социјални и психијатријски: свакодневица самог аутора узима маску експресионистичког филма.

Приповест тече овако: млади градски Јеврејин Рубен, списатељ, из богате породице, доживљава суноврат живота јер је постао импотентан након првог љубавног, фантомског искуства. Закон гони Рубена, и осуђује га јер је дављењем извршио оцеубиство. Отац је, изгледа, оскрнавио сопствену кћер, Рубенову сестру, која се због тога разболела. Наш јунак је у сестру био заљубљен, и психички га прогања њен вапај. Жанровски, ово је мелодрама и криминалистичка прича, стилски експресионистичка, а испитује тему душевне лабилности и сексуалних фрустрација унутар више јеврејске пословне класе на Балкану.

Стрип се завршава показивањем и описом осећаја, тј. како сам приповедач осећа своје тело а какво оно истински јесте – кригла или деликатна чаша – да би се, тиме, приповест из гротеске, неочекиваном графичком елеганцијом, прелила у чисту линију, геометрију, а тиме и апстракцију и метафору.

С обзиром на снажан аутобиографски уплив, констатујемо да је у завршници стрипа на делу *синестезија*, али не у смислу стилске фигуре у уметности, већ као неуропсихолошки феномен помешаних чулних сензација, па чак и као нов појам идеастезије (грчки неологизам: осећање идеја или перципирање појмова), где семантички и когнитивни концепти буде чулност, а не обрнуто (Nikolić 2009; 2016). С обзиром на потврђени генетски чинилац овог феномена, можемо се запитати: Да ли је аутор из сопственог искуства извео своју теорију порекла уметности („Генеза Уметности”), као и да ли је породица имала још синестета?

Протагониста Рубен Розентал носи етнички јасно име, узето вероватно због алитерације, мада није искључено да има и дубља значења

(велики пијаниста и композитор Мориц Розентал, 1862–1946, свирао је и у Аустроугарској и у Краљевини Југославији). Епизодисткиња стрипа Аделина Дилензегер (Adeline Dillenseger) има презиме из источне Француске, Алзаса. Ова необична специфичност и конкретност указује да је ово име за писца имало неко лично значење – интимно или културно. (Постоји чак и једна породица истог презимена у данашњој Хрватској.)

Наративност је очигледна и пажљиво грађена у сваком детаљу, подупирући теорију да је заплет дошао из пишевог искуства – живота, суседства или новина. Осећа се и психички набој мучне адолесценције, јер, не заборавимо, Фелер је имао само двадесет три године када је ово писао.

Кључна наша дилема јесте шта је за писца вампир. Ово није фантастика, где би вампир био и дословно неумрли мртвац који опседа живе, односно већ поменути несмирени предак и ближњи – „неспаљени” (Лома 2004). Прича само на тренутке показује фантазмагоричност и грозничавост, добро знану из кинематографије тога времена, као пројекција, понављамо, колективног посттрауматског ратног стреса. Фелеров вампир је параноичка визија, приказа која је у сваком случају истог психичког порекла и манифестација као древни концепти, али за нашег јунака несумњиво ментално реална, макар у својој провидности и недодирљивости.

Зашто би ова прича, захваљујући Монију де Булију бити преведена у Француској? Подразумева се саосећање и самисао – пријатељско, генерацијско, класно и културно. Али, то није сав одговор. Право питање је да ли је „Вампир” имао нешто блиско општој Де Булијевој стратегији приповедања, како је знамо, не само из прозе већ и из поезије, есеја па и малобројних ликовних радова, или је то била манифестна потреба новог уредника Бретона? Као и стрип, и упечатљиви Де Булијев „Доктор Хипнисон” издваја се као модел наратије управо по филмском третману тренутка-слике унутар надреалности и фантазије.

Иако у једном мирнијем тону и монтажи, „Вампир” је, упркос скоковитости излагања и заласка у апстракцију, ипак кохерентна психолошка драма која чињеничним парчићима открива тајанственог приповедача и потврђује каснију Мицићеву атрибуцију ауторства.

Иза булеварског наратива, па и форме, „Вампир” мора бити гледан као биографски документ, прича о формативним елементима

који су обележили нараштај овог аутора: 1) идеолошки став омладине према друштвеној стварности света, моралног и онтички разореног после Великог рата; 2) лично филозофско становиште самог писца, додатно објашњено пратећим есејом-манифестом; и на концу 3) психо-физиолошка и психијатријска илустрација шта социјални оквир може да учини појединцу.

Осим тога, на један ироничан начин, својствен самом покрету, „Вампир” је главни кандидат за изгубљену карику нашег авангардног приповедања у сликама, прилично успешан модел Gesamtkunstswerk-а, „бонсаи” стрип, којим је и све друго жељено заступило у садржини, форми и идеји, можда чак утичући и у самом средишту француског надреализма на друге ауторе, пре свих на Ренеа Магрита и Андреа Бретона, како ћемо ускоро видети.

„Вампир” у сукобу зенитиста и надреалиста

Међутим, иза мистификације редакције о безазленим лудацима, убрзо се показало да је овај стрип изгледа *маска* за нешто друго, за живот сáм. Језгро тајне је разоткрио ни мање ни више него Љубомир Мицић, зенитистички патријарх и револуционар, избеглица из франковачког дела Загреба две године раније, у сада већ београдском *Зеници* бр. 36, октобра 1925.⁴ Он у драматичном периоду сопственог живота, почетку прогона и једне продужене трагедије, каже:

Покојни часопис београдских књижевних снобова, којима је Фројдова психоанализа помела и оно мало мозга што га имају – по узору на своје француске претече надриреалисте – штампао је у свесци од 21. јануара 1925. међу радовима умоболних и неколико лажних сведочанстава. [...] Отштампани фрагмент „Генеза Уметности” познавао сам и читао у рукопису још много пре несрећне судбине његовог писца, који је силом оглашен за лудог и затворен у београдску душевну болницу. Споменути напис толико се разликује од осталих, баш колико један нормалан човек од лудог, у најобичнијем смислу тих речи. Његови цртежи из романа „Вампир”, за мене нису могли да буду никаква тајна, нити икакав документ о помрачењу ума. Они су сувише јасни, сувише реални

⁴ Обратити пажњу да је претходни, 35. број *Зеница* изашао десет месеци раније, у децембру 1924. Поткопане основне егзистенције, Мицић је, дакле, реаговао на Фелерову судбину у првом броју у којем је то могао, октобра 1925.

и нормални, а не да су све њихови ексактни коментари, који се односе на живуће и мени познате личности из његовог најужег живота. За познаваоца његових фамилиарних прилика – тог исходништа свих несрећа овог унесрећеног младића – који, гоњен од свога богатог оца, нашао се је у лудници. [...] Мирослав Фелер је син чувеног фабриканта на Загреба, чији је производ познат у свету, под именом „Елза-флуид“. Његово књижевно име је Мирослав Евгенијић-Годовски. Он је аутор штампане књиге стихова *Скок у Ејну*. Уредништво *Зеница* располаже са неколико његових рукописа, који нису били објављени, пошто са нашег гледишта нису задовољавали. Али као докуменат, они ће сјајно послужити, да оборе једно лажно надрикњижевно и надрилекарско сведочанство и једну безобразну мистификацију. Они су јасан доказ, да књижевни снобови и лекарски дилетанти нису способни ни веродостојни, било каквих сведочанстава (Мицић 1925).

Мицић затим даје Фелерове микроесеје „Надчовек“, „Васпитање“ и „О уметнику“, који јесу танког квалитета, више идеолошки него поетски или филозофски, али указују на све будуће тематске опсесије младог Фелера.

По сувом тону и оквиру не сумњамо да је Мицић говорио истину, нарочито зато што је Мирослава Фелера знао још из Загреба. Уосталом, у Фелеровој књизи лирских рапсодија *Вајаји за надчовјеком* (1920) по песма је посвећена Крлежи и Мицићу, а њихов утицај се осећа кроз целу збирку.

Бранко Алексић своди Мицићеву реакцију на завист, мегаломанију и губљење контроле јер није Фелера објавио „на време“ (Aleksić 2006). Можда ту има неке секундарне истине, али морамо нагласити да пажљиво читање и других прилога шестог броја *Сведочанства* подупире Мицићеву претпоставку да је концепт овог броја помало и мистификација и да су радови знатним делом остварења здравих људи, упркос чињеници да има и неких аутентичних радова лудака. Подсетимо да је, по импресуму, радове пацијената редакцији дао др Радослав З. Лопашевић, Фелеров загребачки земљак на привременом раду у Београду, касније управник Неуропсихијатријске клинике у Загребу (што све може указивати на руку Фелера-старијег, једног од најбогатијих људи Краљевине, продужену из Загреба у Београд). Једно вештачење текстова из *Сведочанства* бр. 6. са неуропсихијатријског становишта било би од преке потребе.

Но, прича се наставља, не само као све драматичнији Фелеров живот, већ и у вези с „Вампиром”. Мони де Були наставља своја путовања, али сада за Париз, постајући део француског надреализма пре званичног формирања београдског. Захваљујући Де Булију, већ у првој години излажења париска *La Révolution surréaliste* у 5. броју, 15. октобра 1925. доноси „Вампира”. На насловној страни, у рубрици „Снови” најављен је ”Le Vampire: F. N.”, придружен радовима Бретона, Елијара, Кеноа, Артоа, Арагона, Де Кирика, Мироа, Ернста, Пикаса, Марка Ристића, самог Де Булија и других.

Стрип није објављен на потпуно исти начин као у Београду. По скеновима оба часописа закључујемо да је српски изворник сниман са оригиналних цртежа, док је француски превод репродукован из *Сведочансџава*. Стрип је у преводу штампан на две стране. Но, изнад свега, стоји значајан уводник Де Булија, преводиоца и приређивача, где се најпре објашњава културни оквир изворног објављивања, да би се затим нагло прешло на манифестни и поетски израз:

ВАМПИР

Овај сликани роман – како га аутор назива – преузет је из броја 6 часописа *Сведочансџава*, објављеног у Београду под уређивањем г. Марка Ристића. Овај број је у потпуности посвећен делатности лудака и садржи, поред врло документованог уводног чланка г. Душана Матића, велики број цртежа, писама, есеја и других списа изабраних из архива азила за сумасишавше или представљених од стране психијатара из Србије.

У њиховим стратегијама и триковима за очување интегритета појединца, у неуспеху њихових неизмерних напора да одрже узрочну везу између појава, њихових циклуса и кругова, верујемо да назиремо олупине овог света слободне воље, надреалног, маскираног као готово просто стварно. Објективно, то је тако. Јер осим болне вртоглавице коју осећа онај ко још једном узалуд покушава да се прилагоди категоријама чистог разума који је такође свуда скривен у свим законима, правилима, методама, системима, организацијама или организмима?

Будале поседују убеђење.⁵ Имамо само неколико сведочења и стрмо степениште са доказима. На месец завијају беле сирене.

⁵ У изворнику: ”Les fous ont la foi”, „Луде имају веру”. У српском преводу умекшано по значењу, да би се сачувало сазвучје fous-foi.

Планине оживљавају и прождиру шуме, стапајући се са таласима таласа океана смрти М. де Б. (Наш превод).

Но, уместо да се ситуација смирује, она још једном добија велики обрт, јер Љубомир Мицић шаље оштро писмо у *La Révolution surréaliste*. „Комитет“ француских надреалиста заседа 2. новембра 1925. у саставу Луј Арагон, Жан Берније, Андре Бретон и Марсел Фурије (Aleksić 2006), а једна од тачака дневног реда је Мицићево писмо у коме он негодује због објављивања „Вампира“ у *La Révolution surréaliste* само две недеље раније (обратити пажњу на Мицићеве муњевите реакције!), и тражи да се почетна премиса о Фелеру-лудаку демантује, те да часопис обавести француску публику о мистификаторима-преварантима.

Французи се одлучују да ипак не објаве Мицићево упозорење. Разлога може бити разних, од којих неки спадају чисто у домен карактера новог уредника Бретона. Али, не треба заборавити ни неколико других чињеница. Прво, *Зенији* је био, у одређеном смислу, заступник антибретоновских врста надреализма, преко радова Пола Дермеа, Ивана Гола па и самог Мицића – који је након ове 1925. постао још отворенији противник надреализма. Такође, од значаја је што *La Révolution surréaliste* до четвртог броја уређују Пјер Навил и Бенжамен Пере, а Бретон га преузима тек од петог броја, од 15. октобра, у којем се појављује и „Вампир“. И треће: можда све има везе са искреном мржњом коју је у једном тренутку према браћи Мицић почео да осећа Мони де Були, што је и сам документовао.

Вероватно запрепашћен што његов деманти није објављен у Паризу (можемо претпоставити да је Фелер још био у лудници), Мицић, за њега неуобичајено сувим и јасним стилем писаним, овај деманти „*Une mystification à Paris*“ штампа у *Зенији* бр. 37 од новембра–децембра 1925. (опет муњевита реакција), рачунајући на међународну видљивост свога часописа.

Редакција *La Révolution surréaliste*, у свом петом издању у октобру, није могла да одоли обичној подвали београдских књижевних снобова. Ево шта је то: несрећни млади песник је у лудничкој болници, због неких грађанских преступа. Његови рукописи и цртежи које су му пронашли, објављени су – уз помоћ лекара – као изражавање једног лудака. Ми смо протестовали против овог дилетантизма, демаскирајући ову мистификацију у прошлом броју 3. ... (Micić 1925: 20. страна књижног блока, непагинирано. Наш превод).

Ово је тачка где се загребачка лична и породична трагедија и београдско-загребачки сукоб авангардиста преливају у Француску, у тамошњу авангарду, тако да обе стране добијају своју француску и српску фракцију. Јаз који је тада направљен (или формализован), оставио је до данашњег дана јасан траг у француској и српској (југословенској) култури и уметности, па и у делу европске.

Оно што чуди јесте одређена накнадна блазираност Де Булијева када се присећао околности поводом превода „Вампира”, толико супротна Мицићевој емпатичности. Де Були каже:

„Централни комитет” Надреалистичке групе под неприкосновеним председништвом Андре Бретона сачињавали су: Пол Елиар, Луј Арагон и Бенжамен Пере. Док се у Паризу припремао пети број *La Révolution surréaliste*, показао сам Бретону и његовим пријатељима неколико свезака београдских *Пушјева* и *Сведочанства* које су уређивали песници окупљени око Марка Ристића, Црњанског, Растка Петровића. У *Пушјевима* [sic!], ако се не варам, био је објављен „Вампир”, веома духовита пародија лудила, кратак и сугестиван „роман” једног загребачког културног младог човека који се звао Фелер. Надреалистима се тај „роман у цртежима” веома свидео. Бретон ме замоли да преведем српски текст испод Фелерових цртежа и да напишем кратак увод. Превод и увод су били сутрадан готови. Решено је да „Вампир” изиђе у петом броју *La Révolution surréaliste*. Сасвим задовољан, Бретон ми затражи да за тај број дам и један свој оригиналан текст (Були 1968).

Де Булијев став из 1968, скоро пола столећа касније, потпуно је у несагласју са чињеницама које знамо из 1925. Да ли је могуће да је време пребрисало одређене Де Булијеве трауме? Углавном, сагласје са Бретоном трајало је кратко. Де Були бива екскомунициран из Бретоновог круга и враћа се у Београд. У светлу овога треба обратити пажњу на каснији Де Булијев колаж: „Chambre Noire pour André Breton” из 1934. (објављен у Тодић 2002: 14, подаци стр. 305), јер прича о Марсељском атентату на Краља-Ујединитеља може бити тумачена и као порука Бретону, не само као посвета.

Било како било, Бретон 1926. успоставља још интимнији контакт са Марком Ристићем, и следи груписање београдских надреалиста иза Бретона.

Но, Де Були је 1928. опет у Паризу. За историју нашег стрипа занимљиво је и да је ту пријатељевао са Дидом де Мајо,⁶ такође београдским Јеврејином, сада заборављеним уметником који није ушао у историје уметности, целог живота наклоњеног стрипу, а који је касније био члан Црвеног камерног оркестра, обавештајно-субверзивне групе Мустафе Голубића (најдетаљније за сада: Radanović 2009: 426 и даље).

Одбачени од Бретона, млади Артур Адамов, Клод Серне, Жан Карив, Дида де Мајо и Мони де Були покрећу краткоживући париски часопис пророчког имена *Discontinuité* (један број). Група се убрзо распада, односно делом се спаја са новом групом младих уметника *Le Grand Jeu* (Велика игра), 1929. године. Но, то је већ друго време: ровови у култури су дотад већ били ископани, и држе се до данас.

Теоријски ставови авангарде и питање стрипа

Од великог је значаја питање идејних и теоријских оквира у којима бисмо разматрали нагло пораслу грађу о авангардном визуелном приповедању – стрипу – у Краљевини Југославији двадесетих и тридесетих година 20. века, грађу која сада сведочи о континуитету, укоренености и лаком пребацавању уметника између социо-естетских простора.

Програмски текстови надреализма, нарочито ставови Бретона и Ристића о питању визуелности *накнадно* су рационализовани, тек после појаве дела која нас занимају. Међутим, у овом случају ми већ имамо документе од директне важности за „Вампира”, списе штампане у првој половини двадесетих. Данашње враћање тим текстовима открива изворне ставове авангарде, пре релативизације коју је надреализам (касније) увео. Пре свега, чини нам се важним истаћи да је први талас наше авангарде прихватао постојање спољне стварности и њене суштине, која може бити представљена посредним уметничким средствима, не нарушавајући чињеницу физичке објективности чула, нарочито вида и (делом) перцепције, која је когнитивна а не само опажајна.

⁶ Де Були о тандему који је чинио са Дидом де Мајо: „Безобразни, духовити, елегантни, парадоксални, шармантни, тајанствени, мистификатори и мистицирани драговољно, митоманијаци (где престаје лаж, где почиње митоманија), били смо годинама, Дида и ја, у очима наших пријатеља и познаника, отеловљење неке врсте анархистичке отмености и хероизма, на граници свих принципа и категорија” (Були 1968).

Прво питање је, тиме, питање *Стварности*, уз додатак да су тадашњи актери били свесни да постоји и *Унуирашња стварности*, по речима Винавера:

Дакле и реалност је једна уметничка категорија. Помоћу уметности, нас убеде да је нешто реално, а нешто није. Реалност није у стварима, већ је реалност у дејству ствари на нас. Има уметности која нам ствара илузију реалности па ма све било варка, – а има уметности која нас држи у атмосфери иреалнога и ако је све, што се износи, стваран однос између бића (Винавер 1921).

Но, овај „Манифест експресионистичке школе” брзо је добио негативну оцену у *Зенићу*, не само због наводног Винаверовог непознавања уметничких токова (Мицић 1921: 12), већ можда више због наводне Винаверове пасивности, јер припада онима који „кокетирају са револуционарношћу под јорганом (Драинац, Були, Винавер)” (Мицић 1926: 7).

Друго питање је питање *Свестии* и *Здравој разума*. Душан Матић у уводнику темата „Записи из помраченог дома (стварање лудила)” де-табуише патолошка стања, покушава да им одреди онтичку вредност:

И код лудака тај живот најчовечанскијег и духовног у својој основи је најинтензивнији (нису ли Жане, Фројд и Блондел дефинисали психопатолошко као предоминирање чисто психолошког), јер ни где борба за тоталност личности, или питање опстанка и постојања, није добила више но ту актуелан и патентичан карактер.

Очекујемо *Ошкровоња са свих сѣрана* (Матић 1925: 2; наше истицање ове капиталне изјаве).

У сржи ране авангарде није био, дакле, појединац растерећен одговорности, него је у питању био однос према различитим лицима стварности, и наша способност схватања објективних закона који стоји иза ње, а тиме и спровођење у дело личне мисије / одговорности. У том смислу је нешто млађи надреализам извршио један корак у страну релативизовањем одговорности према метафизичном (и отварањем врата релативизацији свега за потоње време постмодерне).

Овде се поставља питање Де Булијевог поетичког опредељења. И сам неретко ликовни уметник, са већином необјављеним опусом, из породице са великом ликовном културом (Рожман 2017), он је у Паризу могао дати на објављивање и неки свој рад сличан Фелеро-

вом „Вампиру“. Али то није учинио, чему је, осим свих других разлога, допринео можда и Фелеров поетички став. У питању је став „реалистичности“, психолошки скоро на граници натурализма, заумна али систематична повест, но, без „бунцања лудака“. Да ли је то Мицић добро оценио чист документаризам „Вампира“?

И Драган Алексић, директно упућен у нијансе које ми данас не видимо, каже о Де Булију оно што је и историја наше авангарде на-кнадно рационализовала у вези са сумњивом „надреалистичности“ овога аутора.

Були, почевши као дадаиста који елиминира оно што му не лежи у природи, после *Црно на бело*, где су отштампани дадаистички стихови, пада у параболу на *йле сйварностйи* (Алексић 1931; наше истицање).

И сам Де Були је, уза све признавање потребе за стваралачком игром и слободом, много касније признавао *разумностйи*, објективност битка, без обзира на лична колебања у самоизјашњавању око припадности уметничким покретима:

Разум је бог Израела; том богу потребан је само подстицај да би се претворио у универзални разум који би био заједнички именилац како сйољнеі свеіа йако и људској духа. У случају да не постоји ништа осим живота овде и смрти тамо, овде доле, йај разум би био довољан (Bouilly 1991: 169; цитирано према Daković, Mitrović 2018; наше истицање).

Но, Де Булијев уводник, који је микроманифест у француској верзији „Вампира“, и који надомешћује, нажалост, непреведен Фелеров манифест („Генеза Уметности“), за кључне речи опажања појава има регистар који припада углавном чулу вида и визуелним уметностима: „цртеж“, „назиремо“, „маскиран“, „вртоглавица“...

Не заборавимо могуће преимућство у изумевању *начела мон-йаже* код својевременог гуруа ове генерације, Мицића (Макавејев, Зечевић 2021).

Ово је општи, генерацијски контекст стварања „Вампира“, али постоји и његова дубља колевка, о којој сведочи Фелеров програмски текст.

Фелерова „Генеза Уметности” као теорија и манифест

Фелеров теоријски оглед „Генеза Уметности”, сакривен испод извесне ироније и помало уметничког тона, не само да наставља, већ се на физички истој страници и наслања на „Вампира”, дајући нехотице, са стрипом, неку врсту двојног чина: манифеста и његовог дела.

Фелер овде заступа тезу, са неким елементима оригиналности, о физиолошким коренима уметности.

Уметност човека никако не *приближује живоју* већ га вазда од реалног живота *одводи*, *иа није никако могуће наћи у уметности само ираи оној елементи, који је ствално садржан у ири*. Зато апсолутно морамо одбацити до сада уобичајено свођење постанка уметности на напон игре. –

Све до сада није се успело поставити дефиницију уметности, то јест једну дефиницију која би обухватила све врсте уметности; а није успело поставити такву дефиницију управо зато, што „уметност” није један појам, већ је до сада кривично држан једним појмом.

Међутим никако не можемо наћи унутарње везе, везе међу врстама, уметности. Музика и скулптура на пр. немају додирних тачака те нити заједно не настају, нити је могуће поставити дефиницију, која би обухватала и музику и скулптуру (Фелер 1925: 12).

Очигледно је млади мислилац дуже време провео проучавајући ово питање, јер даје и првобитно разврставање:

Уметност није – како се је до данас сматрало – *један* појам, него се распада у четири појма од којих сваки има и своју дефиницију и јединствену генезу. Ти појмови немају никакву унутарњу психолошку везу те сасвим самостално у људском духу делују (Фелер 1925: 12).

Пошто је теорија у заметку, он уводи нове концепте под старим појмовима: *Естетика* код њега обухвата накит, орнаментику, уметни обрт и архитектуру; *Етика*: сликарство и скулптуру; *Лирика* примитивну лирику, музику и игру, а *Поетика* целокупно песништво, митологије, религије и филозофије.

Навикнути на сваковрсну релативизацију у авангарди тога времена, или са свешћу да редакција представља текстове потекле од умоболних, оволико теоријско измештање природних термина на трен може изгледати као намерни парадокс или интелектуална доскочица, али се мислилац одмах ограђује, показујући да му је циљ научна тачност:

Треба за сваки од тих појмова наћи нови термин, но тај посао уступам људима, који су вештији од мене да стварају научну номенклатуру. Ја се за сада у овој расправи служим неким старим именима, које услед моје тезе губе свој стари смисао, но управо зато наглашујем, да та имена не употребљавам у старом смислу речи, него у сасвим новом, који ћу током расправе разложити и дефинисати (Фелер 1925: 12).

Пажљива анализа овог списка открива једну суставну целовитост. Фелер са много основа прелази на еволутивна питања и психофизиологију уметности, и у том светлу се чини да „Генеза Уметности” постаје *шекст од кайиџиалне важности*. Суштина његове тезе је у следећем:

- 1) Сваки се психички ефекат код човека може физичким емоцијама редуцирати, и
- 2) психички ефекти вазда производе аутоматски (дакле без посебне воље) телесна покретања, те се онда, услед тих емоција, редуцирају. Ову ставку хоћу да назовем „Закон о психофизичким реакцијама”. Он вреди у сваком случају само се те физичке емоције разликују квантитативно т. ј. по интензији код разних индивидуа. Као свуда у психологији тако и овде имате специфичких индивидуалних разлика, али су те разлике само разлике у интензији те акције; сама, реакција међутим наступа стално (Фелер 1925: 13).

У одељку „Генеза Лирике”, он каже да је лирика „функција човекове психе, којом он стално редуцира психичке афекте физичким емоцијама” и разликује три врсте: 1) Примитивна лирика (по њему „викање детета, размахивање рукама код узрујаног човека, вика дивљака кад навале на непријатеља”), а дотеранији облици лирике су 2) Музика и 3) Игра. Он ту даје пример, истина хипотетички, али данас етнографски и археолошко-експериментално потпуно проверљив, код племена Пацифика или Јужне Америке:

Провала вулкана у доба идеопластичко производи у човеку не-описиви страх.

Од тог страха он би морао да полуди, кад не би било лирике. Но лирика га спасава, јер он почиње да бежи и да виче, док најзад сав уморан не клоне негде на земљу – те тиме редуцира страх.

Међутим али се то понавља. Јер он, кад једном створи своју митологију, жртвује жртве том вулкану. Кад урођеници стоје у кругу и буље у пламен жртве, у њима се репродуцира првобитни афект страха, но тај репродуцирани афект је слабији те он више не мора да бежи, али ни стајати на миру не може. Треба лиричких емоција. Он почне да хода у круг око ватре те виче. Сада се међутим развија ритам међу њима и они почну ходати у једном темпу (хватају се доцније и за руке); а опет улази ритам ходања у њихово викање, које постаје такођер ритмичко.

То је почетак игре и музике (Фелер 1925: 14).

На овом месту Фелер даје и једну теоријску замисао која није била нова (има корене још код Аристотела), али је данас од капиталне важности: реч је о виралности психичко-емотивних садржаја путем уметности.

Међутим има лирика још једно својство на име њену прелазност. Т. ј. у гледаоцима, и слушаоцима лиричких манифестација репродуцирају се првобитни афекти аутора. Но та појава треба још тачније да се испита, што ћу учинити у засебном одломку на крају расправе. Исто тако ћу на крају разложити, зашто се та примитивна лирика даље развија до данашње модерне и то у одломку о „физиологији лепоте” (Фелер 1925: 14).

Управо нас та *физиолошка лејоџа* посебно занима, али то није штампано, а у подножној редакцијској напомени стоји: „На жалост, овај одељак нисмо могли добити, а можда никад није био ни написан.”

У наше време *заразности* уметности и менталних садржаја добро је утврђена и физиолошки потврђена кроз налажење огледалских неурона.

У покушају антрополошко-еволутивног тумачења, Фелер даје један од најинтригантнијих аутопоетичких, теоријских и манифестних текстова оног доба, не само југословенске авангарде. Између осталог, ово се може сматрати за једно од раних промишљања неуроестетике, у 21. веку цветајућег поља које разматра биолошке основе уметности.

Прачовек (и то у првој физиопластичкој периоди) седео је уз огањ и био је беспослен. Поглед његов лутао је свуда, наоколо; пао је на земљу, на којој је угледао мрље од угљена. Машта му је била бујна, а потенцирана у том моменту још и игром пламена, почела је да делује илузија и он је непотпуне контуре тих мрља у души употпуњавао – и то по фундаменталној аперцепцији у облик антилопе. Он је гледао и што је више гледао то јасније је видео главу антилопину. Само га је једило што лик није потпун. [...]

То доводи прачовека до тога, да прстом обиђе илузорну контуру антилопе, да би је тако јасније аперципирао.

Од тога га пак случај одводи даље, тако, да му угљеном замазан прст на једном месту *стварно* употпуни контуру. Тај случајни успех испуњава примитивну душу човека радошћу, као што уопште сваки успех пуни човека радошћу. Радост га пак гони на рад јер жели да устраје (Фелер 1925: 15).

Након ове убедљиве реконструкције почетака уметности, писац пружа благо парафразираног (или присећаног) Ничеовог „Заратустру“, оду радости:

– – doch
jede Lust will Ewigkeit
will tiefe liebe, Ewigkeit. – –⁷

Како се ово суштински поклапа са застрашујућом Винаверовом тезом о Његошевом прометејском оптимизму, где битак траје и кроз уметност, и за тим битком Динарац жуди (Винавер 1924)!

И колико је дух који је стајао иза овог есеја морао бити у својој бити разуман, одмерен, образован, надарен и пун жеље и радости за стварањем у условима нељудске репресије којој је годинама био изложен.

Мирослав Фелер није био луд. А није остао ни неостварен.

Фелерово наслеђе – сутра

Данас скоро потпуно заборављени Фелер од духовних потомака још није завредео ниједну студију о себи. Навођен је у данашњој Хрватској претежно као пионир рекламе (Магаš 2008; Fatović-Ferenčić,

⁷ Код Ничеа то је: „Doch alle Lust will Ewigkeit / will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ (наше подвлачење разлика у односу на Фелера), што у српском препеву Вите Марковића гласи: „Радост на вечност пристаје – [...] Дубоко, у вечности хоће да траје.“

Ferber Bogdan 2018), а студио за рекламу звао му се *Имаџо*, што је био старији Јунгов израз за праобразац као *јоворећу слику*. У 21. веку у Загребу му је објављена књига есеја (Фелер 2009), уз напомену да је у својим објављеним (и необјављеним!) делима оставио много вреднији опус, који би се морао погледати новим очима.

Биографија сведочи о темељној вредности и постојаности овог човека, упркос *мора бега*. Његова снажна истраживачка имагинација срећно се ослањала на његово прво, широко, иако недовршено школовање из филозофије и медицине, у родном Загребу па Бечу, где је, осим већ постојећег утицаја природњака и уметника Ернста Хекела, био подстакнут и предавањима Сигмунда Фројда, да би постепено изградио лични спој психоаналитичке естетике и једног неортодоксног тумачења марксизма.

Велике животно-здравствене кризе, неутажива потреба за стварањем, проучавањем и схватањем, али и историјске мене, водиле су га, надаље, опорављеног, професионалним стазама које спајају филозофију, науку, уметност и оглашавање – преко Београда, Суботице, Љубљане, Берлина, Париза, Москве, Цириха, опет Загреба, до Мљета 1938. године. На Мљету се, 1941, прекида ова блистава каријера због италијанског ратног затвора на бококторској Мамули, те логора Виско у Удинама, све до пада Италије 1943; затим учествује у партизанским борбама у Випавској долини у Словенији, где се 1944. опорављао од хируршке операције. Опет је у Загребу, по ослобођењу, али га нова Титова власт затвара, сад у Београду, због идеологије (1946–1949), чему следи неколико година присилног рада негде по ФНР Југославији. У периоду 1953–1956. слободно ради, а онда се мислилац повукао на Силбу, где је 1961. и преминуо.

Фелер је успоставио сопствени вибрантни, често еклектички систем, сопствене теоријске моделе повезане са биологијом и психофизиологијом. Плод тога чине студије: *Психодинамика рекламе* (*Psychodynamik der Reklame*, 1932), *Психодинамика примитивнога свијета* (*Psychodynamik des primitiven Denkens*, 1933), *Нелагодност у цивилизацији* (*Das Unbehagen in der Zivilisation*, 1933), *Бић културе, начелан приказ* (1946), *Основа диалектичко-материјалистичке теорије живог свијета и његова знања. 1, Молекул живог као елементарни кванти сујраматеријалног ентитета „живог“* (1946), али и бројни мањи теоријски и полемички радови из драмских и ликовних уметности, литературе, музике, креативности најмлађих. Ту су и стоти-

не страна необјављених филозофских монографија и огледа из умно најзрелијег доба.

Премда под изразитим утјецајем многих снажних духова, увијек се неуморно и у свему навраћао, најчешће с критичким резервама али још увијек захвално, на мисли Лесинга, Гетеа, Карла Крауса, Фројда и Маркса. Фелер је развио самосвојну и оригиналну теорију или, боље, теорије – јер је он, објашњавајући биогенезу свијести, захватио и у међуповезаности и објаснио физикално, биолошко и културно подручје – које су, међутим, због своје противности лијевом (стаљинизам) и десном (модернизам) догматизму изазивале жестоке отпоре и анатеме (Lisinski 1962).

Осим Мирослава, и цела обдарена, имућна и утицајна породица Фелер заслужује пажљиво проучавање, не само због појединачних бриљантних биографија, драматичних као филмске фикције, где налазимо породичне трагедије, преокрете судбе, сукобљене агентурне мреже (Коминтерне, Интелиценс сервиса...), ратове, репресије и сваке друге кризе.

Кроза све то је Мирослав Фелер Фриц прошао као човек интелектуално и морално испред свог времена. Остаје, као вечни парадокс битисања, да ли је трагично што су такви људи живели у неразумевању или је њихова борба срећно омогућила данашњи прогрес, шта год он био. Део ћемо одговора добити када саберемо његове радове и напокон их уцело прочитамо.

Надреалистички стрип?

Остали смо дужни да „Вампира“ сместимо у историју европског надреалистичког стрипа. Но, то отвара и крупније питање: Шта је уопште „надреалистички стрип“?

Стрипари који су стварали између два рата нису били самоникли, имали су огромно наслеђе иза себе. У светском стрипу је с разлогом прихваћен израз „надреализам пре надреализма“, нарочито за тзв. *Плајинастио доба сѝррија*, које се отприлике поклапа са периодом 1895–1914. (са одјецима до 1927).

Иако један од стрипских очева Европе Родолф Тепфер није могао носити надреалистичку етикету, дао јој је део генома још средином 19. века. Ремек-дело светске уметности „Мали Немо у Земљи Снова

(Сањалији)” (“Little Nemo in Slumberland”, 1905–1927) из пера и четкице оца модерног стрипа, интерактивног филма и анимације Винзора Мекеја, већ је у потпуности превазишло реалност (Stefanović 2013. и 2019), али као право чедо *леје епохе*, не одлазећи у посттрауматску разградњу свести типичну за период после Великог рата. Мекеј је ове стрипове објављивао пре Јунгових студија о сну, док је, на другој страни истих новина, штампан Јунгов пријатељ, данас потпуно заборављени Херберт Кроули, са стрипом кратког живота “The Wiggle Much” (1910). Зачудност у стриповима “The Kinder-Kids” и “Wee Willie Winkie’s World” (1906–1907) Лајонела Фајнингера, америчког Немца – припадника берлинске сецесије и група Мост, Плави јахач и других, а од 1919. и Баухауса⁸ – дошла је на истим мекејевским таласима. На другој страни, „Маца Шиза” (“Krazy Kat”, 1913–1944) Џорџа Херимена је приче у сликама убрзо одвукла у поетику ближу “roaring 1920s”, преживевши након тога више епоха.

Приметићете, у набрајању, да су у питању велика уметничка дела професионалних ликовних и драмских уметника, са довршеном / савршеном естетиком и занатом. У манифесту Баухауса 1919. – чију је насловницу „Саборна црква” урадио лично Фајнингер – аутор списа Валтер Гропијус нагласио је да не постоји разлика између уметника и занатлије, те да је први тек побољшање другог.⁹ Та линија је и данас жива и делатна у светском стрипу.

Но, Гропијусов став супротан је антизанатском дилетантизму који је инаугурисала дада, данас искрено сачуван у андерграунду, а разблажен и неретко прорачунат у концептуалној уметности и перформансу (са свим парауметничким и политичким злоупотребама уметности и уметника). Тај пост-дада стрип, доступан стваралачки свима, други је део генома светског експерименталног и алтернативног стрипа.

Француска као средиште европског стрипа дала је и изразите примере авангардног и посебно надреалистичког стрипа, који спајају ова два приступа. Публици су најпознатији Макс Ернст и Пабло Пикасо, али и Хуан Миро (под шифром *йоејске слике*).

Мајстор колажа, технике од великог формалног интереса за стрипологију, Ернст је преласком из Келна у Париз 1922. створио

⁸ Die Brücke, Novembergruppe, Gruppe 1919, Blaue Reiter, Die Blaue Vier, Bauhaus...

⁹ “Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers” – Gropius, Walter. *Bauhaus-Manifest*, Weimar, April 1919.

своје прве стрипове у сарадњи са Полом Елијаром (*Répétitions; Les malheurs des immortels*) да би наставио да користи стрипско, визуелно приповедање и на платнима и у издањима, од којих су нека епитом надреализма (*La Femme 100 têtes*, 1929; *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930; *Une semaine de bonté*, 1933).

Пикасо, заљубљеник у уметност стрипа – који је своје слике изнутра градио у скоро наративној јукстапозицији елемената, на супрот грађењу једног јединог статичног призора наслеђеног из ренесансе – оставио је више дела у овој форми. Најславније је „Сан и лажа Франка“ (*Songe et mensonge de Franco*, 1937), пародијски пропагандни стрип-графика чија је продаја била новчани допринос републиканцима у Шпанском грађанском рату (модел који је већ био учврстио Максим Горки финансирајући бољшевице две деценије раније својим западним хонорарима).

Стазе рачвања: балкански импулс француској авангарди

Међутим, у генези надреалистичког стрипа нас изричито занима париски случај који делује као повезан са „Вампиром“. Наиме, 1929, четири године након Де Булијевог превода Фелеровог стрипа, Рене Магрит у последњем, 12. броју *La Révolution surréaliste* објављује стрип „Речи и слике“ (*Les Mots et les Images*), што није наратив већ теоријско промишљање, скоро упутство које је Магрит следио до краја каријере, са врло дискретним одјецима филозофске и лирске интроспекције.

Из начина представљања осећамо саобраћање са Фелером и Де Булијем. Пре свега, облик је истоветан „Вампиру“: две стране стрипа, на два ступца по десетак слика, чисте линије, у скоро истим пропорцијама. Неки наводе да је Магрит следио принципе сликовнице или логику огласне илустрације, којом се професионално бавио, али се ипак чини да ово дело долази из једне друге традиције – стрипске, која је управо у Француској имала своју модерну колевку. Осим композиције, стила, форме, друга веза са „Вампиром“ могао би бити наслов: Магритове „Речи и слике“ и Фелеров „Роман у сликама“ – у оба случаја је израз слика употребљен у *множини*, и везан је за *приповедање*. Такође, чини нам се да је идеастезијски крај Фелеровог стрипа, одлазак у апстракцију која релативизује животне појаве, на неки начин повезан са Магритовим стрипом који управо тражи свој диве формалне законе у визуелном представљању појава.

Но, веза се овим не завршава. Индикативна је и Фелерова реченица: „Ово није жена” (“Cela n'est pas une femme”) што аутоматски асоцира на Ренеа Магрита и његово скоро пола деценије млађе дело „Обмана слика” (франц. “La trahison des images”, 1928–29), које је насликао кад је имао већ 30 година и кад се инстинкти уметника освешћују у систем. Славна слика приказује лулу, а испод ње је написано, “Ceci n'est pas une pipe”, „Ово није лула.” Платно „Обмана слика” може се разумети само заједно са стрипом „Речи и слике”. Међутим, овај низ је чак и старији. „Ово није прича” у значењу *Ово није њек њразна њрича* (*Ceci n'est pas un conte*, 1772) – књига је са две приповести Денија Дидроа, где се писац поиграва питањем опажања, разумевања али и самог концепта реалности.

Чак и други Магритов стрип у истом броју *Револуције* – “Je ne vois pas la (*femme*)¹⁰ cachée dans la forêt” („Не видим (*жену*) која се крије у шуми”) – као да носи сентимент „Вампира” у делу који се односи на сестру. У питању је фриз *фотопортрета* (рађених у фото кабини) од 16 мушкараца, истакнутих надреалиста, чланова тог помало мизогиног покрета, сви склопљених очију, а у средишту композиције је велика *слика* идеализоване наге жене (*La Révolution surréaliste*, № 12, Париз 1929, 73), чији је алтернативни наслов био *La condition humaine*. Бледа лепотица дуге црне косе стоји у контрапосту, главе према левом рамену, такође склопљених очију, десне руке преко срца. Ова слика може се тумачити феминистички, као илузија коју мушкарци пројектују у реалне жене (Owen 2019), али ми верујемо да симболика има нуминозну страну, која је десетинама хиљада година била извор циклуса *кћери – девице – велике мајке*, психолошки: аниме. У случају протагонисте Фелеровог „Вампира”, то би било питање двосмисленог ероса, везаности са сестром пре но што је оскрнављена.

По сазнању несумњивог стручњака Тијерија Гренстена, сам Андре Бретон се никада није изјашњавао о стрипу, мада је у писму једном издавачу похвалио “la beauté de l'imagerie populaire” (Groensteen 2015). Међутим, имамо разлога да не тражимо изричито помињање појма „стрип”, већ да тражимо појаву, јер су проницљиви истраживачи већ показали да је Бретон својим концептом *њесама-објеката* можда кореспондирао, макар подсвесно, са Фелеровим и Магритовим стрипом, и да је чак сам локализовао ту своју одлуку у 1929. годину и 12. број *Револуције*, иако је прве радове направио касније (Mourier-Casile

¹⁰ Уместо речи „жена”, у стрипу је дата *слика* жене, као део реченице.

1992). Код Бретона се, истина, реч повезује са објектом, а не са сликом објекта, али материјализација, и трећа димензија, сами по себи нису препрека да се нешто квалификује као стрип.

Закључак: једна шира прича

Булијево посебно ангажовање око Фелеровог „Вампира“ заслужује пажњу јер, по нама, превазилази наклоност несрећном аутору или формалној „иновацији“ слико-текста. Ако се тачка гледишта измести („папирни филмови“, начело монтаже), или се правилно схвате сада већ бројнији ситни показатељи, видимо да се тема нашег рада не односи на једно мало уметничко дело, већ да се ту може јасније видети читав визуелни ток српске и југословенске културе у својој интегралности, наслоњен на ауторerefлексију, тумачен кроз пренебрегнуте секундарне или скривене манифесте и аутопоетичке изјаве, теорије за себе. „Вампир“, дакле, није наивни и успутни резултат, видимо то по многим индицијама. Зналац Бранко Вучићевић је овај стрип чак уврстио у канонски избор хипотетичке изложбе авангарде (Vučićević 2003).

Независно од и даље опскурног Фелера, можемо констатовати крупније чињенице које се помаљају. Прва је да програмски текстови, аутопоетичке и теоријске основе заслужују једно ново читање, пре свега кроз до сада „секундарне“ текстове као што је Фелеров или Де Булијев, али – морамо нагласити – и кроз пажљиво упоређивање шта су програми и радови српске и југословенске авангарде донели у Париз, и каква је била рецепција. Макар и неизречена. Одзиви Магрита и Бретона указују да односи ни на овом пољу нису били једносмерни.

Осим тога, два напоредна тока – отварање приватних ликовних збирки и архива, али и нагло згуснуте потраге за авангардним стрипом – већ у овој раној фази истраживања указују да није тачан пословични утисак да српска авангарда није имала знатније ликовно деловање. Пре би се могло рећи да нисмо били о томе обавештени јер је хегемонско послератно присуство надреализма сакрило велику слику наше историјске авангарде, и ми је кроз неку врсту културног шока откривамо тек у 21. веку (Голубовић, Суботић 2008; Тодоровић 2014а; у штампи: Тодоровић 2022).

Нама данас није потребно да измаштавамо имагинарнога претка Илију Димића, како су то Душан Оташевић и Бранко Вучићевић

урадили, већ је довољно да другим очима погледамо нову, па и стару грађу, овога пута као визуелну литературу, дакле: стрип.

Питање: Мислите ли да је изложба у Музеју примењене уметности то ново читање надреализма?

Бранко Алексић: То је изненађујуће... читање је права реч. Допала ми се реторика Миланке Тодић – у каталогу говори о *слици-техстиу*. Ристо Ратковић, песник на прирубници надреализма, аутентични песник, пријатељ Монија де Булија, написао је: *Исход цртежа изговорене речи. Открићии исход цртежа речи*. Миланка Тодић предлаже читање надреализма *мултимедијалним ирисциуиом, мешаном техником: колажима, фотограмима...* То је иновирање у двоструком смислу. Прво откривање је фактичко, тиче се материјалних предмета, нових фотограма, први пут развијених негатива који су до сада стајали у кутијама... [...] Треба, дакле, пронаћи негативе, обновити виђење надреализма, и то се на овој изложби дешава у двоструком смислу. У смислу предметности представљени су непознати кадрови из архива Николе Вуча и легата Марка Ристића, а и у смислу тумачења отворене су нове перспективе. *Фотографије, које су биле објављене у часопису Надреализам данас и овде и алманаху Немогуће, иостављене су на овој изложби у низу: слика до слике, кадар до кадра. Онеобичавање стварности даје је из нове иерсијективе – то може да прошири наше искуство надреализма* (Aleksić 2003: 260–261; наша наглашавања).

*

„Вампир” није први авангардни стрип, па чак ни први такав у култури Краљевине Југославије, али је први стрип који је неке теме изнео отворено, пре свега инцестуозну сексуалну патологију.

Наративне стратегије откривају Фелера као талентованог приповедача, чија је наративност потпуно систематична и хармонична, скривена испод поетске и сомнамбулне фрагментованости. Исто важи за ликовне потенцијале. Као и многи други у његовом окружењу, и он је имао склоност не само ка рубној већ и ка популарној култури, а дискретно и према фолклору, и у том светлу треба вршити даља упоређивања с његовим теоријским опусом.

Ово показује да питање авангарде у српском и југословенском стрипу тек има да се проучи и реши – било да је то класични стрип,

фото-стрип, хибридна форма, сликовница, објекат или колаж. А до јуче је све деловало као непостојеће питање!

Данас по први пут можемо рећи да постоји континуитет у српском, хрватском и југословенском авангардном, алтернативном, контракултурном и експерименталном стрипу. Почео је крајем 19. века у сатиричним и карикатуралним делима, наставио се горким рукописним часописима омладине у рововима Солунског фронта, попут *Рововца* Станислава Кракова (1916). По сада већ бројним поново препознатим (и делом необјављеним) примерима, па и по Фелеровом „Вампиру“, можемо констатовати да је српски / југословенски алтернативни стрип формирао све своје кључне градивне елементе у периоду 1915–1925. Преко редакцијске сарадње, коју су у *Полиџици* и *Полиџикином Забавнику* Душан Тимотијевић и Ђорђе Лобачев имали у другој половини тридесетих, утицај авангарде, особито надреализма, несумњиво је допринео развоју чак и авантуристичког стрипа матичног тока у време када су Београд и Краљевина Југославија били једна од стрипских престоница Европе.

Али, питања се тек отварају. Колико је Мицићев „Шими на гробљу Латинске четврти: Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија“ утицао на развој нашег и страног стрипа и филма? Шта све стоји иза Де Булијеве посвете Душану Дуди Тимотијевићу у *Крилајом злајшу*, човеку који је био у редакцији *Пушјева* 1922. а који ће 1934. код Срба установити неологизам „стрип“? Како је тачно Тимотијевић идејно утицао на редакцијског друга у *Полиџици* Ђорђа Лобачева, оца српског и једног од очева европског стрипа, који је и пред смрт изјављивао да је надреалиста? Да ли постоји однос Де Булијевог „Др Хипнисона“ и Лобачевљеве „Принцезе Ру“, „најнадреалистичкијег стрипа до сада створеног“, како рече Пјер Стринати (Strinati 1965)? Који је уопште утицај Лобачева на француску авангардну и популарну културу? Откуд то да Крлежа пише Ристићу стрипским језиком (Todić 2015)? Шта је смисао коришћења стрипских исечака у колажима Марка Ристића, кабалистичких слика у *Без мере* или уникатних колажа који су пратили роман, као што је то било у примерку поклоњеном Крлежи?¹¹ Како је Божидар Ковачевић спајао авангардна стремљења са естетиком Мике Миша („српског рођака“ Микија Мауса), за којег је писао

¹¹ Ристићева посвета у ручно прављеном колажу гласи: „Krlęzi. Specijalno ilustrovano izdanje za Petricu Kerempuha. Vrujci, oktobra 1936. Marko.“ Нисмо успели да нађемо да ли се наша наука до сада бавила овим уникатним примерком романа *Без мере*.

сценарије (Stefanović 2020) – дакле истог јунака којем су били склони Растко Петровић и Милан Дединац? Из којег угла стрипске традиције да гледамо Вучове „Љускарне на прсима” (Вучо 1930: 68–72)? Како је изгледала изгубљена уникатна књига „Ма Брауа” коју је Ване Бор урадио с Марком Ристићем, која је спајала колаже и текстове? Шта се од визуелног приповедања, стрипова, налазило у несачуваном опусу Диде де Мајо, Де Булијевог сарадника у Француској? Итд. Итд.

Данас знамо да теза о дисконтинуитету између српске авангарде и неоавангарде није била тачна, а појављују се синтетски погледи на дубинске токове (Тодоровић 2017). То особито важи за визуелну литературу, стрип: пошто је имао више паралелних линија развоја, утицај прве генерације авангардног стрипа је, осим у комерцијалном стрипу главног тока тридесетих, преко Ђорђа Лобачева, васкрсао са друге стране кроз алтернативни стрип средине шездесетих, затим рани сигнализам краја шездесетих, и у седамдесетим кроз Студио за нови стрип. Ипак, од међународног значаја је особито тзв. *Трећа генерација* југословенског стрипа, која је, захваљујући Љубомиру Кљакићу, била директно сијамски везана за француски нови талас у стрипу још 1975, да би осовина Загреб–Београд (опет) направила још један светски допринос стрипу кроз ту *Трећу генерацију*, пре свега кроз скупине Нови квадрат и Туш група. И тако, све до овог времена када је српски стрип авангардног и алтернативног израза један од светски признатих феномена, међународно утицајнији од скоро свега другог што имамо у визуелним уметностима: заумни светови Зорана Јањетова, Александар Зограф (који има стрип о Хипнисону: 2014) и панчевачки круг, Космопловци и Студио стрип Радована Поповића, вршачки андерграунд, ваљевски сигнализам и неодадаизам, где Дејан Богојевић гаји булијевску традицију (Богојевић 2021), и толики други... Слично богатство налазимо и по другим земљама некадашње Југославије.

На почетку свега тога била је Фелерова генерација, са тежњом ка сопственим филозофским моделима, и са вампиром као предачким симболом са којим се изнова суочавамо – у сваком смислу. Овај мали стрип проширио је свој утицај све до данас, барем преко катализовања дубоке поделе авангарде која и данас одзвања у култури главног тока Европе.

Није то лош домет за Мирослава Фелера, заборављеног а важног филозофа југословенске авангарде, који је стрип, у тренутку слабости, оценио као – „кретенизацију”.

Извори

Периодика

Рововац, рукописни часопис Станислава Кракова, Солунски фронт, 1916.

Зенић, Загреб – Београд, 1921–1926.

Пушеви, Београд, 1922–1924.

Сведочанства, Београд, 1924–1925.

La Révolution surréaliste, Париз, 1924–1929.

Discontinuité, Париз, 1928.

Les cahiers jaunes, Париз, 1932–1933.

Књижевности, сѝриј, ликовне уметности

Алексић, Драган. „Водник дадаистичке чете”. *Време*, 1. јун 1931, 29–30.

Богојевић, Дејан. *Булијаде*. Ваљево: Богојевићева издања, 2021.

Були, Мони де. „Доктор Хипнисон или Техника живота: Сценарио за филм”. *Крилајо злајо*. Београд: Напредак, 1926. Прештампано у: Були 1989, као и Vučićević 1990: 11–14.

Були, Мони де. *Злајне бубе: Песме и њодсећања*. Београд: Просвета, 1968.

Були, Мони де. *Крилајо злајо и грује књије*. Репринт. Београд – Горњи Милановац: Народна библиотека Србије – Дечје новине, 1989.

Винавер, Станислав. „Манифест експресионистичке школе”. *Громобран свемира*. Београд: Свесловенска књижарница М. Ј. Стефановића и друга, 1921. Изворно у више наставака: *Пројрес*, Београд, 1920.

Винавер, Станислав. „Његошев прометејски оптимизам: Филозофија у Горском Вијенцу од д-р Бранислава Петронијевића”. *Време*, 4. август 1924, 4.

Матић, Душан. „Увод”. Темат: Записи из помраченог дома (Стварање лудила). *Сведочанства*, № 6, 1925, 1–2.

Мицић, Љубомир (непотписан). „Моноскоп: II Манифест експресионистичке школе”. *Зенић*, № 9, 1921, 12.

Мицић, Љубомир. „Шими на гробљу Латинске четврти: Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија”. *Зенић*, № 12, 1922, 13–15.

Мицић, Љубомир. „Песник у лудници: Песник силом у лудници а његови рукописи нађени код њега, оглашени за ’радове умоболних’”. *Зенић*, № 36, 1925, 15. (непагинираног књижног блока).

- Мицић, Љубомир. „Легенда о ’мртвом покрету’ или Између зенитизима и антизенитизма”. *Зенић*, № 43, 1926, 1–11.
- Немојуге – L’impossible*. Београд: Надреалистичка издања, 1930. [По репринту: Београд: Музеј примењене уметности, 2002. Ур. Миланка Тодић.]
- Оташевић, Душан и Бранко Вучићевић. *Илија Димић: изложба слика и конструиција: 11.10. / 30. 10. 1990. Галерија Себастијан*. Београд – Дубровник: Себастијан, 1990.
- Оташевић, Душан и Бранко Вучићевић. *Илија Димић*. Београд: САНУ – Колекција Трајковић, 2016.
- Фелер, Мирослав (као Ф. Н.). „Вампир”. Део темата: Записи из помраченог дома (Стварање лудила). *Сведочанства*, № 6, 1925, 8–12.
- Фелер, Мирослав (као Ф. Н.). „Генеа Уметности”. Део темата: Записи из помраченог дома (Стварање лудила). *Сведочанства*, № 6, 1925, стр. 12–15.
- Фелер, Мирослав (као Мирослав Евгенијић-Годовски). „Надчовек * Васпитање * О уметнику”. *Зенић*, № 36, 1925, 16 (непагинираног књижног блока).
- Aleksandar Zograf. „Doktor Hipnison”. *Strip. Vreme*, № 1237, 18. septembar 2014.
- Bouilly, Monny de. ”Le vampire, préface”. *La Révolution surréaliste*, № 5, 1925, 18.
- Bouilly, Monny de. „A.B.C.D.” *Les cahiers jaunes*, № 4, 1933, pp. 32–34.
- Bouilly, Monny de. „A.B.C.D.” (српски превод). *Srpska avangarda i film 1920–1932*. Ур. Božidar Zečević. Београд: Удружење филмских уметника Србије, 2013.
- Bouilly, Monny de. *Au-dela de la memoire: Poèmes, textes, critique, correspondance*. Préface de Paulette de Bouilly. Ed. H. J. Maxwell. Paris: EST / Samuel Tastet, 1991.
- Breton, Andre. *Poème Objet*. 1935. <www.nationalgalleries.org/art-and-artists/28925/po%C3%A8me-objet-poem-object>
- Ernst, Max. *Une semaine de bonté, 1–5*. Paris: Jeanne Bucher, 1934.
- Feller, Miroslav (као F. N.). ”Le Vampire”. *La Révolution surréaliste*, № 5, 1925, 18–19.
- Feller, Miroslav. *Osnova dialektičko-materijalističke teorije života svijesti i spoznaje. 1: Molekul života kao elementarni kvant supramaterijalnog entiteta život*. Zagreb: Naklada pišćeva, 1946.
- Feller, Miroslav. *Bit kulture: Načelan prikaz*. Zagreb: Naklada pišćeva, 1946.
- Feller, Miroslav. *Estetički eseji*. Zagreb: Euroknjiga, 2009.

Magritte, René. "Les mots et les images". *La Révolution surréaliste*, № 12, 1929, 32–33.

Magritte, René. "Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt". *La Révolution surréaliste*, № 12, 1929, 73.

Micić, Ljubomir. "Une mystification à Paris". *Zenit*, № 37, 1925, 22.

Picasso, Pablo. *Sueño y mentira de Franco* (fr. *Songe et mensonge de Franco*). Strip-grafika. Paris, 1937.

Veljašević, Vladimir. *Slobodan pad*. Grafički roman. Beograd: Besna kobila, 2018.

Литература

Ајдачић, Дејан. „Мони де Були искоса”. *Serbian Studies Research*, Vol. 12, 2021, 93–111.

Голубовић, Видосава и Ирина Суботић. *Зенић 1921–1926*. Београд – Загреб: Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност – Српско културно друштво Просвјета, 2008. О Фелеру на странама: 104, 179, 377, 203, 377 (биографија).

Зечевић, Божидар. „Монтажа пре филма”. *Печат*, 655, 5. март 2021, 26–28. <www.pecat.co.rs/2021/03/zecevizija-montaza-pre-filma/>

Јовић, Бојан. „Опсене др Хипнисона: поема које нема или О авангардном превођењу (жедних преко воде)”. *Српска књижевност 20. века: њоетика превођења и инјеркулјурно исјраживање. Ујоредна исјраживања 5*. Ур. Кринка Видаковић Петров. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016, 233–45.

Јовић, Бојан. „Филмови од папира’ у српској књижевности – основне особине и могуће контекстуализације”. *Језик, књижевност, конјекст*, зборник. Ур. Весна Лопичић и Биљана Мишић Илић. Ниш: Филозофски факултет, 2020, 45–62.

Лома, Александар. „Димом у небо. Обред спаљивања мртвих у старим и традиционалним културама. Његово осмишљење у есхатолошким представама индоевропских народа, са посебним освртом на паганске Словене”. *Кодови словенских кулјура*, № 9, 2004, 7–67.

Рожман, Милица. *Визуелна кулјура и ѡривајни иденјијетет ѡородице Були*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2017.

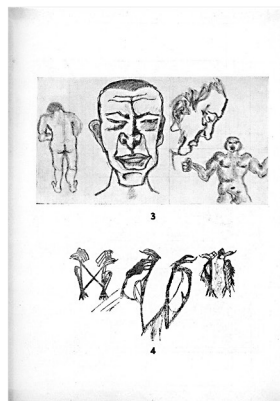
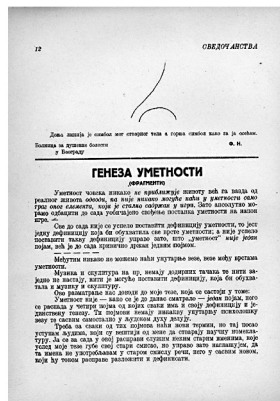
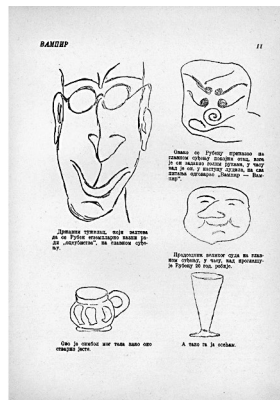
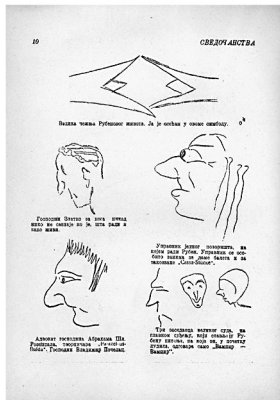
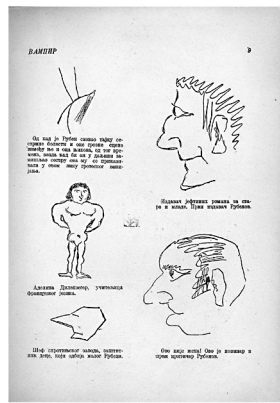
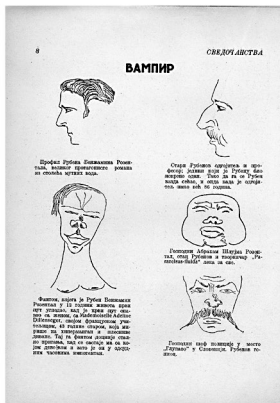
Тодић, Миланка. *Немојуте. Уметност надреализма*. Београд: Музеј примењене уметности, 2002.

- Тодоровић, Предраг (ур.). *Антилоџија српској дадаизма*. Београд: Службени гласник, 2014.
- Тодоровић, Предраг. „Српски авангардни писци о филму”. *Књижевна историја*, XLVI, бр. 153, 2014, 741–744. Прештампано у *Српска авангарда и филм*. Ур. Божићар Зечевић. Београд: Академски филмски центар, 2015, 37–40.
- Тодоровић, Предраг. „Однос неоавангарде и авангарде на примеру сигналализма и дадаизма”. У: *Визије сигналализма*, зборник радова. Ур. Зоран Стефановић. Београд: Еверест медија, 2017, 133–143.
- Тодоровић, Предраг. *Зенићодадаизам у српској књижевности*. Београд: Чигоја штампа, 2022. У штампи.
- „Feller, Miroslav (Fritz)”. *Židovski biografski leksikon, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 2020. <zbl.lzmk.hr/?p=3307>
- „Feller, Miroslav”. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 2020. <www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19187>
- Aleksić, Branko, Snežana Ristić i Radonja Leposavić. „Ljuta kultura: (razgovor sa Aleksićem)”. *Reč*, № 69.15, 2003, 257–275.
- Aleksić, Branko. „Zénithisme contre surréalisme”. *Melusine*, 2006. <melusine-surrealisme.fr/site/Lu2006/Zenit.pdf>
- Daković, Nevena. „The Unfilmable Scenario and Neglected Theory: Yugoslav Avant-Garde Film, 1920–1990”. *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Edited by Dubravka Đurić and Miško Šuvaković. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, 466–488.
- Daković, Nevena. „Avangarda i film”. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: Tom 1, Radikalne umetničke prakse*. Ур. Мишко Шувковић. Београд: Orion art – Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010, 75–82.
- Daković, Nevena i Biljana Mitrović. „Moni Buli: Slike i reči potrage za identitetom”. *Graničnici sećanja: Jevrejsko nasleđe i Holokaust*. Ур. Nevena Daković i Vera Mevorah. Београд: Јеврејски историјски музеј Saveza јеврејских општина Србије, 2018, 97–114.
- Fatović-Ferenčić, Stella i Jasenka Ferber Bogdan. „Otac i sinovi: Članovi obitelji Feller u kontekstu početaka reklamnoga oglašavanja u Hrvatskoj”. *AMHA – Acta medico-historica Adriatica*, vol. 16, № 1, 2018, 49–74.

- Groensteen, Thierry. "Surrealism". *Le Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*. Angoulême: La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2015. <neuvieumart.citebd.org/spip.php?article1018>
- Levi, Pavle. *Film drugim sredstvima*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2013. Прев. Levi, Pavle. *Cinema by Other Means*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Lisinski, Hrvoje. „Miroslav Feller /1901–1961/”. *Filmska kultura*, 1962. Наведено према: <<https://www.bibliofil.hr/hr/miroslav-feller-bit-kulture>>
- Magaš, Lovorka. „Reklamni zavod Imago i komercijalni grafički dizajn u Hrvatskoj 1920-ih”. *Peristil*, № 51, 2008, 99–118.
- Matan, Branko. „Feller, Miroslav (Fritz)”. *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 2020. <hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5886>
- Mourier-Casile, Pascaline. "Le poème-objet ou 'l'exaltation réciproque'". *La Licorne*, № 23, 1992, 213–30. <licorne.edel.univ-poitiers.fr/licorne/index.php?id=3488>
- Negrišorac, Ivan. „Zenitistička proza kao osporavanje romana”. *Polja*, 342–343, 1987, 347–352; 373–374.
- Nikolić, Danko. "Is Synaesthesia Actually Ideaesthesia? An Inquiry into the Nature of the Phenomenon". *Proceedings of the Third International Congress on Synaesthesia, Science & Art*. Granada, Spain, April 26–29 2009.
- Nikolić, Danko. „Ideastezija i umjetnost”. *Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, 1–2, 2016, 179–85.
- Owen, Llin. "Analysis of René Magritte's Je ne vois pas la [femme] cachee dans la foret". *A Musician's Notes*. 6 May 2019. <artformsunite.wordpress.com/2019/05/06/analysis-of-rene-magrittes-je-ne-vois-pas-la-femme-cachee-dans-la-foret/>
- Radanović, Milan. „Dida de Majo (1906–1964): Biografija”. *Zbornik [Jevrejskog istorijskog muzeja]*, № 9, 2009, 403–524.
- Stefanović, Zoran. „Zemlja stvorena iz prodora svetlosti u mrak: Uvod u čitanje 'Malog Nema' (i počast očevima modernog stripa i kulture)”. *Mali Nemo u zemlji snova: Knjiga 1 (15. oktobar 1905. – 22. septembar 1907)*. Beograd: Makondo, 2013, 3–7.
- Stefanović, Zoran. „Supernova koja isijava prošli sjaj: Sa Mekejem strip je rođen u purpuru”. *Mali Nemo u zemlji snova. Knjiga 4 (3. septembar 1911. – 23. avgust 1914)*. Beograd: Makondo, 2019, 3–10.

- Stefanović, Zoran. "The Master of Death as the All-Man: Projections of Elite Philosophical Trends in Serbian Comics and Popular Culture in the 1930s". *International Journal of Slavic Studies. Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture*, № 2, 2020, 109–145.
- Strinati, Pierre. "Bandés dessinées et surréalisme". *Giff-Wiff*, № 15, 1965, 29–31.
- Todić, Milanka. „Miroslav Krleža i Marko Ristić: Sinestezija tekstualnog i vizuelnog”. *Split i Vladan Desnica 1918–1945. Zbornik radova s Desničinih susreta 2015*. Zagreb: Filozofski fakultet, 2016, 14–27.
- Vučičević, Branko (ur.). *Avangardni film 1895–1939. I deo*. Beograd: Akademski filmski centar, 1984.
- Vučičević, Branko (ur.). *Avangardni film 1895–1939. II deo*. Beograd: Akademski filmski centar, 1990.
- Vučičević, Branko. „A = A”. *Reč*, 72/18, 2003, 407–13.
- Zečević, Božidar (ur.). *Srpska avangarda i film 1920–1932*. Beograd: Udruženje filmskih umetnika Srbije, 2013.
- Z. Pč. „Feller, Miroslav”. *Krležijana*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 2012. <krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1499>

Илустрације



Фелер, Мирослав (као Ф. Н.). Стрип „Вампир“ и Фелерови цртежи. Део темата: Записи из помраченог дома (Стварање лудила). Сведочанства, № 6, 1925.

LE VAMPIRE

Ce roman imagé — comme l'auteur l'appelle — est extrait du n° 5 de la revue L'Évolutionnisme, paraissant à Belgrade sous la direction de M. Miroslav Feller. Ce numéro est entièrement consacré à l'actualité des jours et contient, outre l'article introductif très documenté de M. Douchevitch, un grand nombre de dessins, lettres, essais et autres écrits choisis dans les archives des asiles d'aliénés ou présentés par des psychiatres de Serbie.

Dans leurs stratagèmes et leurs ruses pour la consommation de l'intégrité intellectuelle, dans l'échec de leurs incommensurables efforts pour maintenir le lien causal entre les phénomènes, leurs égales et cercles, nous croyons entrevoir les épaves de ce monde du libre arbitre, du


surréal, travesti en presque simple réel. Objektivément, il en est ainsi. Car abstraction faite du douloureux vertige qu'éprouve celui qui encore une fois essaye vainement de s'adapter aux cadavres de la raison pure, distraitement aussi, partout, dans toutes les lois, règles, méthodes, systèmes, organisations ou organismes?

Les fous ont la foi. Sous il nous que quelques stratagèmes et le rapide sommeil des pressions.

Les Maliches sévères hurlent à la lune. Les monstres s'agitent et employaient les jurés on se confondant avec les vagues des vagues écossais de la nuit.

M. de B.


 Le psychiatre de Ruben Benjamin Douchevitch, protagoniste du roman du siècle des sexes troubles.

 Le vieux tuteur, professeur de Ruben et le seul qui ait été dévot à Ruben. Il se le rappelle même quand celui-ci est né.

 M. Abraham Scharoun Rosenzweig, père de Ruben et créateur du lycée français, le méconnu qui meurt tout.

 La fantôme que Ruben éprouve pour la première fois dans sa découverte (après sa mort) créée pour la première fois avec une femme, M^{lle} Adeline Dillwegger, son professeur de français, amie de sa mère et qui créait le personnage. Ce système le poursuit toujours de sorte qu'il devient rapidement dans ses moments, onéux.

 Monsieur le chef de la police à « Béte » en Suède. Persecuteur de Ruben.

 Depuis que Ruben apprit le secret de la maladie de sa mère et vint avec elle entre elle et son père, depuis ce temps chaque fois qu'il s'agit de savoir, elle se présente à ses yeux sous la forme de cette pauvre protégée.

 M^{lle} Adeline Dillwegger, professeur de français.

 Le chef de l'école des pouvoirs et le protecteur d'instincts refuse le petit Ruben.

 L'éditeur de romans à bon marché pour jeunes et vieilles, premier éditeur de Ruben.

LE VAMPIRE 19


 Cela n'est pas une femme! C'est un journaliste et c'est le premier critique de Ruben.

 Le grand désir de la vie de Ruben. Je le conceis dans ce symbole.

 M. Zlatko. Personne ne sait ce qu'il est, ce qu'il fait ni de quoi il vit.

 Le directeur d'un théâtre pour lequel Ruben travailla. Le directeur s'empare surtout des dames du ballet et des pièces dites « à succès ».

 L'argent d'Abraham Scharoun Rosenzweig, M. Vampire Feller.


 Trois jurés du grand tribunal à la même polonoise. Ils posent à Ruben des questions auxquelles celui-ci, dans un court moment de folie, ne répond que par : « Vampire-Vampire ».

 L'avaul (ghoul) qui exige ce'on pentue exceptionnellement Ruben pour parodie.

 C'est ainsi que Ruben s'émancipe son génie quand, dans un accès de folie, il répondait à toutes les questions par « Vampire-Vampire ».

 Le président du jury au moment où Ruben est condamné à vingt ans de prison.

 C'est un le symbole de la vie. Mais c'est ainsi que je le traite de mon corps.

 La ligne d'un bec est le symbole de mon moi réel, orlé C'est haut, de mon moi comme je le suis.

F. N. Ailla d'Albiade de la ville de Zagreb. (Traduit par Miroslav Feller)

Feller, Miroslav. „Le Vampire”. La Révolution surréaliste, № 5, 1925, 18–19



Cela n'est pas une femme! C'est un journaliste et c'est le premier critique de Ruben.

Cela n'est pas une femme! – Feller, Miroslav. „Vampire”, 1925.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



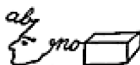
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



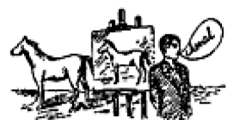
On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :



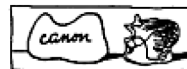
Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



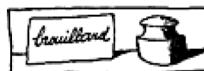
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.

Magritte, René. „Les mots et les images”. *La Révolution surréaliste* 12 (1929): 32–33



Ceci n'est pas une pipe – Magritte, René. „La trahison des images”, 1928–1929.



Magritte, René. „Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt”,
La Révolution surréaliste, № 12, Paris, 1929, 73

Zoran Stefanović

NIGHTMARES OF THE EUROPEAN AVANT-GARDE:
MIROSLAV FELLER'S GRAPHIC NOVEL "VAMPIRE"
AND ESSAY "THE GENESIS OF ART"

Summary

Miroslav Feller's short "graphic novel" "Vampire" – published in Serbian in *Svedočanstva* journal in January 1925 and in French in *La Révolution surréaliste* in October of the same year – indicates an understudied aesthetic and poetic phenomenon of the 20th century: the internal development of avant-garde and experimental comics, not only of Serbia or the Kingdom of Yugoslavia but also of Europe. The paper takes a look at programmatic and theoretical concepts of visual narration of the first wave of the Serbian and Yugoslav avant-garde, especially by Ljubomir Micić, Stanislav Vinaver, Dušan Matić, Monny de Bouilly, and especially Feller himself, based on preserved fragments of his essay, almost a hidden manifesto, "The Genesis of Art", which accompanied the graphic novel in Serbian edition, giving some original notions in the field of *the physiology of beauty*. Historiographically and aesthetically, "Vampire" is defined in relation to other works of the epoch, as well as to similar works throughout history, placing it for the first time in the general framework of avant-garde comics. The question of program continuity within the Yugoslav avant-garde and alternative comics from 1916 to the present day is especially discussed. The role of this graphic novel in the polemics and divisions in the Serbian and French avant-garde is also considered, as well as indications of the influence of "Vampire" on some basic ideas of René Magritte and André Breton after 1925.

Key words: avant-garde comics, avant-garde manifestos, Serbian comics and graphic novels, Croatian comics, Jewish comics, French comics, surrealism before surrealism, paper movies, physiology of art, origin of art

III

Зоја Бојић

Институт за књижевност и уметност, Београд
ZojaBojic@hotmail.com

75.038.41(497.11)“19”
75.071.1 Видак М.

КОДЕКС МИЛОВАНА ВИДАКА И СТВАРАЛАШТВО ГРУПЕ МЕДИАЛА КАО ПРИВРЕМЕНА ПОБЕДА АУТОХТОНЕ ФИГУРАТИВНОСТИ

Сажетак: У овом раду истражује се смисао програмског текста Кодекс Милована Видака ликовне групе Медиала, која је као колектив различитих уметника била трајно активна од 1953. током нешто дуже од једне деценије у тадашњој Југославији, првенствено у Београду, и спорадично активна до раних 1980-их. Осим што је себе прокламовала ликовном авангардом, група се првенствено одликовала прокламованом и непрокламованом фигуративношћу у ликовном стваралаштву, насупрот тенденцијама такође авангардне енформел (нефигуративне) ликовне праксе истог периода. Појава Медиале и, делимично, и садржај њених програмских текстова истраживани су у српској историји уметности, а у овом раду посматрани су из перспективе идејног сукоба фигуративне и нефигуративне уметничке праксе. Тај сукоб се одвијао колико путем програмских и других текстова толико и путем ликовне праксе. Кључна особина обе струје ликовног живота код нас у том периоду је прокламовање авангарде и авангардности како фигуративног тако и апстрактног ликовног стваралаштва. Овај суштинско идејни сукоб две авангарде има своје паралеле у ликовним токовима ван наше земље. У раду се стога прави и кратко поређење са временски паралелном појавом жестоке програмске и ликовне борбе између ове две авангарде у историји уметности Аустралије, где посебно место заузима уметник југословенског порекла Станислав Рапотец.

Кључне речи: Милован Видак, *Кодекс*, Медиала, фигуративна уметност, апстрактна уметност, Србија

Основана у свом рудиментарном облику 1953. у београдском Дому омладине, тада на Обилићевом венцу, Медиала је представљала уточиште разнородним уметницима који су себе схватили као авангарду југословенске уметности током 1950-их и раних 1960-их, све до 1980-их. Рођење Медиале обележио је догађај од великог значаја за историју архитектуре и њене теорије код нас, изложба о Ле Корбизјеу. Иако се о стваралаштву Ле Корбизјеа знало и писало, укључујући и више текстова у часопису *Уметнички њреплед* непосредно уочи Другог светског рата (Марковић, Михаиловић 2020: 165–168, 196, 206, 208, 216), млади поратни уметници тек су почињали да откривају значења и смисао теорије архитектуре и уметности у ширем смислу. Те идеје ће и повезати ове уметнике и њихово стваралаштво. Идеје студената архитектуре Леонида Шејке (1932–1970) и Синише Вуковића (1932–2011) кореспондирале су са ликовним идејама двојице студената ликовне академије у класи Марка Челебоновића (1902–1986): Миодрага Даде Ђурића (1933–2010) и Уроша Тошковића (1932–2019). Ђурић и Тошковић ће, обојица, већ 1956. отићи у Француску и током следећих деценија оставити трага и на југословенској и на широј европској сцени. Године 1957. они ће, заједно са неколико других уметника, основати друштво пријатеља Балтазар, које ће се 1958. преименовати, према наслову једне заједничке изложбе, *Медијална исѡраживања*, у Медиалу.

Састав групе се мењао, уметници су се придруживали или одлазили својим животним и професионалним путевима. Појмови као што су византинизам, окултизам и метафизика, како их је идентификовао и описао Дејан Ђорић (Ђорић 2006: 19–55) представљали су централне појмове у међусобним разговорима односно у стваралаштву ових уметника. Међу уметницима који су у неком периоду излагали са овом групом били су сликари веома различитих експресија, као што су Пеђа Ристић (1931–2019) и Љуба Поповић (1934–2016). Монографија групе аутора под називом *Медиала* обрађује стваралаштво тринаест уметника Медиале: Оља Ивањицки (1931–2009), Леонид Шејка, Миро Главуртић (1932), Синиша Вуковић, Коста Брадић (1927–2014), Урош Тошковић, Миодраг Дадо Ђурић, Љуба Поповић, Владимир Величковић (1935–2019), Милић Станковић / Милић од Мачве (1934–2000), Милован Видак (1926–2003), Светозар Самуровић (1928–2001) и Владан Радовановић (1932).

Многи од ових уметника су, после излагања са другим уметницима у групи, наставили да ван ње трагају за сопственим ликовним

изразом. Међу таквим уметницима били су сликари крајње различитих израза: Љуба Поповић и Владимир Величковић. Овде је корисно напоменути и то да је приликом постхумне велике ретроспективне изложбе стваралаштва Љубе Поповића у Галерији САНУ, септембра и октобра 2019. године, изложено и неколико дела из његовог раног, постстудентског периода (Кусовац, Батос 2019), од којих се нека само маргинално дотичу постулата Медиале, односно помињаних појмова византинизма, окултног и метафизичког. Већина тих раних дела Љубе Поповића показује идејну и стилску сродност са групом ликовних дела тада једнако младог Живојина Жике Павловића, Поповићевог нераздвојног пријатеља и такође студента ликовних уметности (Бојић 2018). И у поменутој монографији о Медиали репродуковано је неколико таквих Поповићевих дела из 1958, која могу да се разумеју као увод у његове касније теме и изведбе којима ће се окренути раних шездесетих.

Први број часописа *Медиа* изашао је у Београду 18. јула 1959. године и донео низ текстова којима се утврђују основне поставке Медиалине идеологије (Група аутора 2006: 97).

Суштинска карактеристика ликовних дела уметника групе Медиала јесте одређена врста фигуративности. Врста те фигуративности, која може да се заиста разуме као византијска, окултна и метафизичка, представљала је у очима ових уметника авангардне тенденције. О томе између осталог сведоче бројни писани материјали које је ова група издавала и они које су њени чланови објављивали појединачно, као што је то *Тракийаи* о сликарству Леонида Шејке из 1964 (Шејка 1964), књига која је тада (1965) освојила Нолитову награду.

Кроз историју, авангардност уметничког ликовног покрета или групе често је била документована и легитимисана управо објављеним текстовима. Авангардност се, међутим, у првој половини 20. века такође често заснивала на радикално новим ликовним облицима или новим ликовним средствима изражавања, укључујући и типографију, што је повремено доводило до изједначавања, па и амалгама литерарног и ликовног израза (Војић 1989). Уметници Медиале су, уз то, заговарали сасвим другачију авангарду засновану на чисто ликовној премиси и инсистирању на фигуративности. Та фигуративност могла је да буде метафизичка, али није њом била ограничена, како о томе, између осталих, сведоче помињани рани радови Љубе Поповића. Могла је да буде вид византинизма – али није морала, како о томе

сведоче експресионистичка дела Уроша Тошковића. И могла је да буде вид интересовања за окултно, али такође није морала, како о томе сведоче радови Владимира Величковића.

Многи објављени списи чланова Медиале могу да се схвате као манифести целе групе или њених појединачних чланова. Међу славним текстовима медиалиста је помињано књижевно дело Леонида Шејке *Трактат о сликарству* (Шејка 1964), али први такав текст који је заиста и служио једнако као заједнички и као појединачни манифест уметника групе Медиала, сачинио је 1952. сликар Милован Видак, под насловом *Кодекс*. Овај *Кодекс* коришћен је од најранијих дана Медиале иако је објављен тек 1965 (Група аутора 2006: 303–304). Ликовни опус Милована Видака може да се опише као стваралаштво које је натопљено идејама које смо идентификовали као особине фигуративности у раду уметника Медиале, византинизмом, интересовањем за окултно и метафизиком. Видаков уметнички кодекс, међутим, усредсређен је не толико на ове, и друге идеје, већ на ликовне особине сликаревог дела и процеса стварања. Видаков *Кодекс* гласи:

Члан 1

Чистоћа и јасноћа субјективног виђења полаже право на истраживачки зачетак

Члан 2

Истинско вођење долази из самог предмета

Члан 3

Ослободити се страха и жеље за оживљавањем анахронизма и преживелог света

Члан 4

Срушити Хегелов зид

Члан 5

Овладати извођачком техником до нестварног

Члан 6

При изучавању и посматрању објективног не занемарити свет рођен из покренутих емоција и импулса

Члан 7

Треба да будем трезан, усредсређен, будан и одговоран себи. Треба да схватим пролазност формалног привида пробуђења реалности. Не смем изгубити из вида долазак техничке интелигенције, условљене законом и светом деструкције

Члан 8

Тражити и препознавати могући кључ вечног трајања – жудње ка универзуму људског духа

Члан 9

Проучавати и упознавати сва подручја која откривају, укључују или искључују дати тренутак свог уобличеног постојања или нестанка, посредног или непосредног битка објективног живота и смрти

Члан 10

Поштовати сваки стваралачки и истраживачки рад условљен субјективним разлозима, тим пре ако служи људском роду

Члан 11

Ослобађати се рушилачког и оплођавати градитељски нагон

Члан 12

Продрети до суштине имагинарног импулса људске природе

Члан 13

Поимати и разјашњавати материјалистичко постојање света и његово метафизичко отуђење.

Од посебног значаја овде су два члана *Кодекса*. Један упућује на значај фигуративности у Видаковом ликовном стваралаштву, односно у стваралаштву других чланова Медиале. То је члан 2: „Истинско вођење долази из самог предмета.” Други указује на неопходност укључивања уметникове субјективне емотивне перспективе. То је члан 6: „При изучавању и посматрању објективног не занемарити свет рођен из покренутих емоција и импулса.”

Постулата да „Истинско вођење долази из самог предмета” придржавали су се различити уметници Медиале и на различите начине. Суштина је та да сваки од њих свесно полази од предмета који

бива укомпонован у одређено време и простор. „Вођење” које се затим одвија према налогу тога предмета може да буде сасвим разнородно и оно, затим, тај предмет смешта у њему одговарајуће време и простор. Та времена и простори могу да буду ренесансни, византијски, фантастични, научнофантастични, надреални и разни други. Један пример ренесансног времена и простора представљају нека дела Синише Вуковића из раних 1970-их. Пример византијских времена и простора налазимо у више дела Косте Брадића, посебно из касних 1980-их; фантастичних – дела Даде Ђурића од 1950-их; научнофантастичних – готово целокупан опус Оље Ивањицки, а надреалних – стваралаштво Леонида Шејке и Милића од Мачве, уметника веома различитих сензибилитета. Опуси других уметника Медиале показују исту доследност у поштовању овог принципа о предмету, одакле креће вођење уметника, а да су крајње дестинације сваког од уметника понаособ сасвим разнородне. Ово ме објашњење пружа члан 6 *Кодекса*: „При изучавању и посматрању објективног не занемарити свет рођен из покренутих емоција и импулса.” Како су емоције и импулси индивидуални и субјективни, тако се и стваралаштва ових уметника оформљују према тим личним уметничким параметрима. Тиме ови уметници успевају да, полазећи од физичког света, досегну и прикажу метафизички свет, како на то упућује члан 13 *Кодекса*: „Поимати и разјашњавати материјалистичко постојање света и његово метафизичко отуђење.”

Како је поменуто, Милован Видак је свој *Кодекс* саставио 1952, пре формирања групе касније познате као Медиала, што значи да га је првобитно записао за себе, као постулате свог сопственог ликовног рада. Због велике демократичности *Кодекса* – не наређује већ поучава и води – уметници Медиале су га радо прихватили као заједнички, и затим га интерпретирали на своје начине у сопственом стваралаштву. Те интерпретације се директно односе на чланове 1: „Чистоћа и јасноћа субјективног виђења полаже право на истраживачки зачетак” и 5: „Овладати извођачком техником до нестварног.” Првим чланом легитимише се разноликост израза сваког појединачног ликовног истраживања било ког појединог уметника, с тим што овај члан може да се примени и при разматрању различитих израза различитих уметника. Члан 5 је у Видаковом опусу свакако допринео томе да је овај уметник створио сразмерно веома мали број ликовних дела, израђујући их споро и детаљно. У стваралаштву других уметника Медиале овај постулат исказује се на различите начине. На пример,

опус Оље Ивањицки указује на то да је одређена техника, коју је рано савладала „до нестварног”, омогућила овој уметници да изведе веома велики број ликовних дела. Уметник сасвим различитог израза, као што је Дадо Ђурић, једнако је „до нестварног” овладао својом техником, као и Коста Брадић или Милић од Мачве, а сви ти појединачни изрази, у складу са Видаковим *Кодексом*, уметницима омогућавају стварање сопствених ликовних светова.

Фигуративност у раду уметника Медиале у директној је вези са појмом интегралне слике, који овде означава интегралну стварност. Та интегрална стварност одсликана је кроз слику и представља директну антитезу идеји случајне слике, која је ако не централна а свакако незаобилазна идеја енформела.

Фигуративност у сликарству у југословенској поратној уметности, и посебно током педесетих година 20. века, представљала је логични израз уметника који реалистички бележе јавна дешавања свога времена. Фигуративност у раду уметника Медиале у том смислу сама по себи није била авангардна. Оно што јесте било авангардно је та заједничка жудња уметника Медиале за досезањем интегралне стварности, која може да буде само паралелна са реалном стварношћу, и самим тим препознатљива те, дакле, фигуративна. На ово нас подсећа и члан 2 *Кодекса* – да „истинско вођење долази из самог предмета”. У том смислу је фигуративност као особина рада уметника Медиале авангардна због тога што препознатљивим формама, од којих полази ликовно истраживање, представља слојеве непознатих простора и непознатих времена.

Док је фигуративност Медиале аутохтона, њена директна супротност и супротност ликовној филозофији Медиале – ликовна филозофија енформела, апстракције педесетих година 20. века, код нас је углавном била француског порекла. Енформел се лако надовезивао на традицију коју је четрдесетак година раније, у Европи, успоставио Василиј Кандински (1866–1944), као и на неке аспекте стваралаштва Михаила Ларионова (1881–1964) и Казимира Маљевича (1878–1935). Руска авангарда имала је своје поштоваоце код нас, првенствено оне окупљене око часописа *Зенић*, који је, уосталом, број 17–18 из 1922. и назвао *Руске свеске* и 1924, у Београду, приредио *Међународну Зенићову изложбу*. Без обзира на све додирне тачке, идеје руске авангарде и идеје енформела често нису компатибилне, али су у уметничком смислу повезане ликовним токовима.

Остављајући геометријску апстракцију по страни, гестурални, експресионистички енформел представљао је примамљиву алтернативу групи наших сликара, међу којима су у том периоду Миодраг Мића Поповић (1923–1996), Вера Божичковић Поповић (1920–2002), Лазар Возаревић (1925–1968), Зоран Павловић (1932–2006), Живојин Жика Турински (1935–2001), Бранислав Бранко Протић (1931–1990), Владислав Шиља Тодоровић (1933–1988) и Бранко Филиповић Фило (1924–1997). Та алтернатива је и у светским и у домаћим условима представљала авангарду у дословном смислу речи. Целокупно остало стваралаштво, пређашње сликарство, и посебно значајно скулптура, робовали су форми. Енформел је разбио те ропске окове и уметницима омогућио да се усредсреде на материјалност ликовног дела, као и да представе своју саму унутрашњу емотивну или мисаону суштину. Таква уметникова експресија оставља могућност посматрачу да доживи материјалност дела, као и тако пренету емоцију, или да разматра мисаону суштину ликовног дела. Како су и емоција и мисао субјективна стања уметника у одређеном тренутку, тако њихова преношења кроз ликовни израз морају да буду спонтана и тренутна. У том смислу енформел је дијаметрално супротан идеји интегралне слике уметника Медиале. И међу уметницима енформела неки су били и писци и повремени или редовни новински критичари који су на различите начине речју артикулисали своје погледе на енформел и ликовне уметности уопште. Један такав уметник био је и Зоран Павловић, од чијих објављених текстова овде издвајамо два наслова, из 1965. и 1969. „Енформел, ни стил ни правац” (Павловић 1965) и „Медиала или судбина једног мита” (Павловић 1969: 301–304).

У својој докторској дисертацији „Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века” Весна Круљац, међутим, каже да „упркос контроверзним изјавама и ставовима њихових протагониста, нема доказа о озбиљнијем конфликту на релацији београдски енформел – Медиала и нова фигурација” (Круљац 2015: 216), што аутор богато документује позивајући се на релевантне текстове Мира Главуртића, Леонида Шејке, Драгоша Калајића, Милића Станковића (посебно на његов интервју насловљен „Појешћу их за доручак”, објављен у *Илустрираној јулијиници*, Београд, 15. 9. 1964, при чему Милић од Мачве мисли на енформелисте, што је и поновио у интервјуу листу *Младоси* од 25. 3. 1971) као и на, са друге стране, изјаве Миће Поповића и Жике Туринског из 1964. Круљац пише:

Да се радило о идејно јединственом уметничком фронту и отклону од политички пројектоване истине и идеализованог погледа на свет, потврђује изложба *Ђоконда није она истиа* одржана крајем 1962. године у Новом Саду, на којој су заједнички излагали припадници Медиале и београдског енформела. Потреба за повезивањем и заједничким наступом проистекла је из њихове заокупљености горућим питањима епохе, уметности и друштвене стварности, а не из опортунизма, жеље за етаблирањем, стицањем престижних друштвених позиција, напротив (Круљац 2015: 216–217).

Евалуација енформела код нас делимично је отежана чињеницом да су неки енформелисти, од којих су многи ушли у свет стваралаштва својим раним фигуративним радовима, у каснијем или зрелијем периоду свога стваралаштва „пребегли” у фигуративни табор. Један такав упадљив пример чини стваралаштво Миодрага Миће Поповића: после периода радова названих *Без назива*, по томе што гласно не представљају физичке предмете, касних 1960-их окренуо се према реалистичком представљању материјалности предмета и материјалности саме стварности, како ју је уметник видео у својим „призорима” и другим циклусима. О својим ликовним размишљањима Поповић је писао и објављивао их, посебно упечатљиво у књизи *У айшељу њед ноћ*, штампаној 1962. Истовремено, неки од уметника Медиале били су у неким периодима свога стваралаштва блиски енформелу, као што је то био један аспект стваралаштва Косте Брадића како је то, између осталог, приказано на изложби *Енформел* у Београду у Кући краља Петра I од 11. до 18. априла 2016.

Евалуација енформела код нас је отежана и другим околностима нашег ликовног живота, које подразумевају касније појаве млађих генерација уметника подељених, барем делом свог стваралаштва, на фигуративне и нефигуративне. У том смислу је – ако заиста, како Круљац пише, „нема доказа о озбиљнијем конфликту на релацији београдски енформел – Медиала и нова фигурација” – сукоб између фигуративног и нефигуративног у сликарству код нас каснијег датума, и можда инициран великом изложбом Медиале у Павиљону „Цвијета Зузорић”, која је одржана од 18. марта до 5. априла 1981. године (Радојчић, Калајић, Главуртић, Бошњак 1981).

Најзад, евалуација енформела код нас делимично је отежана и чињеницом да се многа значајна дела ових уметника налазе у приватним а не само у јавним збиркама. Помињана изложба *Енформел*, одржана априла 2016. у Кући краља Петра I у Београду, резултат је рада кусто-

са Николе Кусовца који ју је оформио захваљујући радовима из једне приватне збирке, док многе друге приватне збирке такође укључују дела уметника нашег енформела.

Медиала је у историји наше уметности означила привремену победу фигуративности. Та победа је привремена због тога што су последње две деценије прошлог века и прве две деценије овог века у ликовном стваралаштву означене другачијим интересовањима уметника чији плурализам изражавања подразумева широк дијапазон идеја – од поновног интересовања за религиозну уметност до изражавања новим, често динамичним, медијима. Појам фигуративности односно појам апстракције опстаје као појам историје уметности, али се његово значење мења сходно текућој ликовној пракси.

У овом сукобу те две опречне идеје током 1950-их и 1960-их код нас, који можда у том периоду заиста није представљао „озбиљнији конфликт”, и појам победе је релативан. Аутохтона дела и идеје уметника Медиале били су и остали гласнији од других у њиховом окружењу али, као и свака авангарда, нису за собом оставили чврсту традицију коју би следиле нове генерације. Вероватно најснажнија идеја коју су уметници Медиале пренели следећим генерацијама уметника је легитимност плурализма индивидуалних ликовних експеримената – а не фигуративност по себи.

Сукоб ове две идеје има директну па и хронолошку паралелу са једним значајним тренутком у ликовном животу аустралијске уметности. Године 1959. аустралијски историчар уметности Бернард Смит (Bernard Smith, 1916–2011) објавио је свој *Antipodean manifesto*, који је потписала група фигуративних уметника, затим познатих под именом Антиподеанци / The Antipodeans, који су живели и радили углавном у Мелбурну. Овај манифест устао је у одбрану фигуративности у сликарству, за коју су ови уметници сматрали да је угрожена после великог успеха изложбе америчког апстрактног сликарства у организацији Музеја модерне уметности из Њујорка под називом *Ново америчко сликарство / The New American Painting*, која је била приређена претходне године у осам земаља Европе (Група аутора 1959). Поред одбране фигуративности, ови уметници устали су и у одбрану аутохтоних вредности аустралијске уметности насупрот уметности која би била увезена из других крајева света. Велики проблем, међутим, представља уопште питање дефинисања аутохтоног у уметности Аустралије због паралелног постојања колонијалне аустралијске уметности и абориџинске аустралијске уметности. Антиподеанци и

Бернард Смит у аутохтони аустралијски ликовни израз тога периода нису убрајали ни историју ни ликовну праксу аборицинске уметности – која ће, међутим, процватом њене међународне популарности током 1970-их и 1980-их, на много начина изазвати преиспитивање појмова традиција евроцентричне историје уметности. Овај проблем аутохтоности аустралијске уметности такође је потцртан чињеницом да су многи аустралијски уметници мигранти из различитих делова света, и да многи од њих у свом раду следе традиције сопствене културне меморије. Истовремено, а посебно због тада релативно отежаног саобраћања са уметничким идејама ван Аустралије, многи аустралијски уметници одлазили би на краће или дуже време у светске метрополе, и са собом и у свом раду у Аустралију доносили нове идеје. У том смислу, дефиницију аутохтоног стваралаштва заиста је немогуће оформити.

Непомирљив сукоб фигуративности Антиподеанаца и нефигуративности апстрактних експресиониста на тлу Аустралије отпочео је „Манифестом” а наставио се 1961, када је група уметника под називом Деветорица из Сиднеја / Sydney 9, одржала изложбу својих апстрактних дела.

Један од најистакнутијих уметника сиднејске групе био је југословенски сликар Станислав Рапотец (1911–1997; Војић 2007). Рапотецов ликовни израз оформио се касних 1950-их у Аделаиди, прво путем експеримената са традицијама европске авангарде, а затим у Сиднеју, кроз гестурални апстрактни експресионизам. Једно његово апстрактно дело из 1961, *Meditating on Good Friday*, освојило је престижну Блејкову награду за религиозно сликарство, чиме је гестурална апстракција стекла институционалну легитимност. Међу члановима групе Sydney 9 били су и сликар Џон Олсен (John Olsen, 1928) и скулптор Роберт Клипел (Robert Klippel, 1920–2001) који су оставили посебно дубок траг у аустралијској историји уметности. Група Sydney 9 је тадашњим, а затим и каснијим стваралаштвом својих уметника нехотице промовисала широки спектар изражавања у оквиру гестуралног апстрактног експресионизма, и ту идеју плурализма изражавања оставила у наслеђе другим уметницима.

У аустралијској уметности, сукоб фигуративности и апстракције остао је без победника. Исте 1961. године у Лондону је, у Вајтчапел галерији, организована велика и значајна изложба аустралијске уметности под називом *Recent Australian Painting*, која је укључивала де-

ла Антиподеанаца и после које је ова „аутохтона” фигуративна аустралијска уметност стекла међународни легитимитет. Изложба је инспирисала неколико аустралијских фигуративних уметника да се трајно настане у Лондону и тамо наставе своју уметничку каријеру.

Ова кратка паралела два сукоба на два различита континента отвара једно важно питање, значајно за посматрање југословенске и српске историје уметности друге половине 20. века. То је питање аутохтоног израза. Тај израз односи се не само на ликовни језик већ на суштинске идеје које се тим језиком преносе. Овим се такође отвара питање аутохтоности француског енформела у односу на „аутохтону” традицију америчког гестуралног апстрактног експресионизма, чијој слави су значајно допринели уметници који су у ову уметност унели културне и ликовне традиције својих европских постојбина, међу којима је био, на пример, Марк Ротко (Mark Rothko, 1903–1970).

Наш енформел пореклом је из Француске, и поред неспорног значаја материјалности уметничког дела може, а не мора, да означава уметникову емоцију или мисао пренесену апстрактним ликовним језиком. Насупрот томе, Медиала, осим фигуративности, означава и процес уметничког трагања, како уосталом пише у *Кодексу* Милована Видака, у члану 2: „Истинско вођење долази из самог предмета”, што укључује трагање по личној и општој аутохтоној ликовној традицији. Како је то Видак забележио у члану 1: „Чистоћа и јасноћа субјективног виђења полаже право на истраживачки зачетак”, кроз процес који укључује (члан 9): „Проучавати и упознавати сва подручја која откривају, укључују или искључују дати тренутак свог уобличеног постојања или нестанка, посредног или непосредног битка објективног живота и смрти”, чиме се постиже (члан 13): „Поимати и разјашњавати материјалистичко постојање света и његово метафизичко отуђење.”

У том смислу, *Кодекс* Милована Видака уметницима Медиале био је више него манифест. Осим многих других текстова које су ови уметници сами састављали, и до извесне мере се придржавали њихових разних постулата, *Кодекс* је представљао заједнички кредо који је био довољно строг и довољно флексибилан да подстакне и омогући многа и разнолика ликовна трагања. Писан као подсетник свог аутора самом себи, *Кодекс* је надилазао индивидуално стваралаштво групе уметника који су га се придржавали. Велика разноликост могућих ликовних израза које је *Кодекс* обухватао представља и суштину уметничке групе Медиале.

Литература

- Бојић, Зоја. *Живојин Жика Павловић. Цртежи и слике*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018.
- Bojić, Zoja. *Stanislav Rapotec, a Barbarogenius in Australian art*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2007.
- Bojić, Zoja. „Zenitizam i njegoveličnosti”. *Peristil*, 31–32, 1988/1989. Saopštenje sa V Kongresa Saveza društava istoričara umetnosti Jugoslavije, Zagreb.
- Група аутора. *Медиала*. Београд: Службени гласник, 2006.
- Група аутора. *The New American Painting as Shown in Eight European Countries 1958–1959*. New York MoMa, 1959.
- Ђорић, Дејан. „Принципи Медиале”. *Медиала*. Група аутора. Београд: Службени гласник, 2006. 19–55.
- Круљац, Весна. „Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века”, докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет, 2015.
- Кусовац, Никола; Батос, Славица. *Љуба Појовић*. Београд: Галерија САНУ, 2019.
- Марковић, Иван Р; Михаиловић, Ана. „Критика архитектуре у стручном часопису *Уметнички преглед*”. *Ликовни простори часописа Уметнички преглед*. Ур. Зоја Бојић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020. 131–223.
- Павловић, Зоран. „Енформел, ни стил ни правац”. *Поља*, бр. 81, 1965.
- Павловић, Зоран. „Медиала или судбина једног мита”. *Књижевност*, бр. 3, март 1969: 301–304.
- Поповић, Миодраг. *У ашељеу пред ноћ*. Београд: Просвета, 1962.
- Радојчић, Мирјана; Калајић, Драгош; Главуртић, Миро; Бошњак, Срето. *Медиала: Уметнички павиљон Цвијета Зузорић*. Београд: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, 1981.
- Шејка, Леонид. *Тракијат о сликарству*. Београд: Нолит, 1964.

Zoja Bojić

MILOVAN VIDAК'S CODEX AND ART PRACTICES OF THE MEDIALA GROUP AS A TEMPORARY VICTORY OF AN AUTOCHTHONOUS FIGURATIVE ART

Summary

This paper explores the meaning of the text *Codex*, authored by the visual artist Milovan Vidak, which served as a manifesto to the Mediala group of artists active in former Yugoslavia and especially in Belgrade from 1953 to the 1980s. The group labelled itself as avant-garde and was primarily distinguished as an advocate of figurative art practice. This is in stark contrast to the group of Serbian and Belgrade abstract artists active at the time who proclaimed their own non-figurative art practice as avant-garde.

Among the Mediala artists were Olja Ivanjicki (1931–2009), Leonid Šejka (1932–1970), Miro Glavurtić (1932), Siniša Vuković (1932–2011), Kosta Bradić (1927–2014), Uroš Tošković (1932–2019), Miodrag Dado Đurić (1933–2010), Ljuba Popović (1934–2016), Vladimir Veličković (1935–2019), Milić Stanković / Milić od Mačve (1934–2000), Milovan Vidak (1926–2003), Svetozar Samurović (1928–2001) and Vladan Radovanović (1932). Among the non-figurative artists were Miodrag Popović (1923–1996), Vera Božičković Popović (1920–2002), Lazar Vozarević (1925–1968), Zoran Pavlović (1932–2006), Živojin Turinski (1935–2001), Branislav Protić (1931–1990), Vladislav Todorović (1933–1988) and Branko Filipović (1924–1997).

The art practices of the Mediala group, its emergence and, to a degree, various texts authored by its artists, have been addressed by Serbian art historians. Here, they are observed from the perspective of the conflict between two ideas: the figurative and non-figurative art practices. The conflict is documented through various texts authored by the artists of the two groups as much as through their respective art practices. The key aspect of both groups is their self-proclaimed avant-gardism. The essentially ideological conflict between the two avant-garde movements of the opposing views has a parallel in the art practices in other environments, most notably in the synchronous conflict between figuration and abstraction in Australia where in Melbourne in 1959 a group of artists, subsequently called The Antipodeans, led by the art historian Bernard Smith published the *Antipodean Manifesto* in defence of image perceived to be threatened by art practices coming from America, thus setting in motion a chain of events in Australian art history. A group of nine Sydney abstract artists called Sydney 9 similarly claimed their art practice as avant-garde. The art history question raised here is the question of authenticity and autochthonous nature of the two synchronous and par-

allel figurative art movements, Mediala and The Antipodeans, versus imported, or perceived as imported, ideas of the Belgrade and Sydney abstractionists. This very question is applicable in examining the autochthonous nature of abstraction in not one but two cultures of its origin – the French provenance of the Belgrade abstraction and the American origins of the Sydney abstraction. The key to continual and diverse art practices by the Mediala artists and the rich tradition they established in Serbian art can be found in the words of Milovan Vidak's *Codex*.

Key words: Milovan Vidak, *Codex*, Mediala, figurative art, abstract art, Serbia

Милош Јоцић

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Одсек за српску књижевност и језик

821.163.41.09-95 Радовановић В.

miloshjocic@ff.uns.ac.rs

82.01

ТЕОРИЈА / МАНИФЕСТ: ВОКОВИЗУЕЛ ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА

Сажетак: *Воковизуел* (1987, Нолит) Владана Радовановића представља не само проглас ауторове истоимене неоавангардистичке, вишемедијске поетике, него и једну од најкомплетнијих наших студија о визуелним и експерименталним поступцима у старијој и савременој књижевности. У овој књизи Радовановић је пружио теоријско тумачење једног рода експерименталне, вишемедијске уметности / књижевности које представља значајан допринос неоавангардној уметничкој теорији, али и подједнако важно метатеоријско преиспитивање одређених генолошких ставова класичне и савремене теорије књижевности. Као мешавина манифестне, теоријске и уметничкоисторијске књиге, *Воковизуел* је подједнако важан као сведочанство о једном стваралаштву и једној стилској формацији, и као иновативна књига књижевне теорије. Овај рад бавиће се детаљнијим истраживањем хибридне структуре *Воковизуела*, односно природом ове књиге као неоавангардистичког манифеста и историјско-теоријске студије о неоавангардној и постмодерној српској, југословенској и европској књижевности.

Кључне речи: Владан Радовановић, *Воковизуел*, воковизуелно, манифест, неоавангарда, постмодерна, метатеорија

Манифест као књижевни жанр

Разлика између авангардистичког манифеста и теоријског текста лежи у њиховој комуникативној, односно естетској функцији. Разлог зашто уметнички манифести не могу пружити важећу анализу естетских процеса одређеног раздобља јесте њихова наглашена

естетска функција (Flaker 2011: 350). Држати манифесте и њихове прогласне ставове за легитимне књижевнотеоријске чињенице је методолошки дубоко погрешна акција, која је слична тумачењу поезије, историјских романа, драма, опере, филмова или сликарских дела као веродостојних и истинитих историографских докумената, а не естетизованих, апстрахованих, митопоетизованих представа друштвене историје.

У нашој намери да покажемо како се манифестна књига *Воковизуел* (1987, Нолит) неоавангардистичког уметника Владана Радовановића може читати и као научно-теоријски утемељено истраживање једног вида експерименталне књижевности – што у крајњем случају може бити корисно не само за боље упознавање и даље углавном неистраженог Радовановићевог стваралаштва, него и других сродних текстуално-графичких прожимања у српској књижевности, од барокне *carmen labyrinthicum* Захарије Орфелина до постмодерних графотекстуалних експеримената Вујице Решина Туцића – морамо указати на стилистичке, естетичке и методолошке аргументе који ће доказати да *Воковизуел*, упркос површној сличности са поетиком манифеста (као и у случају авангардистичких манифеста, Радовановић у *Воковизуелу* прокламује, именује и дефинише „нову” врсту уметности), представља заправо легитимну уметничко-теоријску студију.

Наслањајући се на Јакобсонову схему језичких функција – семиолошко-лингвистичку теорију на коју се, између осталог, позивао и сам Радовановић у неким елементима свог научног рада – Александар Флакер повлачи јасну линију разграничења између авангардног манифеста и претходних облика књижевнотеоријских текстова. За разлику од њих, авангардистички манифест тзв. когнитивну функцију скоро у потпуности уступа експресивној (Flaker 2011: 350). Другим речима, књижевнотеоријски текстови су организовани са превасходном намером комуникативности и логичке организације, док код авангардистичких манифеста, као што је то случај са уметничком белетристичком, комуникативност и језичка јасноћа место уступају изражајности, стилизацији израза, осећајности, заносу и индивидуализовању које нема намеру да се уоквирава у границе постојећих научних апарата, већ да их руши. Теоријски текст разјашњава, манифест мистификује. Платон, Хорације или Боало – од којих први пише у драмској форми, други у епистоларној, а трећи у стиху – су, из угла данашњих књижевних начела, писали уметничким, естетизованим изразом, али

у њиховим теоријско-критичким исказима и даље доминира когнитивна, односно комуникативна функција језика, за разлику од авангардистичког манифеста где појачана изражајност толико ојачава поетску функцију текста да она више не може подлећи провери истинитости на начин традиционалног књижевно-научног дискурса (Flaker 2011: 350).

Манифест, за разлику од традиционалних књижевно-критичких текстова, не истражује постојећи естетски процес, већ садржи императивне захтеве за променама унутар тога процеса, и сам непосредно учествујући у том мењању (Flaker 2011: 352). Манифест не служи смо информисању читаоца о концепцији одређене школе, поетике, аутора или групе аутора, већ и привлачењу нових читалаца и поклоника (Flaker 2011: 352). Манифест је уједно и белетристика, и реклама, и проглас; он нимало (или сасвим мало) залази у поље методолошки уобличене књижевне науке.

Сведено по тезама: лингвистичке, семиолошке, идејне, стилистичке и дискурзивне особине авангардистичког манифеста – а у пројекту, и неоавангардистичког – у односу на традиционалан књижевно-научни текст биле би следеће:

1) (Нео)авангардистички манифест у први план истиче своју естетску функцију насупрот књижевно-критичкој или књижевно-теоријској. Манифест се не осврће на фактуалност или научно-истраживачку етику, већ је ближи уметнички слободнијем изражавању, особеном за поетски или прозни стил.

2) (Нео)авангардистички манифест не бави се истраживањем одређеног уметничког или естетског процеса, епохе, или стилске формације, него позива на промене унутар постојећих процеса и формација. Манифест се проактивно бави обарањем постојећих канона, а не њиховим тумачењем.

3) (Нео)авангардистички манифест вокативно / императивно привлачи читаоца тако што легитимизује претходно трансгресивне појаве. Циљ манифеста није изучавање постојећег уметничког процеса, већ обнародовање новог, које се притом читацу представља као једини легитиман уметнички поступак или процес.

Већ у раној неоавангардној књижевности (шездесете године 20. века) постојали су уметници који су одражавали поетику авангардистичког манифеста. Мирољуб Тодоровић написао је неколико таквих текстова: „Сигнализам”, „Манифест сигнализма”, „Поезија-наука”,

„Трактати”. Његово плодно (рано) стваралаштво обухвата и неколико манифестних тзв. „визуелних есеја”, који су есеји само по називу – њихова геометријска и у потпуности конструктивистичка форма не поседује никакву распознатљиву когнитивну / комуникативну информацију, и ти радови су у потпуности асоцијативног, херметичног значења („Introductory Essay for This Selection of Signalist Poetry”, „Око / Eye”, „Геометрија песме”; в. Тодоровић, *Простори сигнала*, 2014), што их чини примерима још радикалније праксе у односу на нпр. манифесте дадаизма (Т. Цара) или футуризма (Ф. Т. Маринети) који су, упркос криптичности самих дадаистичких односно футуристичких књижевних дела, поседовали макар рудиментарне декларативне исказе о одређеним стилским или поетским начелима својих праваца.

Радовановићев *Воковизуел* је међутим књига о експерименталној књижевности писана из потпуно друге намере, и наступајућа поглавља ће покушати да детаљно објасне најзначајније Радовановићеве теоријске поставке и научна промишљања неоавангардне, експерименталне, постмодерне уметности и књижевности, односно „воковизуелног”.

Радовановићев *Воковизуел*: између научног и манифестног стила

Свестан историјског наслеђа авангардистичког манифеста, односно његове поетике и рецепције, Радовановић у неколико случајева пажљиво декларише *Воковизуел* као теоријску студију и научни текст, а не песнички, индивидуалистички, манифестни проглас. Он прави свестан отклон према „манифестности”, напомињући да је, насупротив ужем циљу проглашавања индивидуалне стваралачке поетике, намера *Воковизуела* шира, и да обухвата систематизацију како постојеће праксе тако и постојећег теоријског знања о визуелној књижевности. Штавише, Радовановић повлачи јасну границу између „воковизуелног” као теоријско-генолошког одређења засебног уметничког рода, и специфично *сойсйивеној* стваралаштва унутар тога ширег поља:

Потребно је разликовати теоријску и историјску интерпретацију једног вишемедијског рода уметности од предлога једне посебне поетике у оквиру тога рода (Radovanović 1987: 346).

Теоријска и историјска интерпретација осамостаљења „воковизуелног” тема је читаве формулације *Воковизуела*. Радовановићева научна методологија у *Воковизуелу* се суштински разликује од манифестног проглашавања једног личног и интимног уметничког поступка:

[Предлог моје] посебне воковизуелне поетике [...] није истоветан са мојим тумачењем те историје појава „између поезије и сликарства” и покушајем одређења самосталне области коју су те појаве образовале. Поготово та поетика није никакав умишљени покрет који (попут сигнализма) третира те појаве као сопствене саставнице (Radovanović 1987: 346).

Радовановић у неколико наврата исписује критичке коментаре у правцу деловања Мирољуба Тодоровића, усмерене не према поетичким начелима његове поетике сигнализма, већ према представљању и „управљању” сигнализмом као ширим стилским покретом. У претходном цитату Радовановић се, тако, осврће на чињеницу да је Тодоровић формулисао стратегију супротну у односу на замишљени циљ *Воковизуела*: „своју” поетику сигнализма Тодоровић је покушао да екстраполира на поље читаве неоавангардне књижевности (не само српске!), чиме би сваки неоавангардни стваралац мултимедијалне књижевности био, заправо, сигналиста – што је, између осталог, произвело негативне реакције код аутора попут Вујице Решина Туцића, Војислава Деспотова и Ивана Негришорца, који су се од Тодоровићеве поетике самосвесно удаљили, и чак критички писали о њој.¹ Исти аутори, истовремено, нису имали сличну негативну реакцију на Радовановићево одређење „воковизуелног”, вероватно знајући да је његов *Воковизуел* тек предложени теоријски оквир једне шире поети-

¹ И. Негришорац пореди Тодоровића и његов сигнализам са зенитизмом и Љубомиром Мицићем: „Обојица су, наиме, имали изразите авангардистичке наклоности и амбиције, обојица су са јаким лидерским склоностима и жељом да око себе окупе следбенике, те да организују покрете, али су обојица и врло неспретни, нетрпељиви, па и самољубиви у мери која озбиљно доводи у питање реализацију идеје о деловању групе и покрета. Обојица су, такође, успевали за неко време да образују одређену скупину стваралаца, али се те групе непрестано осипају тако да вође остају готово сами. [...] Тодоровић [...] се определио за непрестано, понекад и неадекватно и чак неуротизовано, потврђивање властитог присуства и властите важности, и то како својим уметничким радовима, књигама, изложбама, тако и полемичким текстовима [...]” – Негришорац 1996: 48.

ке, а не самопроглашени стил чија поетска одређења диктира само један стваралац. Стога је јасна и следећа Радовановићева формулација, која представља могућу алузију на Тодоровићеве тежње са сигнализмом: „[...] именоване и теоријско заснивање ове области не условљава и стваралачко присвајање” (Radovanović 1987: 348).

Дакле, чињеница да је Радовановић дефинисао, именоване и теоријски образложио област воковизуелног не значи да је воковизуелно „његова” поетика у смислу стваралачког присвајања. Иако *Воковизуел* у начелу јесте прогласио новог, мултимедијалног уметничког рода у којем се прожимају текстуално и графичко, књигу није писао Радовановић-уметник, који је неговао сопствено виђење воковизуелног (које је у књизи врло мало разматрано), већ Радовановић-теоретичар, односно Радовановић-критичар, који је направио теоријски оквир једне, према његовој замисли, вишемедијске уметности која превазилази индивидуалне стилове и поступке засебних аутора унутар њега.

У уводним деловима студије Радовановић напомиње да је његов рад у *Воковизуелу* теоријски усмерен, и да је на тај начин одвојен од његовог уметничког дела стваралаштва:

До 1969. о проблемима те области размишљао сам кроз стварање, а од тада, ослањајући се на све више сазнатих артефаката, покушао сам да тој области и теоријски одредим опсег и садржај и у њеним оквирима дефинишем место сопствене поетике (Radovanović 1987).

Свој ангажман у оквиру поетике воковизуелног Радовановић тако раздваја на два дела: стваралачки, дакле онај који се тиче уметничко-креативне продукције; и онај научни, који за задатак има одређивање поставки једне такве поетике.

Према овим ставовима, који ће бити додатно испитани у даљем тексту, можемо дефинисати Радовановићев поступак у стварању *Воковизуела* као поступак који свесно и самоартикулисано стоји насупрот манифестном, како би истраживање воковизуелног поседовало научни легитимитет, који би у супротном случају био лако оборен.

Три особености Радовановићевог теоријског приступа тако би се, у односу на претходно изложене три ставке манифестног израза, могле представити на следећи начин:

1) *Воковизуел* је књижевно-критичка, књижевно-теоријска и књижевно-историјска студија чији је израз, у складу са Јакобсоновом теоријом језичких функција, когнитивни / комуникати-

вни а не естетски / мистификаторски. *Воковизуел* је писан језиком академске научне студије, а не белетристике, што се, осим по научно-документарном стилу, види и по методолошкој организацији књиге која није, попут манифеста, слободна, произвољна и асоцијативна, него чврсто тематски повезана и писана према нормативним правилима академског писања (очигледа је нпр. прецизна композиција поглавља, као и уредно навођење референци и списак коришћене литературе на крају дела).

2) *Воковизуел* истражује предлог једног новог вида уметности, вишемедијског „воковизуелног”, кроз формулисање његове историје и образлагање уметничких поступака. Ово дело се, међутим, на одређени начин ипак бави активним обарањем постојећих научних канона, што се може оценити као манифестна димензија дела; о томе ће више речи бити у наредним поглављима.

3) *Воковизуел* изучава постојеће и историјске појаве воковизуелног, у складу с једном од кључних Радовановићевих идеја да „воковизуелно” није потпуни уметнички почит, односно радикално експериментална и у односу са традицијом трансгресивна појава, већ врста уметности која је постојала од самих зачетака европске књижевности (историјски преглед воковизуелних примера из књижевности у *Воковизуелу* досеже до античке фигуралне поезије). Циљ *Воковизуела*, тако, није императивно привлачење читаоца једној новој поетици, која се притом проглашава за једини легитиман начин уметничке продукције, већ анализа и синтеза уметничке праксе која већ постоји у хиљадугодишњој традицији.

Радовановић као теоретичар себе: остали аутокритички текстови са научном поентом

Воковизуел није јединствена појава у Радовановићевом опусу; теоријско проучавање неоавангардне уметности и теоријско тумачење сопствених радова једна је од кључних и карактеристичних особина Радовановићевог стваралаштва. Изузев *Воковизуела*, Радовановић није објављивао теоријске, есејистичке, критичке и нефикционалне радове у засебним издањима, али се такви текстови могу наћи у виду коментара, предговора и поговора готово свих његових књига, збирки и каталога. У сваком од тих радова уочавамо исту методологију

писања као и у случају *Воковизуела*. Иако је ове пратеће текстове Радовановић писао као коментаре својих експерименталних и понекад тешко разумљивих уметничких дела, у питању нису додатне, манифестолике мистификације (попут Црњансковог „Објашњења 'Суматре'” или Петровићеве „Пробуђене свести (Јуда)”, завршне песме у *Ошкровењу*), нити директна дешифровања херметичног садржаја главног текста. Тумачење је остављено читаоцу, док се сами коментари баве појашњавањем формалних поступака, техничких решења, и уопштено објашњавањем теоријских оквира – неких изнова дефинисаних од стране аутора – унутар којих су дела стварана.

Такви пропратни текстови заправо су теоријски есеји на тему различитих експерименталних књижевних поступака. У предговору графичкој поеми *Пусџолина* објашњавају се различити фигурални, ергодики, наративни и граматички поступци, попут специфичног наративног поступка који се може назвати „самофокализацијом” или „самореферентном фокализацијом”, а који, према Радовановићу, представља експериментални покушај приповедања без приповедача (макар и апстрактног, као у случају приповедања из трећег лица), „као да ствари саме себе манифестују” (Radovanović 1968: 9). Потом, Радовановић компаратистички образлаже специфичну естетску употребу самогласника у градњи различитих песничких неологизама, у складу са њиховим фоничко-конотативним значењем, инспирисану „Рене Гиловом и другим сличним шемама кореспондентности вокала и боја” (Radovanović 1968: 10). Радовановић такође пружа ортографско тумачење неконвенционалне синтаксе и реченичне структуре које у *Пусџолини* дају привид нелинеарног тока, уз помоћ алтернативних интерпункцијских знакова (обле заграде и доње црте). На крају, историјски се и наратолошки аргументује коришћење типографски нелинеарних текстуалних структура у сврху постизања визуелног ефекта отворености, односно ергодикиности дела. У случају овог поступка Радовановић у објашњењу алудира на поступке које је Стефан Маларме планирао да примени у ненаписаном делу *La Livre*, а термин „отвореност дела” (Radovanović 1968: 11), нарочито његова употреба у контексту дочаравања нелинеарне перцепције уметничког дела, алудира на студију *Ошворено гјело* Умберта Ека, чије је неке поставке Радовановић и директно коментарисао у *Воковизуелу*.

Поговор *Ноћнику*, збирци снова обликованих у виду кратких прича и пропратних илустрација, у стилском је смислу најестетизованији

пропратни коментар који је Радовановић написао. У овом тексту мешају се мемоарско и асоцијативно размишљање о природи снова и могућностима њихових тумачења, али се у одређеним деловима и даље пружа преглед историје рецепције ониричког дискурса у релевантним авангардистичким текстовима (Бретон, Кокто, М. Рејмон – Радовановић 1972: 95–96), као и вредна напомена о тематским круговима ониричких приповедних цртица унутар *Ноћника* (Радовановић 1972: 92–93), која отвара могућност читања овог дела као неке врсте трансформативног романа отвореног за нелинеарно читање, где сваки сан-прича постаје „лексија”, односно јединица читања у хипертекстуалном ланцу садржаја (Barthes 1974: 13).

Кратко фототипско издање *Полиедра*, у којем су представљене појединачне странице физичког објекта на којем је осликана и написана визуелна поема-прича, поседује не само коментаре одређених ликовних или вербалних поступака, већ и образложење позиције *Полиедра* у оквиру једне од Радовановићевих воковизуелних фаза, такозвани Воковизуел СП односно Воковизуел Сема-Соно-Спект.

На крају, Радовановићеви предговори издању *Пројектизам: Менталистичко стваралаштво 1954–2006*. његова је теоријски најсложенија збирка текстова, уз *Воковизуел*. Овде се пружа карактеристични Радовановићев осврт на теорију и поетику концептуалне уметности: према сопственим речима, Радовановић је, и пре него што се званично упознао са теоријом и праксом савремене концептуалне и перформативне уметности, стварао уметничке радове веома сличне таквој поетици, називајући тај део свог опуса „менталистичком уметношћу”. Теоријски темељ овога текста тако заузима полемички осврт на канонске текстове концептуалистичке поетике, односно дефиниције и истраживања Џозефа Косуца, Марсела Дишана, Адријана Стоукса, Хенрија Флинта, Сола Левита и других критичара (Радовановић 2010: 5–51).

Метатеоријски аспект *Воковизуела*

Воковизуел се од наведених примера не разликује само по обиму, него и по јединственој научној поенти: суштински, *Воковизуел* се бави проблематиком књижевне генологије, односно покушајем систематизације нових појава, праваца или поетика у оквиру неоавангардне и постмодерне књижевности. Ова књига представља, према Радовановићу, дефинисање и систематизовање не само једног

књижевног правца или жанра, него читавог новог рода једне синкретичне и вишемедијске уметности, односно њене историје, традиције, еволуције, њеног теоријског апарата и поетичко-семиолошких особености. Услед радикализма овог поступка – у питању је, дакле, одређење читаве једне нове уметности, уз објашњавање њеног комплетног семиотичког механизма, онтолошке природе, релације према другим уметностима и односа са сродним жанровима визуелне, конкретне и концептуалне књижевности – значајан аспект Радовановићеве студије, присутан још у његовим „менталистичким” есејима, јесте *меџаитеоријски*, полемички однос према сродним теоријским дефиницијама, који се остварује кроз ауторово екстремно преиспитивање начела класичних и савремених теорија књижевности.

Метатеоријска димензија *Воковизуела* јесте додатак који прикључујемо другој по реду ставци одређења Радовановићевог стила и дискурса у односу на поетику манифеста: у *Воковизуелу* ипак постоји „императивна изјава” која позива на активну промену, али она није усмерена према читаоцима, уметнику или критичару, већ позива на реорганизовање постојеће теорије, односно генологије уметности. „Манифестно” у *Воковизуелу* је проглас новог теоријског оквира. Радовановић у овој студији расправља са различитим исказима теорије уметности, пре свега са генологијом, а потом и организацијом прихваћене верзије уметничке историографије, која, према њему, није пажљиво уочила вишемиленијумски континуитет воковизуелог у европској књижевној традицији. У *Воковизуелу* чак долази и до увођења нових и дорађивања постојећих термина, израза и теорија из области лингвистике и семиотике. Речи из уводног поглавља *Воковизуела* нису само најавна одређеног методичког поступка, него позив да се тренутни, „застарели” механизми књижевне теорије реконструишу:

Пошто у области садејства речи, звука и лика већ дуже није било изразитијег помака у концепту, а у пракси су могућности прилично претресене, зрела је ситуација да се уочи битно и заједничко свим поетикама, изврши ресинтеза њихових ставова, одбаце сувишна имена и испита однос читаве области према оним граничним подручјима разних уметности у којима су настале сличне промене (Radovanović 1987: 5).

Када се говори о „ресинтези ставова”, „одбацивању имена”, „уочавању битног и заједничког свим поетикама” и напоследку „испити-

вању према граничним подручјима књижевности”, говори се заправо о отклону према књижевној генологији која није у могућности да ефикасно дефинише појаве попут „воковизуелног”, односно све оне уметничке облике које, због окошталости теоријског апарата, текући канон књижевне теорије не може одредити другачије осим употребом неодређених, описних или прешироких термина попут „хибридно”, „флуидно”, „међужанровско” или „мултидисциплинарно”. Последица овакве немогућности одређења потом се осликава и у рецепцији и критичком вредновању ових дела. Оно што књижевност не успева да успешно дефинише својим теоријским оквиром и сазнајним апаратом, сматра се ексцесним и маргиналним; другим речима, негативна и површна рецепција таквих „експерименталних” дела није (увек) последица њихове уметничке, естетске или идејне вредности, већ немогућности теорије да их успешно опише:

То што граничне појаве и даље задржавају име одређеног рода уметности, израз је лењивости у мењању највиших родних имена (Radovanović 1987: 165).

Канонска подела на Поезију, Прозу и Драму, као три темељна књижевна рода, у овом тренутку стара је, уколико не рачунамо рудиментарне и у данашњем контексту непрецизне покушаје генологије из античке мисли, скоро три века. Таква класификација потиче од средине 18. века, када је лирика стекла статус трећег књижевног рода у поетикама романских књижевности (Tartalja 1986: 345), прво највероватније у студији *Les beaux arts réduits à un même principe* Шарла Батеа (Charles Batteux, 1746). Батеова подела књижевности на три аспекта, лирски (доминација осећања), епски (доминација заплета) и драмски (доминација радње) понављала се и у каснијим генолошким поделама, попут оних браће Шлегел, Хегела, Игоа или Гета. Разлози оваквог разграничења међусобно су се разликовали (Хегел, Шлегели и други рани романтичари су три књижевна рода посматрали као три дијалектичка момента у развоју књижевности, где је, према једнима, епика била најстарија, након које следи лирика итд., док је Иго извор књижевности видео у лирици, а епика је била на другом месту; Гете је, са друге стране, допунио Батеову аргументацију налазећи основу лирике у осећањима, епике у радњи, а драме у делању – Tartalja 1986: 345), али су опстајали.

У таквој књижевној теорији мало је пажње посвећено дефинисању „граничних” случајева. Највише научно-теоријске пажње по-

свећено је романтичарској и модернистичкој поеми (које представљају прожимање лирског, епског и у одређеној мери драмског), њима сродним случајем „класичних”, односно ренесансних, барокних и класицистичких „класичних” епова (Тасо, Ариосто, Камоењш), као и модернистичкој прозаиди, односно лирској прози. Оба ова случаја обухватају прожимање лирског и епског као основних књижевних родова, и управо је овај део стандардне генологије – раздвајање лирског од прозног – полазна тачка Радовановићевог метатеоријског обрачуна:

После свих пробоја и иновација којима је [...] појам литературе доведен у питање или чак и укинут, и даље се настоји на очувању појма поезије [...] и на тај начин подржава разлика између поезије и прозе – што је још мање оправдано (Radovanović 1987: 8–9).

Спомињање артифицијелне разлике између уметничког дискурса поезије и прозе кључна је ставка у Радовановићевој метатеоријској методологији и прва тачка његовог залагања за другачију организацију генологије – која би требало да буде флексибилнија, отворенија, трансформативнија, и која би на тај начин другачије и прецизније дефинисала уметничке појаве које се у овом тренутку одређују као „трансгресивне” и синкретичне. Ипак, за разлику од неких других поставки воковизуелне теорије, Радовановићево изједначавање лирског и прозног није довољно убедљиво артикулисано. Као пример овакве синергије између два књижевна рода Радовановић узима само једну антологију, издање *Breakthrough Fictioneers* (1973) уредника Ричарда Костеланеца, неоавангардног уметника који се, попут Радовановића, у раду дотицао и поља уметничке теорије и критике. Ова антологија начелно представља сјајан показни случај Радовановићевих ставова о мултижанровским појавама у савременој књижевности будући да обухвата колекцију светских аутора од постмодерних метафикционалиста попут Набокова и Борхеса, чији прозни радови неретко прелазе границе поезије и прозе, односно нефикционалних и фикционалних прозних облика (есеја и кратке приче, документа / студије и кратке приче), до визуелно-текстуалних радова попут графичких приповедака, стрипова и концептуалистичких радова. Ипак, овај значајан али ограничен пример могао је већ у Радовановићево време бити допуњен примерима тзв. младе српске прозе (С. Дамјанов, С. Басара, Ђ. Писарев...) чији су ствараоци такође били формалистички радикални и који су такође

обједињавали цитатне и метатекстуалне стратегије постмодернизма са авангардистичким формалним манирима. Додатно, свој став о изједначавању изражајности дискурса прозе и поезије Радовановић неодређено илуструје више импресионистичким него научно прецизним цитатима Марфина Мадрока и Роберта Фроста. Само одређење ове појаве као „нове фикције” (New fiction), које Радовановић користи на неколико места у *Воковизуелу*, не постоји ни у једној релевантној књижевној теорији или историји.

Упркос недовољно прецизној артикулацији оваквог предлога о изједначавању прозног и лирског стила, Радовановићев циљ је јасан: традиционална подела књижевне генологије на поезију и прозу последица је „уврежених категорија традиционалне литературе којима се не тражи замена” (Radovanović 1987: 9). Брисање ове поделе, између осталог, легитимизује Радовановићеву намеру да се у традицију воковизуелног, подједнако са доминантно песничким примерима, попут античке визуелне поезије и барокног маниризма, укључе и прозна дела попут романа *Трисџрам Шенди* Лоренса Стерна и *Алиса у Земљи чуда* Луиса Керола, чији су графички елементи повезани с одређеним експерименталним наративним начелима тих дела, попут празних страница у Стерновом роману, које антиципирају касније поступке концептуалне и интерактивне књижевности, или дочаравања актера, њихових особина и догађаја кроз поступке нестандардне типографије у Кероловом роману и његовом наставку.

Епицентар Радовановићевог преиспитивања књижевне теорије, његовог схватања воковизуелног, па и, уопште, његових уметничких ставова, јесте постструктуралистичко и постмодернистичко – насупрот традиционалистичком – посматрање чврстих генолошких подела. Радовановић се у својим метатеоријским исказима у *Воковизуелу* залаже за поништавање идеје о тврдим систематским поделама и чврстим границама између поступка, жанрова, облика и родова, односно канонској подели на „центар” и „маргину”, залажући се за отворенији и флексибилнији теоријски оквир који би успешно препознавао и тзв. граничне појаве у књижевности. Радовановићево виђење воковизуелног као трансформативне, вишемедијске уметности јесте покушај да се наруши концепт уметничке теорије који „разликовање непрекидно супротставља унификовању”, наглашавајући притом покретљивост и синкретичност уметности, и сталне комуникације и утицаја између различитих уметничких дисциплина:

У сагледавању проблематике уметности, разликовање се непрекидно супротставља унификавању. Флукуалност облика уметности и узајамни утицаји њених токова и родова отежавају и чине привременим многа разликовања, разграничења и препознавања порекла уметничких појава. Ако се разликовањем и разграничењем теорија уметничких родова бави стално и накнадно у односу на уметничку праксу, те радње се чине противречним тежњи оних видова уметности који стреме превазилажењу родовских граница и мешању родова, медија и концепата (Radovanović 1987: 164).

Литература

- Batteux, Charles. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Превод на енглески: James O. Yonug. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Негришорац, Иван. *Лејџимација за бескућнике*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 1996.
- Radovanović, Vladan. *Pustolina*. Beograd: Nolit, 1968.
- Радовановић, Владан. *Ноћник: Снови*. Београд: Нолит, 1972.
- Radovanović, Vladan. *Vokovizuel*. Beograd: Nolit, 1987.
- Радовановић, Владан. *Пројекџизам: Менџалистџичко стџваралашџиво 1954–2006*. Нови Бановци: Музеј Маџура; Београд: ТОРУ, 2010.
- Tartalja, Ivo. „Književni rodovi i vrste”. У: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit – Institut za književnost i umetnost, 1986, 344–347.
- Flaker, Aleksandar. *Period, stil, žanr*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Miloš Jocić

THEORY / MANIFESTO: VLADAN RADOVANOVIĆ'S VOKOVIZUEL

Summary

Vladan Radovanović's *Vokovizuel* (1987, Nolit) isn't just a proclamation of the author's neoavantgarde, multimedial creative poetics, but also one of the most complex studies about visual and experimental devices in Serbian literature. In this book, Radovanović proposes a theoretical framework for a better understand-

ing of previously marginalized forms of visual and experimental art/literature. At the same time, *Vokovizuel* is also an important metatheoretical examination of certain genological ideas stemming from both classic and contemporary literary theory. As a mixture of a (neo)avantgardist manifesto and theoretical study, *Vokovizuel* is equally important as a testament of Radovanović's unique artistic practice, and as an innovative contribution to neoavantgarde and postmodern literature theory. In the first part of this paper, we provide a possible definition of an avantgardist manifesto as a specific literary genre; as is the case with every other literary genre, avantgardist manifesto, in A. Flaker's interpretation, has its own set of stylistical and aesthetical properties. In second part of this paper, we examine the stylistic, aesthetical and theoretical properties of Radovanović's *Vokovizual*, along with some suggestive autoreferential statements from the author itself, ultimately concluding that *Vokovizual*, although having superficial properties of an avantgardist manifesto, can be more accurately defined as a theoretical study. In third part of the study, we provide a brief overview of similar theoretical works written by Radovanović in form of forewords and commentaries of his own artistic pieces. Finally, we examine the metatheoretical aspect of Radovanović's *Vokovizual*, and the author's criticism of literary genology's fundamental ideas.

Жарка Свирчев

Институт за књижевност и уметност, Београд
zarkasv@yahoo.com

7.037/.038(497.1)
050ПАМФЛЕТИ
050РОК
81'42

ПАМФЛЕТИ И РОК – МАНИФЕСТИ НЕОАВАНГАРДЕ У СРПСКОЈ КУЛТУРИ

Сажетак: У раду се анализирају неоавангардне публикације *Памфлеџи* (1968) и *Рок* (1969). Предмет анализе је манифестни дискурс публикација који се испољава у њиховој анти-часописној парадигми, реторичким стратегијама и исказима, поетичким моделима, микрожанровским јединицама и међутекстовним и вантекстовним везама. Циљ истраживања је да се покаже да се *Памфлеџи* и *Рок* могу посматрати као манифести различитих неоавангардних тенденција у српској култури крајем шездесетих и током седамдесетих година прошлог века. Реактуелизујући авангардну часописну матрицу, публикације такође успостављају и једну од најзначајнијих микроинституција деловања неоавангардиста.

Кључне речи: *Памфлеџи*, *Рок*, манифести, неоавангарда, периодика

Неоавангардне политике локације шездесетих и седамдесетих година су и у српској / југословенској култури биле усмерене ка стварању алтернативне јавности, места отпора и позиција са којих су чињени радикални поетички гестови и друштвене интервенције. У ту сврху формирали су се ванинституционални простори и праксе деловања, попут уметничких колектива и група, салона или самиздатске културе. Такође, једна од стратегија деловања била је и присвајање институционалне мреже и њених потентних чворова, те су се *изнујира* настојале афирмисати нове књижевне и уметничке праксе (новосадска Трибина младих и часопис *Поља*, београдски Студентски културни центар итд.). Једна од конститутивних микроинституција деловања неоавангарде¹ јесу и ча-

¹ Након Другог светског рата јављају се различити уметнички пројекти који могу бити означени именом неоавангарда. Мишко Шуваковић наводи следећих неколико група: „1) неоконструктивизам или последња авангарда: амбијентална уметност,

сописи чија конвенционална парадигма бива трансформисана у складу са неконформистичком поетиком и праксом њених судеоника. Током шездесетих година се у часописима почињу интензивније манифестовати неоавангардне тенденције. Часописи постепено почињу уступати место експерименталној књижевности: *Ўј Symposion* (1964–1965), *La Battana* (од 1967), *Проблеми* и *Поља* (од 1968), *Дело*, *Трибина*, *Пиџања* и *Hid* (од 1969). Поред конвенционално структурираних часописа који се отварају за поетички радикализам, крајем седме деценије појављују се и прве публикације које су и иманентнопоетички неоавангардне, *Памфлеџи* (1968) и *Рок* (1969).²

Резултати истраживања авангардне периодике, чију парадигму ре-актуелизују неоавангардне публикације, конструктивне су смернице за контекстуализацију и интерпретацију дискурса часописа објављиваних крајем 60-их и током 70-их година.³ Закључак Биљане Андоновске о

визуелна истраживања, кибернетска уметност, фонетичка уметност, оптичка уметност, нове тенденције, структурални филм, технолошка уметност, 2) неоадада [...] 3) флукусус, 4) хепенинг, 5) нови реализам, 6) немачка група Зеро, 7) покрети и облици воковизуелних истраживања: летризам, конкретна поезија, визуелна поезија, патерн текст, итд.” (Šuvaković 1999: 209). Сам термин неоавангарда јавља се почетком шездесетих година у италијанској књижевној критици (Саболчи 1997: 87). Шуваковић додаје још неке називе – „друга авангарда”, „авангарда после Другог светског рата”, „авангарда из друге руке”, „римејк прве авангарде” (Šuvaković 1999: 209).

² Искрпно регистровање неоавангардних часописа урадила је графичка дизајнерка Ана Радовановић у оквиру свог истраживачког пројекта који је резултирао изложбом *Јуџословенски неоавангардни часописи*. Изложба је одржана у Загребу (2016), Београду (2017) и на Цетињу (2018). Ауторка је истраживањем, усмереним на дизајн и визуелни идентитет, обухватила двадесет и осам часописа: *Adresa*, *Akcent*, *Breza*, *Bit International*, *Galerija 212*, *Gorgona*, *Edicija A*, *Katalog 143*, *Kontaktor*, *L.H.O.O.Q.*, *Maj 75*, *Mentalni prostor*, *Mixed Up Underground*, *Moment bilten*, *Neuroart*, *Novine Galerije SC*, *Pemos*, *PN*, *Postgorgona*, *Prvi broj*, *P. S. Gorgona*, *Rok*, *Second Manifesto*, *Signal*, *Total*, *Underground Elevator*, *Westeast*, *Wow*. Ауторка у истраживање није укључила *Памфлеџе*.

³ Однос авангарде и неоавангарде није предмет разматрања у овом раду, иако ће се упућивати на видове инкорпорирања искуства историјских авангарди у публикацијама *Памфлеџи* и *Рок*. Ана Шефнер је изложила нацрт досадашњег критичког приступа односу између авангарде и неоавангарде: 1) неоавангарда је неаутентично понављање, реприза и превара, 2) неоавангарда престројава и наставља историјску авангарду, 3) неоавангарда радикализује праксе историјске авангарде, 4) неоавангарда асимилује праксу историјске авангарде, али је истовремено ублажава јер је од почетка перципира као уметност и 5) неоавангарда није нужно повезана са историјском авангардом, већ нешто битно различито и стога се њена вредност мора процењивати независно од историјске авангарде (Schaffner 2006: 109–111).

стваралачком приступу часопису авангардиста / модерниста може да послужи као предлог за разумевање и *Памфлети* и *Рока*:

Авангардисти / модернисти окретали су се часопису као отвореној и приступачној форми групног окупљања и свог увек имплицитно полемичког оглашавања. Часопис је био алтернативни, по правилу самиздатски простор, кроз који се прибављала ванинституционална видљивост и креирао, у великој мери генерацијски одређен, антинормативни дух новине и *есџетјској акџивизма* (Андоновска 2011: 819).

Компаративно сагледавајући југословенске авангардне, неоавангардне и поставангардне часописе, Дарко Шимичић је издвојио неколико заједничких именитеља: часописи постају довршена уметничка дела, резултат су уметничке стратегије а не уредничке политике, основна су интернационалног система комуникације, представљају маргинална догађаје у поређењу са мејнстрим националном културом (Šimićić 2003: 295). И *Памфлети* и *Рок* су часописи *крајњој даха*, попут својих авангардних периодичних претходника. Описујући краткорочне, некомерцијалне, експериментално конципиране такозване *little magazines* (мале часописе), којима се *Памфлети* и *Рок* жанровски приближавају, Ренато Пођоли констатује, између осталог, да је „понекад циљ ових малих ревија једино да издају прокламације и програме, или низове манифеста, који би најављивали оснивање новог покрета, објашњавајући и разрађујући категорички и полемички његову доктрину”, објашњавајући тиме и њихову концепцијску блискост са годишњацима, антологијама или збиркама (Pođoli 1974: 61).

Реактуелизујући часописну парадигму својствену историјским авангардама, која од часописа твори „оригиналан књижевни облик” (В. Шкловски), *Памфлети* и *Рок* теоријски фундирају и на текстуалном и визуелном плану развијају „нове уметничке праксе”, односно „естетски активизам” 60-их и 70-их година. Избор специфичне часописне форме која је семантички и симболички обележена искуством историјских авангарди, те њихова иницијална позиција на неоавангардној часописној сцени кандидује *Памфлети* и *Рок* за разматрање у контексту манифестних објава. Уочавајући протејску природу манифеста, истраживачи су сковали термин *манифест-носџ*, који означава минимум особина које би текст (дело) требало да садржи да би био схваћен као манифест. Особине које се најчешће

издвајају у контексту (авангардних) манифеста јесте „изравно обраћање реципијенту које подразумемијева рушење његових естетских навика и стварање нових”, неопходност јавне сфере у којој ће се реаговати на текст јер он није само књижевни, већ и друштвени гест (Flaker 1985: 128), те „међусобно приближавање по значају програмско-дискурзивног и поетско-естетског начела праћено [...] и својеврсним прожимањем и хибридизацијом” (Јовић 2010: 270). Обликовање и афирмација новине у *Памфлејџима* и *Року* прожета је манифестним дискурсом који се, поред античасописне жанровске (само)свести, испољава и у хибридном реторичким стратегијама и исказима, поетичким моделима, микрожанровским јединицама и међутекстовним и вантекстовним везама.

Памфлејџе је 1968. године издао Клуб писаца Зрењанина. Уреднички пар чинили су Јовица Аћин и Вујица Решин Туцић. Поред уредничког пара аутори текстова су и Војислав Деспотов, Соња Капелер, Иван Војинов, Миодраг Мартинов, Радивој Шајтинац и Милорад Миленковић. Млада ауторска екипа окупљена око *Памфлејџа* до појаве заједничке публикације објављивала је у новосадском студентском часопису *Индекс*, *Пољима* и зрењанинској *Улазници*. *Памфлејџи* су издати у оквиру новоосноване Едиције Фул Макс 68. Читаоци се информишу да ће брошуре (што је прецизна ознака материјалног изгледа *Памфлејџа*) излазити „савремено у различитој нарави”, те су означене као „лековита забава”. Временски устаљен ритам излажења, специфичан за серијске публикације, урушен је најавом дисконтинуалног ритма излажења и тематско-програмске и визуелне самосвојности сваке брошуре понаособ. Авангардна пракса осамостаљивања појединих бројева часописа, или пак једнобројност часописа, у *Памфлејџима* је априорно истакнута као програмско начело. Дијалог *Памфлејџа* са периодиком огледа се и у преобликовању рубрика или периодичних жанрова (дневне новине, књижевни часописи, женска штампа, црна хроника, репортаже, савети) њиховим пародирањем.

Елементи манифестног дискурса се, са једне стране, уобличавају на метанивоу преко (анти)часописне парадигме која маркира специфичност издавачког пројекта, а концептуализовани су и у појединим текстовима, са друге стране. Информације истакнуте у импресуму илустративне су формуле (псеудо)периодичности, преко којих се може регистровати дијалог са алманашком парадигмом, „скривеним периодичким жанром модернистичко-авангардне периодике” (Андоновска 2011: 826). Искуство историјских авангарди присутно је у *Пам-*

*флейи*ма и на експлицитној равни, преко фигуре Тодора Манојловића. Памфлетисти објављују, у духу авангардних мистификација, „Недовршено писмо Тодора Манојловића”,⁴ отпочињући и реактуелизацију српске / југословенске авангарде двадесетих година, која ће се интензивирати седамдесетих и осамдесетих година.

Манифестни дискурс нарочито обликује комуникацијске текстове у *Памфлейи*ма, који и иначе имају повлашћену позицију унутар часописа, посебно првог броја, јер „конструкција и артикулација, које се дају овим текстовима и значењима су метафоризација која се не тиче идентитета који су већ конструисани, већ оних који се тек конструишу, оних које они конструишу” (Пековић 2010: 242–243). Текст „Ах, подумимо најзад то путовање дрско!” Вујице Решина Туцића фигурира као микрожанр уводника. Њиме доминира поклич и позив за напуштање постојећих књижевних конвенција и друштвених норми. Преплитање стихова и прозе, разнотони лексички регистар (вулгаризми, оноματοпејске речи, каламбури), апотеоза покрету и путовању сливају се у екскламативну интонацију која дрско објављује раскид са постојећим стањем ствари: „Станице, шефови, дочек уз пут је љут. Ти ахни / и махни, са рука низ камен крут, кад душа имаш / да земаш овај пут, не мотај зјале и шефу крикни: / АЛЕ? АЛЕ, АЛЕ И БУДАЛЕ!” (Rešin Tucić 1968: 3). Отклон и *шамар* друштвеним нормама, провокаторска поза, радикално-агресивна негација, пркосни и дрски подсмех медиокритетским назорима средште су Туцићевог текста, уједно и будуће поетичке константе самог песника као и различитих експерименталних поетика.⁵

⁴ Овај текст биће током седамдесетих година прештампан у новосадским *Пољима* (без навођења извора), што је својеврсни цитатни миг имамо ли у виду да тих година *Поља* „окупира” екипа која је издала *Памфлеје*, настојећи да овом часопису да једну другачију оријентацију у односу на политику званичних институција.

⁵ У контексту ауторских поетика занимљиви су и радови Војислава Деспотова у *Памфлейи*ма. Деспотовљев диптих „О чему” и „Морају се наћи лепе речи, пуне витамина, пластичне” лапидарна су *ars poetica* неоавангарде типа „знак” (појам Миклоша Саболчија). Деестетизација поезије и естетизација стварности, промишљање света кроз језичку оптику, потрага за смислом кроз језичко прекрајање и моделирање света тло су на које иступа поетски субјекат, иронизујући дидактично-утилитарне окоснице доминирајуће по-етике. Неоавангардне поетике које ће уследити (визуелна, конкретна, кинетичка поезија) на трагу су Деспотовљевог поетског пачворка, њима ће доминирати истраживачки и креативан приступ језичкој грађи, доживљај света као језичког складишта, експериментални лудизам са текстуалном и визуелном грађом, те проблематизација и преобликовање експресивних, епистемолошких, аксиолошких функција књижевности.

„Реч уредника” штампана је, сходно логици инверзије часописне парадигме, на последњој страни публикације. „Реч уредника” потписује Јовица Аћин. Овај кратак текст садржи неколико кључних информација које подупиру „естетски активизам” зрењанинског Клуба писаца. Аћин се најпре осврће на жанровску одредницу памфлета. Истичући да публикација не преузима реторичке стратегије памфлета, аутор посредно упућује да је реч о својеврсном покушају естетизације овог жанра. Евидентно је да се зрењанинска публикација архетипској матрици памфлета као културно-друштвеном гесту и догађају више приближава природом своје намере и намене, чији је циљ друштвена критика и политичка мобилизација.⁶ Дијалогичност публикације, али и њена веза са књижевном периодиком, истакнута је, дакле, већ самим називом јер дијалогични жанрови (манифести, памфлети, полемике) „адресирани на актере савремене књижевне, културне или политичке сцене, са намером да је преобликују или бар покажу у критичком светлу, добијају снагу и убојитост управо из тог непосредног сучељавања или оспоравања (Матовић 2010: 11).

Природу текстова у *Памфлейима* наговештава већ насловна страна. Визуелно решење насловне стране, карикатурални приказ човечије главе која се цери, кореспондира с насловом публикације. Гојко Тешић је истакао да су памфлети, иако конститутивни елементи књижевног живота, зловољом књижевне историје маргинализовани жанрови јер се у свим временима „полемике и памфлети сматрају безначајном, прљавом страном књижевности, злом културе које треба сузбити или му не треба посвећивати никакву пажњу” (Тешић 2002: 94). Стога одабир наслова публикације и метафорички сажима стратегију (контра)дискурса књижевне маргине (географске, генерацијске и поетичке).

Из „Речи уредника” сазнајемо да „сви текстови (бар скоро сви) нису по избору него су по наруџбини”. *Памфлеји* су, дакле, резултат организовања у јединствену платформу, те се и у том смислу могу разумети као мобилизација снага и наступ колектива, што је уосталом предочено и апострофирањем Клуба писаца Зрењанина. У наставку текста Аћин се иронично поиграва механизмима цензуре (и естетизмом). Уредник најпре тврди да у *Памфлейима* није било цензуре

⁶ У белешци „За један фонд мира” истиче се, рецимо, пацифистичка оријентација Клуба писаца и борба против повреда свих права човека (слободе, једнакости, достојанства), те се позивају аутори да шаљу прилоге који би подупирали ову идеју.

него поједини текстови нису укључени јер нису задовољили естетске квалитете, да би потом признао да су текстови били добри „али би њихово читање онерасположило сваког читаоца”. Ова брижност за расположење читалачке публике, с обзиром на то да су *Памфлеџи* одређени као „лековита забава”, свој пун смисао, који се назире већ и из ауторове реторике, добија у корелацији са паратекстом, датумом настанка текста (7. 7. 1968), као и са жанровским одређењем публикације. Наиме, повлачење естетских критеријума приликом селекције и избора текстова упућује на давање предности (високом) степену политизације као мерилу вредности текста, чиме уредник(ци) потцртава *анџажованосћ* као важан контекстуални чинилац текстуалних политика *Памфлеџа* и издавачке етике Клуба писаца Зрењанина. У завршници текста Аћин, и даље у иронично-пародијском духу и на трагу логике нонсенса, наставља алузију на репресивне механизме званичне културне политике, односно на идеолошку вертикалу *Памфлеџа*, око које се сабира „естетски активизам” аутора, прелазећи из првог лице јединине у прво лице множине. Одричући (кривичну?) одговорност за поједине имплицитне исказе аутора „разбацане у текстовима”, уредник истиче прихватање одговорности за „читаву збирку”, те издавачка политика поприма карактеристике самоуправно организованних заједница.

Следећи натукницу Виктора Шкловског да „часопис држи не само занимљивост појединих делова, него занимљивост њихових веза” (Шкловски 1996: 156), може се увидети да интертекстуална упућивања и надопуњавања текстова у *Памфлеџима* потврђују да је реч о кохерентној целини и јединственом стваралачком пројекту који је заснован на (ре)актуелизацији политичке хетерономије уметности, те мултиауторски потпис манифестних елемената. Поетички топоси текстова су пак жанровски плурализам, стилска дисперзивност, разарање стандардне језичке норме и лудистички приступ језику, семантичко допуњавање вербалног и визуелног материјала, пародијска визура у сагледавању уметничких и друштвених пракси и институција, обртање и измештање / премештање различитих дискурса који премрежавају друштвену арену (медијског, идеолошког, васпитно-образовног). Друштвени контекст у ком су се *Памфлеџи* појавили прожима текстове енергијом субверзивних акција, а артикулисана свест о поетичком радикализму и иновативности легитимше њихов статус манифестне објаве.

Након објављивања *Памфлета*, на Туџићеву зрењанинску адресу стигло је писмо Боре Ћосића. Ћосић је пренео Туџићу своју фасцинацију *Памфлетима*, а ово писмо је уједно и значајан књижевноисторијски документ манифестног, односно програмског карактера. Иако недостаје јавна сфера деловања да бисмо га могли означити манифестом, Ћосићево писмо, што је важније, потврђује да су *Памфлети* имали одјека, то јест да су перципирани као иницијална стваралачка акција која је покренула ствари у новом правцу.⁷ У писму можемо, поред Ћосићевих ауторских преокупација, уочити поетичка тежишта *Рока*, али и неоавангардних тенденција које ће обележити уметничку сцену 70-их година: колективно иступање, односно наступање, интернационални оквир деловања и повезивања, окретање и истраживање у сфери интермедијалности, негативан став према књижевнокритичкој парадигми, те покушај превладавања „институције уметности”, у биргеровском смислу тог појма, као и идеолошки контекст нове левице.

Први број *Рока: часописа за књижевности и естетичко исцртавање стварности*, од укупно четири, објављен је 1969. године под ди-

⁷ Ово писмо објављено је једино у књизи Небојше Миленковића *Вујица Решин Туџић. Традиција авангарде* (2011). Стога га на овом месту преносим у целини:

„Јуче сам добио Ваше *Памфлете*, који су ме очарали својим изгледом, својим текстовима, својим чаробним лудостима... Само у једној раздрданој, атомизираној средини као што је наша може се десити да постоји читав један мали тим, нама толико потребан, а да се о томе не зна ни речи. Ми, ја лично, часопис РОК који ћу од октобра месеца уређивати, доктрина MIXEDMEDIA коју покушавам да обзнаним глумаћима око себе, све ове тековине наше двадесетогодишње праксе пролажења кроз зид желе да се Ви и Ваши пријатељи укључите у наш заједнички посао... Нама нису потребне само Ваше песме... Нама је потребна топографија Ваше егзистенције, ваших мисли, ваших духовитих намера. Пошаљите нам своје фотографије, опис ваших соба, географску карту ваших путовања, списак телефона ваших пријатеља. Све оно што би помогло дефинитивнијем откривању ваше личности онима који, као ја донедавно, нису знали ни да постојите. Управо се налазимо у великом послу окупљања једног дела европске авангарде којој је доста 'лепе књижевности' исто онолико колико и нама или вама. Не знам шта вам говорите имена Claudio Parmiggiani, Jiri Kolar, George Maciunas, Franco Vaccari, Julien Blaine, колико знате о групи ROVNO, FLUXUS, или витезима италијанског FIUMALBA али они су, као и Томаж Шаламун, Миленко Матановић, Шејка, Владан Радовановић, Ивањицка, Загоричник, Сениша Вуковић, они су са нама. Одмах можете приметити колико мало 'писаца', и то београдских, налази се поред мене... на ту господу наравно нико од нас не жели да рачуна. Схватите, дакле, да је неопходна акумулација капитала културе, диктатура пролетаријата културе” (Milenković 2011: 15–16).

рекцијом Боре Ђосића, Милована Данојлића, Мирјане Стефановић, Мирка Кларина и Владана Радовановића. Часопис отвара уводна белешка која је уједно и манифест (миксмедијалне⁸) поетике и политике *Рока* и њених сарадника:

Овим часописом не руководи РЕДАКЦИЈА, лекторска група за „скупљање и сређивање рукописа”, њихову „обраду, прераду, језичко и правописно уједначавање”, како се на страни 998. Вујаклијиног речника немогућих речи овај термин објашњава. РОК налази за потребно да своју структуру повери у руке ДИРЕКЦИЈИ која ће, директно мешајући се, „непосредно”, „без околишавања”, путем „упутстава”, тражења и захтева, иницирати и нахушкавати групу стваралаца на одређену врсту креативне акције. РОК се, према томе, одриче јаловог и потпуно будаластог посла редиговања већ приспелих, готових, завршних продуката „лепе књижевности” тражећи од својих пријатеља и сарадника добровољно, истрајно и неодложно покорвање, службу у одређеном РОКУ.

РОК ће се, ма како то могло изгледати парадоксално, борити против лепе књижевности, која све више добија атрибут „кривих потреба” које „перпетуирају мукотрпан рад, агресију, мизерију и неправду”. Бавећи се угађањем, причињавањем „среће” људској индивидуи, лепа књижевност, уз остала искривљавања правих захтева, сама себе довољно је дисквалификовала и дисквалификоваће се и даље. Уместо ове, неопходно је градити нове облике свести, вишедимензионалне, сублимне, ослобађајуће. Они не морају увек бити „уметнички”, „литерарни” итд., а да у равни писане речи ипак значе какву-такву креацију. РОК ће, природно, стајати уз неке раније, драгоцене примере, даље их развијајући (*Рок*, 1/1969, непагинирана страна).

⁸ Пре објављивања своје „монстр-жврљотине” *Mixed media* (1970), Бора Ђосић је миксмедијалност објаснио на корицама збирке *Сагржај* (1969), књиге која садржи сопствени садржај, као и садржај „монстр-жврљотине”: „Mixed-media, меšovita техника, практичан је израз који обележава коришћење различитих средстава у уметничкој пракси, или најтачније, спајање материјала disparatnog porekla у артистичку целину, уметнички предмет, дело. Mikst, mikstura, смеša, меšавина, буčkuriš, умеšност, слоženost, разноврсност, raznolikost, metež; media, medium, srednji stepen, sredina, okolina, sredstvo, оно што се налази у средини или што представља средину, спроводник светлости, посредник између људи и духова /у spiritizmu/, stanje koje стоји између радног и трпног /у грчкој граматичи/, medijevalan, srednjevekovni, Mediala.”

Сагржај и часопис *Рок* дизајнерски су обликовани на истим принципима (формат, типографија, врста и боја папира).

Тежиште уводника-манифеста представља неколико тачака: ре-интерпретација места уметности у заједници, улоге писца и ауторства, смисла и циља уметничких дела; персонална сарадња и колективни пројекти као најзначајнији вид деловања; истицање политичке и еманципаторске функције нове уметности у контексту (субјективног) револуционарног деловања (флукусовска метафоризација зеновског просветљења и индивидуалног ослобођења); реконцептуализација појма литерарног у правцу његове деестетизације; идеја замене материјалног објекта (часописа, дела) временски одређеним догађајем; свест о краткорочности рушилачких поетика; интегрисање искуства историјских авангарди. Ове тачке се поближе разрађују у појединим текстовима часописа.

Први сегмент часописа посвећен је представљању словеначког покрета ОХО. За разлику од *Памфлета*, у првом броју *Рока* објављен је и низ теоријских текстова у којима су концептуализовани уметнички прилози у броју. Поред информативних и (ауто)поетичких текстова о програмима, манифестацијама и радовима ОХО покрета, први сегмент садржи и радове уметника из ОХО редова: Пламена, Загоричника, Шаламуна. Први сегмент часописа заокружује избор из словеначке типографске поезије, који је приредио Загоричник. У контексту манифестног дискурса значајан је текст „Едиција ОХО” Растка Мочника.

Мочник је акценат ставио на структуру књиге у оквиру едиције ОХО, што је уједно и један од кључних флукусовских (неоавангардних) пројеката на којем се програмски темељи и сама структура часописа *Рок*. ОХО књига је напустила простор историјске књижне структуре, отворила ју је и динамизовала. Напушта се линеарни принцип структурирања, руше се рутински перцептивни механизми, инсистира се на мултидимензионалности књижне структуре. Читалац на тај начин постаје коаутор уметничког дела. Нова књижна форма кореспондира са савременим догађајима субјективитета који се манифестује у чулности, те „уметничко дело није више стимуланс за солипсистичко интелектуално самозадовољавање, већ поље могућности за чулно доживљавање” (Моћник 1968: 9). Чулност савременог човека је осиромашена и фрагментирана свеопштом рационализацијом и утилитаризацијом и отвореним књижним формама настоје се деструирати схематизованост и укалупљеност човека „визуелне, приватне и индивидуалне цивилизације” (Моћник 1969: 8). Мочник закључује да је „дошло [...] време безимених склада и хорова који певају на тргови-

ма” (Моћник 1969: 9), дакле, уметности се враћа њен колективни, јавни идентитет, као и тактилна, олфакторна и аудитивна својства, која су била потиснута.

Мочник се у анализи, упућујући да се историја књига мења са ОХО књигом, односно изумима, ослања на Меклуанове увиде изложене у *Гуџенберговој галаксији*, за кога је историја књиге пресудан моменат у развијању чулности. Међутим, трансформација материјалности и режима репрезентативности књиге била је део авангардних пројеката.⁹ ОХО пројекти, који постају концептуална база и структурирање *Рока*, указују на прожимање иманентнопоетичких карактеристика и друштвено-културних (и политичких) захтева у којима можемо препознати тежње ка политизацији естетских пројеката (у првом броју часописа ово је најексплицитније артикулисано у блоку анонимних „Песама отпора”, насталих у Паризу током студентске револуције, које је превео и приредио Милован Данојлић), револуционарисувању свакодневице, као и естетску праксу која тежи идеалу тоталног уметничког дела (*Gesamtkunstwerk*).

Поред ОХО књиге, једно од изворишта структуре *Рока* је форма складишта коју је промовисао флуksус покрет. Други сегмент часописа посвећен је управо флуksус покрету (теоријски текстови и радови). Флуksусовске позиције дирекције и сарадника часописа конкретизоване су већ у уводнику, огледају се у самој концепцији часописа, а већина чланака може се читати у кључу концепата (стеитмента), чиме се знатно мења и преобликује традиционална структу-

⁹ Те процесе је прегнантно предочила Биљана Андоновска: „Измењено схватање периодике свакако је било последица опште авангардне демократизације жанрова и темељног превредновања уметничких стратегија и средстава, али га је посебно корисно посматрати у вези са новим схватањем и обликовањем књије. Интервенције, експерименти и иновације у оба ова медија произилазили су из измењеног односа између визуелних и вербалних уметности, али и редефинисаног односа између књиге и нових конкурентних медија. [...] Часопис и књига били су немиметички жанрови / форме / простори у којима су се нова координација текста и слике и коауторски пројекти могли идеално спроводити и оспољити. Авангардни ствараоци свесни су при том да ова интермедијалност није орнаментална, већ да нова ’активирана типографија претпоставља активан текст, тј. садржину способну за ову активацију’, и да ’развијање конвенционалне форме књиге’, у основи неизмењене од Гутенберга, значи дубоку промену технике читања и разумевања (Тајге 1977). Књига, управо, више није доминантна форма штампаних ствари, већ су то постале новине, огласи, плакати, проспекти, који, као и филм, постају нови узор како књижевности тако и штампању књига” (Андоновска 2011: 818).

ра књижевнотеоријских и књижевноисторијских текстова (флуксус упутства понекад се граниче са жанром манифеста). Покрет флуксус представили су Бранко Вучићевић и Бора Ћосић. Вучићевићев текст „flux flux” обликован је манифестном реториком, и стога не изненађује што га је Бора Ћосић у својој књизи *Mixed media* (1970) прештампао у целини, у оквиру одељка насловљеног „Манифести”.

Вучићевић најпре истиче да циљеви флуксуса нису естетички, већ друштвено конструктивни, и обједињени су идејом о „постепеном елиминисању лепих уметности” или бар њихових институционалних видова. У истој равни покрет одређује и Бора Ћосић: „Политички покрет, политичка, друштвена уметност. Средство политичке агитације. Пасивно оружје за мењање структуре људског живота” (Ćosić 1969: 47). Покрет флуксус је, како истиче Вучићевић, против уметничких објеката, односно обележен је антипрофесионализмом, антииндивидуализмом и антиевропејством (Европа се перципира као средиште промовисања идеологије уметности ради уметности). У коначници, Вучићевић таксативно набраја циљеве и стратегије покрета:

FLUX-UMETNOST-NEUMETNOST-ZABAVA PORIČE RAZLIKU IZMEĐU UMETNOSTI I NEUMETNOSTI, PORIČE NEOPHODNOST UMETNIKA, ISKLJUČIVOST, INDIVIDUALNOST, AMBICIJU, ODRIČE SE SVIH PRETENZIJA NA ZNAČAJ, RETKOST, NADAHNUĆE, VEŠTINU, SLOŽENOST, DUBINU, VELIČINU, INSTITUCIONALNU I ROBNU VREDNOST. ONA TEŽI MONOSTRUKTURALNIM, NETEATRALNIM, NEBAROKNIM, BEZLIČNIM SVOJSTVIMA JEDNOSTAVNOG PRIRODNOG DOGAĐAJA, PREDMETA, IGRE, ZAGONETKE ILI ŠALE. ONA JE SPOJ SPIKEA JONESA, VICEVA, IGARA, VARIJETA, CAGEA I DUCHAMPA. FLUXUS, FLUXUS, FLUXUS, FLUXUS, FLUXUS, FLUXUS (Vučićević 1969: 46).

Флуксус (неоавангардни) пројекат испоставља се као још један „напад на институцију уметности и револуционарсање целине живота” (Birger 2010: 696), као отпор тржишној логици и статусу уметности у грађанском друштву описаном појмом аутономије. Флуксус (неоавангарда), попут своје историјске претходнице, како је то поводом дискурса авангарди прецизно запазио Стеван Брадић, „пројектује будућност у којој ће доћи до превладавања уметности тако што ће се она идентификовати са животном праксом, и тиме више неће постојати као нешто засебно”, односно авангарда, као и флуксус / неоавангарда: „не види себе као будућност уметности, нити

своја дела сагледава као уметничка дела, јер ово припада аутономној институцији коју она напада – она себе види као крај уметности и најаву нове стварности” (Брадић 2014: 46).

Посебан сегмент часописа, „Три Алексића” и „Списак Дишанових заслуга”, уз који је приложен и интервју са Дишаном, могао би да носи наслов *бирана традиција*, што потврђује да ни неоавангардна *новина* као таква није била циљ по себи, већ је превасходно одређује контекст на чијој аутентичности се инсистира, односно (друштвене, идеолошке) позиције са којих се артикулише уметнички експеримент. То у случају југословенских неоавангарди завређује посебну истраживачку пажњу јер се овдашња неоавангарда, за разлику од западноевропске, артикулише у битно другачијем политичком и друштвеном систему, и то не током деценија које су претходиле шездесет осмој. Ћосићеве белешке посвећене Алексићима чин су „реактуелизујуће рецепције” одређених традицијских линија које су уписане у *Рок*-поетику, а у томе се могу препознати типичне стратегије успостављања континуитета – критичка реинтерпретација и откривање претходника.

Први Алексић је дадаиста Драган Алексић, творац првих југословенских дада-буквара, а у првом броју *Рока* репринтују се његове тенкистичке публикације, језгро радикалне авангарде 20-их година. Други је Драгољуб Алексић, аутор филма *Невиносић без заштитице*. „Уметник живота, конкретни уметник, mixed media”, Ћосићевим речима, „једна је од централних личности наших уметничких преображаја” (Ћосић 1969: 101), налазећи упориште у популарној и контракултури. Драгољуб Алексић привлачи у своје окружје Душана Макавејева и поетику црног таласа; четврти број *Рока* биће у целини посвећен Жилниковим *Раним радовима*. Трећи Алексић је Драгутин Алексић Бели, познатији као Бен Квик из Сладоје, „једини човек ресавског краја који је усавршио прављење петохиљадарки домаћим средствима” (Ћосић 1969: 101). Он је у себи сјединио смелост конкретног уметника, поп-артисте и фалсификатора. Бен Квик, на трагу Хефертона и Ворхола, „приближава се опасној граници конкретне уметности, жељне да чак и веома ’профане’ појединости истргнуте из стварности прогласи каквом-таквом креацијом” (Ћосић 1969: 102). На „Списку Дишанових заслуга” Ћосић је истакао Дишанову *ready-made* уметност, поступак додавања у колажној техници, тактилизам, егзистенцијалну самоанализу и ковчежиће који антиципирају флукус кутијице-часописа

као темеље флукус покрета, чиме је овај уметник постао једна од кључних фигура неоавангардних манифестација (Čosić 1969: 115).

Памфлејџе и *Рок*, напослетку, можемо посматрати као језгра две неоавангардне линије у српској култури, и тиме уједно сумирати и њихове специфичности. *Памфлејџи* су били окренути експерименту на пољу књижевности у корелацији са ликовним, интермедијалним решењима, а *Рок* је у интегрални простор часописа објединио књижевне, филмске, ликовне и музичке експерименте, а обе публикације су истовремено, изневеравајући традиционално поимање часописа и реактуелизујућу њену авангардну парадигму, отвориле врата неоавангарди. С једне стране, *Памфлејџи* су иницирали поетику војвођанске неоавангарде, која је „оријентисана ка књижевним текстуалним експериментима који се укључују у подручије конкретне и визуелне поезије” (Šuvaković 1999: 2010). Са друге стране, *Рок* је сажео програм београдске неоавангарде (ликовне, књижевне, филмске, музичке), која је блиска „деструктивном, ексцесном, гестуалном и језичко-концептуалном акционизму неоаде, флукуса и хепенинга, а битне су и релације са француским филмским новим таласом, америчком андерграунд културом и структуралистичким књижевним експериментима” (Šuvaković 1999: 2010).

Оно што *Памфлејџе* и *Рок* надасве повезује јесте форма и простор стваралачке праксе који су обликовали – (анти)часопис. Већ сам избор места иступа и наступа, ваља још једном истаћи, манифестни је гест *par excellence*. Уједно, *Памфлејџи* и *Рок* представљају концептуалну базу овдашње неоавангардне часописне мреже, а поједине публикације ће наставити и специфичне стратегије *Памфлејџа* и *Рока*. Часописи који ће бити рађени и издавани током седамдесетих година, примера ради, утемељиваће своју поетику на поигравању формулама (псеудо)периодичности и алманашком парадигмом (часопис *Pestmos* је, рецимо, покренут на иницијативу Војислава Деспотова 1971. са идејом да сваки наредни број има други назив и уредника); војвођански часописи су углавном били ауторски пројекти, и сами аутори су учествовали у изради (најчешће ручној), попут зрењанинских *памфлејџиста*, те су дистрибуирани „из руке у руку” или путем поште; на трагу флукус идеје о часописима, поједини часописи су били конципирани као асамблажи (вероватно најиновативнији аспект неоавангардне периодике); велику тиражност *Рока* (две хиљаде примерака) и интернационалну сцену комуникације и деловања наставили су часописи попут београдског *Сигнала* или *L.H.O.O.Q.* Славка Богдановића.

Извори

- Aćin, Jovica. „Reč urednika”. *Pamfleti* 1968: 48.
- Vučičević, Branko. „flux flux”. *Rok* 1 (1969): 45–46.
- Močnik, Rastko. „Edicija OHO”. *Rok* 1 (1969): 7–9.
- Pamfleti*. Ur. Vujica Rešin Tucić i Jovica Aćin. Zrenjanin, 1968.
- Rešin Tucić, Vujica. „Ah, poduzmimo najzad to putovanje drsko”. *Pamfleti* 1968: 3.
- Rok: časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti*. Ur. Bora Ćosić. Beograd, 1969.
- Ćosić, Bora. „Spisak Dišanovih zasluga”. *Rok* 1 (1969): 115.
- Ćosić, Bora. „Tri Aleksića”. *Rok* 1 (1969): 89–100.
- Ćosić, Bora. „fluxus”. *Rok* 1 (1969): 57–48.

Литература

- Андоновска, Биљана. „Авангардни алманаси: нацрт за једну поетику ефемерног”. *Књижевна историја* 43, 145 (2011): 797–829.
- Birger, Peter. „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*”. *New Literary History* 41 (2010): 695–715.
- Брадић, Стеван. „Авангарда између делатности и аутономије”. *Злајан-на преда: листи за књижевност, уметност, културу и мишљење* 14, 155/156 (2014): 41–50.
- Јовић, Бојан. „Манифести српске авангарде – поетика, естетика, идеологија”. *Књижевна историја* 42, 140/141 (2010): 269–280.
- Матовић, Весна. „Жанрови у периодици”. У: *Жанрови у српској периодици*. Ур. В. Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 7–13.
- Milenković, Nebojša. *Vujica Rešin Tucić. Tradicija avangarde*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011.
- Пековић, Слободанка. „Поетика комуникацијског текста у часопису”. У: *Жанрови у српској периодици*. Ур. Весна Матовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 219–244.
- Podoli, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Prev. Jasna Janićijević. Beograd: Nolit, 1975.

- Sabolči, Mikloš. *Avangarda & Neoavangarda*. Prev. Marija Cindori Šinković. Beograd: Narodna knjiga, 1997.
- Tešić, Gojko. *Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja*. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Narodna knjiga: Rad, 2002.
- Flaker, Aleksandar. „Avangardni manifest kao književna vrsta”. *Književna kritika* 16, 5 (1985): 127–136.
- Ćosić, Bora. *Sadržaj*. Beograd: nezavisno autorsko izdanje, 1969.
- Schaffner, Anna. ”Inheriting The Avant-Garde”. *Neo-Avant-Garde*. Ed. David Hopkins. Amsterdam–New York: Rodopi B. V. 2006. 97–119.
- Šimičić, Darko. ”From Zenit to Mental Space: avant-garde, neo-avant-garde, and post-avant-garde magazines and books in Yugoslavia, 1921–1987”. *Impossible Histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Ed. Miško Šuvaković, Dubravka Đurić. Cambridge: The MIT Press, 2003. 294–330.
- Шкловски, Виктор. „Часопис као књижевни облик”. Прев. Тања Поповић. *Илиада* нулти број (1995): 155–156.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne teorije i umetnosti posle 1950*. Novi Sad: Prometej, 1999.

Žarka Svirčev

**PAMFLETI AND ROK – MANIFESTOS
OF THE NEO-AVANT-GARDE IN SERBIAN CULTURE**

Summary

The paper analyzes the neo-avant-garde periodicals *Pamfleti* (1968, eds. Jovica Aćin and Vujica Rešin Tucić) and *Rok* (1969, ed. Bora Ćosić). The subject of analysis is the manifesto discourse of these publications. The elements of manifesto indicate in their anti-magazine paradigm, rhetorical strategies and statements, poetic models, micro-genre units, and intertextual connections. *Pamfleti* and *Rok* theoretically fund and illustrate with their works a new artistic practice and aesthetic activism of the sixties and seventies of the twentieth century in Serbian (Yugoslav) culture.

Pamfleti focused on experimentation in the field of literature in correlation with artistic, intermediate solutions. The publication is a creative project based on the (re)actualization of the political heteronomy of art. Poetic features of texts in the publication are genre pluralism, stylistic differentiation, parodic dialogue with literary and ideological currents, destruction of standard linguistic norms and ex-

perimental approach to language, semantic supplementation of verbal and visual material, institutional critique, and relocation of various discourses that network the social arena (media, ideological, educational).

Rok has united literary, film, art, and music experiments into an integral space of the magazine. The program of the magazine focuses the reinterpretation of the place of art in the community, the role of the writer and authorship, the meaning and purpose of works of art; personal cooperation and collective projects as the most important type of action; emphasizing the political and emancipatory function of new art in the context of (subjective) revolutionary action; reconceptualization of the notion of the literary; understanding the work of art as a time-limited process or event; integrating the experience of the historical avant-garde.

Pamfleti initiated the poetics of the so-called Vojvodina's neo-avant-garde, directed towards textual experiments close to the procedures of concrete and visual poetry. *Rok* anticipated the program of the so-called Belgrade neo-avant-garde (art, literature, film, music), which is related to actionism of neo-Dada, flux, and happening, establishing relations with the (French) film new wave, and the American underground culture.

Key words: *Pamfleti*, *Rok*, manifestos, neo-avant-garde, periodicals

Јелена Ђ. Марићевић Балаћ

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду,

Одсек за српску књижевност и језик

jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

82.02 СИГНАЛИЗАМ

ТИПОЛОГИЈА СИГНАЛИСТИЧКИХ МАНИФЕСТА*

Сажетак: Рад има за циљ да сачини типологију сигналистичких манифеста и укаже на фундаменталне идејне црте поетике овог српског неоавангардног правца. Поред експлицитних манифестних текстова („Манифест песничке науке”, „Манифест сигнализма: *Regulae poesis*” и „Сигнализам”), пажња је посвећена и траговима имплицитних залагања за сигналистичку теорију и њену практичну примену, који се могу прочитати у интервјуима, полемичким текстовима, преписци и дневничким записима Мирољуба Тодоровића. У текстовима овог карактера неретко се наилази на додатно и детаљније образложење онога што би у манифесту било наведено, али се и доводи у питање шта би све могло да се осмотри као сигналистички манифест. Стога је обухваћено шире истраживачко поље, са хипотезом да је корпус сигналистичких манифеста обимнији, а њихова класификација проблематичнија. Најпосле, као посебан тип сигналистичких манифеста сматра се и један краћи текст, који долази из пера странца – јапански „Манифест сигнализма” Кеичија Накамуре. Након селекције грађе и компаратистичког и херменеутичког приступа текстовима, дошло се до закључка да су манифести пресудни за поетичко дефинисање сигналистичких жанрова, као и за потенцијална тумачења у светлу футуристичке, надреалистичке, летристичке, акмеистичке, зенитистичке, па и физистичке уметничке парадигме, са којима има додирних тачака.

Кључне речи: сигнализам, манифест, поетика, интервју, полемика, преписка, дневници

* Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (178005) који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду.

Појам манифеста је у најужој спрези са значењем појма авангарда. Авангарда, како је познато, термин је из војне терминологије. У тексту „Смотра претходнице” Тео ван Дузбург екскламативно је написао: „Ето барјака под којим све модерне и ултрамодерне групе у читавом свету марширају у правцу потпуно новог начина изражавања у свим облицима уметности” и „авангарда је данас постала заједничка борбена парола како на социјалном пољу тако и на пољу естетике” (Мецлер 2013: 14). И манифест је првобитно означавао „проглас, државну објаву (нпр. објаву рата)”, да би од почетка 20. века престао „да се схвата као државна објава, пошто примарно постаје назив објаве неке грађанске иницијативе или програма неке уметничке групе” (Мецлер 2013: 196). Када се суоче појмови авангарде и манифеста у светлу заједничке примарне етимологије, може се закључити да манифести различитих праваца функционишу као трупе или одреди унутар једне борбене армије која би се звала авангардом. Дакле, природа манифеста, како једним делом подвлачи и Флакер (2011: 351), подразумева „сукоб са рецепијентом”, али и покушај да се читаоци придобију у погледу прихватања заступајућих естетских ставова и поетичких начела (уп. Грубер, према Флакер 2011: 351). Тако сагледано, писац или писци манифеста поступају као освајачи у рату или мисионари, али стоје и на линији одбране свог „вјерују” од неистомишљеника.

Преписка

Отуда не чуди што се одломци или реферисање на сигналистичке манифесте могу прочитати у сачуваним писмима *Из сињалистичкој документационој ценџира 1* (1999),¹ текстовима полемичке природе, који су последњи пут публиковани под окриљем књиге *Nemo propheta in patria* (2014), интервјуима сабраним у књизи *Извори сињализма* (2018) и *Дневницима сињализма* (1979–1989), објављеним 2012. и 2019. године.

Преписка Мирољуба Тодоровића са различитим ствараоцима, теоретичарима и књижевним критичарима у тадашњој земљи и иностранству сведочанство је превасходно о систематизацији и покушају

¹ Цитати из писама односе се на преписку која се чува у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић” у Београду, под сигнатуром: ПБ27 420/1, а у виду фотокопија под насловом *Из сињалистичкој документационој ценџира 1*, укоричених спиралом, без пагинације.

прецизног и аргументованог дефинисања поетичких начела сигнализма, а затим и плановима за њихову реализацију.

Иако је Мирољуб Тодоровић написао три експлицитна сигналистичка манифеста: „Манифест песничке науке” (1968), „Манифест сигнализма: *Regulae poesis*” (1969) и „Сигнализам” (1970), те покренуо излажење Интернационалне ревије *Сиџнал* (1970)² у којој су неки манифести и објављени, из преписке са Љубишом Јоцићем сазнајемо за даљи рад на манифесту и то управо из пера српског надреалисте који се поетички приклонио сигнализму. У писму од 14. 8. 1975. пише како замишља сигналистички манифест „као један колаж есејистичке материје са научном”; 12. 9. 1975. исказује намеру да о свим појавама у сигнализму напише по један текст, „а после, заједнички из тога и онога што ви [М. Тодоровић, прим. Ј. М. Б.] будете написали да нагонимо наш манифест”, док 29. 10. 1975. бива одушевљен манифестом Мирољуба Тодоровића који је управо био прочитао.³ Нажалост, Љубиша Јоцић преминуо је већ 1978. године; међутим, рекло би се да су његове идеје и стремљења исказана у писмима, инкорпорираним концептом књиге одломака из песничких дневника, трактата, манифеста, визуелних есеја и расправа, која је објављена под насловом *Сиџнализам* 1979, мада је требало да буде публикована 1976. године, дакле, за Јоцићева живота.⁴

² Ели Финци је у *Полиџици*, када је публикована плакета *Сиџнал* 1970. године, објавио изразито негативно интониран текст у коме је *Сиџнал* назвао манифестом: „у овој програмској књижици, која извесним својим особеностима тежи да буде и један громогласан манифест, отказана је послушност инспирацији у било којем виду” (према: Тодоровић 2014: 87).

³ У интервјуу „Столеће сигнализма”, који је водио Миливоје Павловић, Тодоровић каже да је Љубиша Јоцић ушао у покрет половином 1975. године (дакле, непосредно пре датираних писама), покренут негативном атмосфером која је била условљена рецепцијом изложбе сигнализма у Салону Музеја савремене уметности. Одговори које је припремао, о чему пише и у писмима, нису представљали полемику „већ есеј, одбрану сигнализма на највишем нивоу. ’Политика’ га је објавила под насловом ’Знаци везани за саму реалност’” (Тодоровић 2018: 135). Убрзо након овог уследио је још један Јоцићев есеј, „Поново поводом сигнализма” у часопису *Уметности*, написан поводом напада Владана Радовановића на III програму Радио-Београда (уп. Тодоровић 2018: 136).

⁴ У посвети написаној на издању књиге *Сиџнализам* (1979) Мирољуб Тодоровић бележи да је ово „прва књига есеја о сигнализму која је требало да се појави 1976. али се сталним одлагањем издавача појавила тек 1979.”

Осим драгоцених писама Љубише Јоцића, која осветљавају књигу *Сиџнализам*, али и касније издање под насловом *Простори сиџнализма* (2014), као публикације у потпуности манифестног садржаја с обзиром на делове који практично представљају „колаж есејистичке материје са научном”, вреди поменути и писма Марине Абрамовић, Славка Матковића и Мирел Робин, којој је додуше само фотокопирао „Манифест панреализма” Бранка Ве Пољанског. Девет страница писма Марине Абрамовић представљају њен манифест сиџнализма, будући да је „изнела и образложила своје ставове везане за креативно деловање, идеје и ликовну поетику сиџнализма” (Тодоровић, *Време неоавангарде*, 2012: 192), који су најдиректније испољени у одушевљењу „везом између мене и слова и мог сликарства” (Тодоровић, *Време неоавангарде*, 2012: 193) и чињеницом да је написала сценарио за *Сиџналистички цртани филм* (Тодоровић, *Време неоавангарде*, 2012: 196). Абрамовићева је, дакле, имала удела у доменима сликарства и цртаног филма, док је Славко Матковић радио на жанру сиџналистичког стрипа, о чему пише у писмима и разгледницама од 20. 1. 1972. и 26. 8. 1975, рекавши да је пошао од тога „да је пре свега за рад на неком новом начину комуницирања важан ’језик’ односно ново устројство комуникацијског елемента – фактора преко кога би се остваривала несметана комуникација са дотичним медијем”.

Запажа се тенденција да се дефинишу сиџналистички жанрови кроз текстове манифестне природе. Осим писама из којих се виде промишљања о сиџналистичком манифесту, сликарству, цртаном филму и стрипу, треба скренути пажњу и на предговоре различитих књига Мирољуба Тодоровића, који функционишу као манифести, посебно ако се има у виду да су обухваћени књигом *Сиџнализам* (1979). Како су се класични жанрови конституисали и у старијим епохама српске књижевности, те су просветитељски писци, попут Доситеја, Павла Јулинца, Михаила Максимовића, Емануила Јанковића итд., уобичавали да књиге опреме корисним предговорима или поговорима, и Мирољуб Тодоровић покушава да својим програмским предговорима конституише и промовише нове жанрове у српској књижевности. Ради се, најшире узев, о вербалној поезији (сцијентистичкој, алеаторној, стохастичкој, технолошкој, феноменолошкој, апејронистичкој) и невербалној (визуелној, објектној, звучној и гестуалној), шатровачкој поезији и прози, сиџналистичким хаikuима, мејл-арту, сиџналистичком роману.⁵ Зато се манифестима могу сматрати и текстови попут „О

⁵ Детаљније о сиџналистичким жанровима видети: Живковић 1994.

песничким машинама”, „Сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија)”, „Сигналистичка визуелна поезија – нова књижевна дисциплина”, „Гестуална поезија”, „Феноменологија бића и ствари”, „О шатровачком говору” и сл.

Полемике

Текстови ове природе сублимишу најважније поетичке црте сигналистичких жанрова и, осим што се у њима истичу новитети у уметничком трагању, Мирољуб Тодоровић неретко користи одломке или парафразе како би аргументовао и одбранио своје стваралаштво у полемикама. Штавише, један од кључних и најважнијих полемичких текстова је опсежна студија „Сигнализам и српско песништво седамдесетих година”, која се унеколико може посматрати као манифест. Управо у њој сигналистички манифести проналазе своју функцију, али се овај неоавангардни правац посматра и у контексту различитих поетика и критичких парадигми овог периода:

Као што је забележено у првом манифесту сигнализма, изложивши научне хипотезе и симболе творачкој лавини једног у основи игривог и дестабилизованог језика и нове форме, које му је диктирала употреба тог истог језика, сцијентистички песник, својом до максимума усијаном имагинативном свешћу, разбијао је највећи део научне, логичке и рационалистичке основе, стварајући на тај начин од једнодимензионалног модела, методом мешања, кондензовања и спајања егзактних и лирских чињеница, дакле, интуитивном синтезом, фантазмагоричку песничку слику са разубљеним естетским дејством, уграђујући тако преобликовани говор, писмо, свест и нову визију планетарног света (бића). Из овога сасвим јасно произлази да не могу опстати тврдње појединих критичара који су у сцијентистичкој поезији покушали видети некакву слушкињу науке, односно поезију у служби науке. Наука је у првој фази сигнализма (сцијентизам) послужила поезији, пре свега, за револуционарисување песничког говора (Тодоровић 2014: 102–103).

Мирољуб Тодоровић се позива, дакле, на манифесте не би ли, додатно разрађујући њихове постулате, ближе објаснио своју поетику, а тако и одбранио дело од оних који су га критиковали на основу површног разумевања.

Међутим, неретко је водио полемику и са другим неоавангардним ствараоцима, позивајући се како на своје тако и на манифесте историјске авангарде, не би ли указао на степен оригиналности својих опонената:

У оригиналност и „примат” Владанове „пипазонерије” посумњало се јер је установљено да је Маринети још почетком 1921. године, у Паризу, објавио „манифест тактилизма”, предлагао оснивање „тактилистичког позоришта” и том приликом чак изложио једну тактилну слику. Показаће се, међутим, да су и пре Маринетија стварана пипазонска дела. Дадаисти су тврдили да је током Првог светског рата уметница Глифорд-Вилијамс прва измислила тактилизам и направила скулптуру за пипање коју је излагала 1916. у Њујорку (Тодоровић 2014: 59).

Полемике нуде још један пример који у први план ставља манифест и то својеврстан манифест „jail-arta”, који би за разлику од неоригиналности „пипазонерије” Владана Радовановића, представљао облик „оригиналности”, мада у иронично-смеховним оквирима:

Овакво буквално схватање mail-arta и свођење ове уметности на дописивање, кореспонденцију која обухвата само једног пошиљача и једног примаоца, показује до које мере Бр. Чец није могао да схвати основне интенције нове уметничке праксе. [...] Чегец би хтео, изгледа, да mail-art „утамничи” у сферу крајње приватног и интимног, затвореног, да од mail-arta начини „jail-art”. Ова идеја је без сумње „оригинална”, па зато препоручујем Бр. Чецу да jail-art патентира, теоретски га фондира [...] (Тодоровић 2014: 11).

Полемика, чије основно значење на грчком језику (πόλεμος) подразумева појам близак суочавању, конфликту и рату, у очигледној је етимолошкој спрези како са појмом авангарде, тако и са појмом манифест. Отуда не чуди што Мирољуб Тодоровић као аргументе најчешће користи фрагменте сигналистичких манифеста, проширујући их, продубљујући и контекстуализујући према потреби.

Интервјуи

Сасвим је другачији случај са интервјуима, који нису полемичког карактера. Када се у интервјуима позива на манифесте, Тодоровић

то чини у блажем тону, настојећи да буде информативан и концизан, да дода нешто чега у манифесту нема, али би се могло допунити с обзиром на нова уметничка прегнућа аутора и покрета у односу на године када су манифести писани (1968, 1969. и 1970), а када се правац тек конституисао као сигналистички. Могао би се навести пример из интервјуа „Песма је у структури света”, који је водио Слободан Вукановић 1978. године, поставивши два питања која су у најдиректнојој вези са манифестима сигнализма: „Сигналистичка визуелна поезија – нова књижевна дисциплина?” и „Интересује нас Други манифест сигнализма, где се говори о језику, енергији језика, улози језика, могућим одредницама сигналистичке поезије и границама језика?” (Тодоровић 2018: 14–15).

Одговори су устројени управо тако да се стиче утисак како је визуелна поезија већ легитиман жанр, који треба „да егзистира паралелно са осталим дисциплинама” (Тодоровић 2018: 14), док се „Други манифест сигнализма” декларише као

пресуднији за покрет од првог, јер је означио коначни прекид са неким књижевним митовима и митологијама. У њему се каже да језик сигналистичке поезије мора бити заједничка творевина песме као догађања света и песника као бића, у том истом свету, без кога песма не може да се осамостали и поведе свој дијалог са Универзумом. Језик је ту све што омогућује песму. Сигналистичка поезија, по овом манифесту, означиће потпуно ослобађање енергије језика. [...] Јер померати границе језика значи померати границе света, а песма је у структури света. Она је догађање света (Тодоровић 2018: 15).

Наведени одговор само је један од примера Тодоровићевог накнадног коментарисања својих манифеста, што је важно са становишта оних уметничких тежњи на које ставља акценат, а то су, у сваком случају, поезија и истраживања на плану језичких могућности.

Накнадно коментарише манифесте и у светлу актуелне рецепције сигнализма, узимајући у обзир Корнхаузерова тумачења, по којима се трећи манифест сматра првим манифестом сигнализма, „док за прва два тврди да припадају сцијентизму” (Тодоровић 2018: 120). Такође, „према Јулијану Корнхаузеру, у ’Планети’ није садржана само поезија већ и први манифест сцијентизма (сигнализма). То је део који се налази на крају поеме под насловом ’Научна испитивања на Планети’. По

њему, тај одељак поред видљивог поетског има и изразито програмски карактер” (Тодоровић 2018: 118; уп. Корнхаузер 1998: 56). Виђење „Научних испитивања на Планети” као манифеста Тодоровић је прокоментарисао и у *Дневнику сињализма* (1984–1989), дана 26. 2. 1986, након што је прочитао Флакерев текст о авангардном манифесту као књижевној врсти:

Према њему „намјена је манифеста, за разлику од традиционалних књижевно-критичких текстова, такођер сукладна песничким текстовима авангарде *sensu stricto*: у њима се не истражује естетски процес, него они садржавају императивне захтјеве за мијенама унутар процеса и у том мијењању непосредно судјелују, при чему елемент естетске провокације сједињује поетске и метапоетске текстове”. Тек сада ми је јасно зашто Корнхаузер у својој расправи сматра претпоследњи (и последњи) део поеме „Планета” под насловом „Научна испитивања на Планети” мојим првим манифестом. Према Флакеровој анализи и његовим мерилима, која се, изгледа, морају прихватити, заиста је Корнхаузер у праву када каже да се у овом случају ради о манифесту. И не само тај текст, већ сви они писани приближно у то време, а неки чак и коју годину раније, објављени тек у мојој књизи *Сињализам* представљају у ствари манифестне текстове. Овде бих посебно истакао „Звездану синтаксу” коју сада не могу да видим никако друкчије него као неку врсту далекосежног и веома комплексног сигналистичког манифеста (Тодоровић 2019: 393).

Разуме се, када се Флакерово тумачење примени на поменуте сигналистичке текстове, заиста се и они могу посматрати као манифести. Ово, може се рећи најексплицитније, долази до изражаја у „(Задацима)” *Планетије* (Тодоровић 1995: 62) и сегменту „Звездане синтаксе”, где се истиче како је

виталност и неуништивост Песме идентична с виталношћу и неуништивошћу Материје. Оне обе могу мењати облике свога испољавања, свој језик, свој начин понашања према Времену и Простору. Њихова неуништивост чини их потпуно слободним према свим категоријама Времена. Оне су у времену, обележавају његову присутност у космичким размерама. Њихов однос према Времену и крајњој линији је негативан, јер и Песма и Материја надрастају Време, ломе његове димензије и великим брзинама удаљавају се од Смрти (Тодоровић 1979: 55).

И „Научна испитивања на Планети” и „Звездана синтакса” имају облик песме и строфичку структуру, а у садржинском смислу екскла-мативно изричу неопходност за „мијенама унутар процеса”. „(За-даци)” тако налажу да се најпре конструише реч која је моћнија од смрти, затим да се код датих речи израчуна обим песме, докаже да истина и песма имају заједничку тачку, потом да се од четири речи у глави узму три за писање песме, а четврта, заједно са неком од прве три, за дефиницију птице, како би се одговорило колико је таквих пе-сама са птицом одређено овим речима. Коначно би требало одреди-ти најмање могуће растојање песме од смрти. Када се, дакле, упоре-де „(Задаци)” са „Звезданом синтаксом”, долази се до закључка како је песма за којом се стреми управо она која би требало да омогући највећу удаљеност од Смрти, а та тачка настанка песме јесте простор Вечности, који и осигурава њену неуништивост. Иако ова идеја у први мах делује утопистички, она је дубоко хуманистичка и представља значајан вид одбране поезије у свету релативизованих духовних вредности.

Једним делом, оваквим стремљењима сигнализам поставља и даје одговор на питање уметности у будућности, о чему се говори и у интервјуу „Песма је изнад разума”, који је водила Јелена Косановић, баш у контексту „сигналистичких манифеста и текстова из 1969. го-дине”, али у светлу „нове цивилизације слике која наступа и елек-тронским медијима који ће имати утицај на даљи развој уметности” (Тодоровић 2018: 100).

Поред наведеног, из интервјуа се може запазити и утицај сигна-листичког првог манифеста на ширење сигналистичког кружока. Допринео је размени стваралачких идеја са Спасојем Влајићем,⁶ али и повезивању са графичаром Зораном Поповићем, „који ради на *typewriter* поезији, али одмах прихвата и нека начела Првог манифе-ста, чији су, затим, непосредни резултати били ’Сигналистички сат’, ’Аксиоми’ и друга дела. Зоран доводи Марину Абрамовић, која још слика своје облаке, а Марина: Нешу Париповића, Тамару Јанковић и Владу Стојиљковића” (Тодоровић 2018: 47).

Према интервјуу „Свет је пун сигнала”, мејл-арт није довољно теоријски дефинисан колико је као пракса распрострањен. Тодоровић се изјашњава о сигналистичком поимању мејл-арта, који га је приву-

⁶ Пишући о сигналистичком раду Спасоја Влајића и његовој *Светлосној форму-ли*, Тодоровић се позивао и на манифесте (уп. Тодоровић 2019: 243).

као првостепено због „идеје планетарног”, која је обележила „његову прву стваралачку фазу (сцијентизам и космизам)” (Тодоровић 2018: 53). У *Дневницима сигнала* (1979–1984), пак, поред радова који спадају у поштанску уметност, доноси фотографије два манифеста мејл-арта: пољског уметника Павела Петажа (Pawel Petasz), који му је послао рад када је за часопис *Дело* припремао број „Mail Art, Mail Poetry” (уп. Тодоровић 2012: 281) и интернационални мејл-арт манифест, публикован у мексичком мејл-арт билтену *Colectivo-3* (уп. Тодоровић 2012: 504).

Коначно, интервјуи нам откривају још барем два момента од значаја за проблематику сигналистичких манифеста. Једно је питање ране дилеме око именовања правца, будући да се Мирољуб Тодоровић колебао да ли да напише „Манифест конструктивизма”, али је ову идеју одбацио због тога што је „конструктивизам постојао у историјској авангарди” (Тодоровић 2018: 120). Писање првог манифеста сигнала у томе контексту би имплицирало опредељење за потпуно ново име и препознатљивост сигнала као аутентичног домаћег неоавангардног правца. Тодоровић је, иначе, поред одбачене идеје да напише „Манифест конструктивизма”, имао „идеју и јак порив” да напише „Манифест говнаизма”, уз збирку *Пуцањ у јовно* (Тодоровић 2012: 557). За разлику од „Манифеста конструктивизма”, који је с правом одбачен, може се рећи да је штета што „Манифест говнаизма” није заживео.

Друго место у интервјуима тицало се односа Оскара Давича према сигнализму, и Тодоровићево сагледавање поговора књиге *Сирий-сјој* (1972) као „правог манифеста ’на одласку речи, и на повратку њима” (Тодоровић 2018: 134). Тодоровић је у *Дневницима* додатно забележио и да је Давичов часопис *Даље* публиковао три манифеста француских новоромантичара („Апсолутни романтизам”, „Романтичарска битка” и „Нов налет ветра”) (уп. Тодоровић 2012: 285). Могли бисмо, дакле, да констатујемо да су и Љубиша Јоцић и Оскар Давичо⁷ битно допринели ширем сагледавању сигналистичких манифеста, али се може поставити и истраживачко питање о односу сигналистичких и надреалистичких програмских текстова, што је од несумњиве важности када се има у виду да је сâм Тодоровић своје корене видео у историјској авангарди – у првом реду надреализму, али и дадаизму и

⁷ Сигналистички покрет подржао је и надреалиста Душан Матић (уп. Тодоровић 2018: 124).

футуризму,⁸ а Љубиша Јоцић називао га је, штавише, српским Андреом Бретоном (уп. Тодоровић 2018: 135).

Дневници

Међу дневничким записима наводи се и одломак из заједничког манифеста Лава Троцког и Андреа Бретона „За независну револуционарну уметност 1938. год.,” што говори, с једне стране, о прихватању начела индивидуалне слободе као пресудне за интелектуално стваралаштво, о чему говори одломак, а са друге имплицира обавештеност Мирољуба Тодоровића о најразличитијих текстовима манифестног карактера. Осим овог манифеста, велику пажњу привлачили су му зенитистички манифести, а највише „Манифест панреализма”, који помиње на више места (Тодоровић 2012: 518, 521, 523, 538, 591), што није чудно с обзиром на то да је Бранко Ве Пољански био једна од његових кључних инспирација.⁹

Затим, пише о манифестима летризма Исидора Исуа, у коме можемо уочити црте заједничке са сигнализмом: „Ису у својим манифестима каже да су могућности речи у песништву већ исцрпене и да летризам предлаже чистији и дубљи елеменат версификације – слово. Летристи посебно истичу звуковну димензију језика, често градећи песму на фоничким принципима” (Тодоровић 2012: 563). Помињу се и „Exemplativist Manifesto” (1976) Дика Хигинса, манифест „Ground zero”, белешке о читању манифеста пољске међуратне авангарде у часопису *Трећи програма*, радови Ненада Богдановића на „Second Manifesto” и, са становишта сигналистичке поетике, интересантан одломак из манифеста „Јутро акмеизма” Осипа Манделштама: „За акмеисте свесни смисао речи, Логос, јесте исто тако лепа форма као и музика за симболисте. Ако код футуристâ реч као таква још пузи четвороношке, у акмеизму она по први пут добија достојнији, вертикални положај и ступа у камено доба свога постојања” (Тодоровић 2019: 138).

Ако покушамо да сублимишемо све оно што Мирољуб Тодоровић наводи, цитира или коментарише када је реч о авангардним манифестима, можемо доћи до барем два закључка. Први се тиче свесног

⁸ Тодоровић у писму Алиси Пармеђани, које се може прочитати у *Дневницима*, пише о вези између руског футуризма и сигнализма, што је присутно и у манифестима и у другим сигналистичким радовима (уп. Тодоровић 2019: 263).

⁹ Посветио му је и песму „Пси лају” у књизи *Љубавник нејојоге* (Тодоровић 2009: 46).

сигнализовања читаоцу да сигналистичке манифесте може да тумачи у светлу футуристичке, надреалистичке, летристичке, акмеистичке, зенитистичке, па и физистичке уметничке парадигме. Други, пак, рукавац размишљања говори о ауторовом непрестаном трагању и промишљању о могућностима сопственог дела, о стваралачком чину који непрестано траје и преиспитује се.

Пишући *Дневнике*, и вероватно не случајно скрећући пажњу на манифесте француских новоромантичара, Мирољуб Тодоровић спаја два наглашено лична обрасца у типологији управо романтичарског дневника: „исповедно-интроспективни, заснован на ауторовом напору самоспознаје, и поетички, у коме аутор покушава да саопшти своје искуство стварања и промишљања уметности као универзалног феномена” (Росић 1994: 8). Аутор је читав свој живот и себе подредио уметности, и у тим оквирима одиграва се његова самоспознаја. Преиспитујући своје дело и уметност уопште, непрестано поставља питање смисла вођења свакодневног дневника и његове улоге у контексту читавог опуса:

Можда су ови моји дневници само припрема, материјал за грандиозне прозне замисли које ми се већ више од једне деценије мотају по глави, исто онако као што су „Песнички дневници” (1959–68) били материјал за поеме „Планета”, „Путовање у Звездалију” и већину осталих поетских остварења из тог времена (Тодоровић 2012: 759).

Ако се има у виду да је један од кључних заједничких именитеља сигналистичких манифеста истраживање језичких могућности и проширивање основног поимања језика ради „остваривања нове поезије” (Тодоровић 1979: 79), онда се поставља питање у којој мери су *Дневници*, који обухватају десет година Тодоровићевог живота и рада (1979–1989) реализација потраге за изгубљеним Језиком и језицима. Може се рећи да су *Дневници*, посматрани у целости, један велики манифест, који бележи све промене унутар стваралачког процеса и његове реализације, али и реализација једног важног начела из сигналистичких манифеста – уметничке потребе да се испитају и прошире границе језика. У том смислу *Дневници* би представљали и сигналистички роман, чији би поднаслов могао прустовски да гласи *У њојрази за изгубљеним Језиком*, а та потрага одвија се и у времену и у простору. Језик јесте главни јунак овог романа и један од интегративних мотива фрагментарних и кратких дневничких записа. Присутан је на више нивоа:

1. У виду бележења цитата различитих песника, писаца и филозофа (Миодрага Павловића, Јакобсона, Барта, Ека, Хајдегера, Маркузеа, Маркуса, Витгенштајна, Одна, Хлебњикова, Винавера, Лотмана, Миљковића, Акселоса, Бенвениста, Блока, Валерија, Фукоа итд.)
2. Књига које помиње (примера ради, *Биће и језик* Р. Константиновића, *Заједнички језик* Ј. Корнхаузера)
3. Записивање снова
4. Кроз исечке из дневне штампе (најчешће *Полијтике*)
5. Писма, информације о пошиљкама и позивима за учешће на изложбама и пројектима
6. Лајт-мотив језика у дневничкој поезији
7. Занимљивости о језицима: древним и изумрлим језицима, речницима, сугестопедији, политичком аспекту језика, питању српског језика, преводима, ишчашеном језику деце, духу Даде као интернационалном језику и сл.

Основни циљ проширивања језика и његовог креативног мешања „са другим комуникативним медијима” јесте „да допринесе дубљем и бољем осветљавању и сагледавању, како човека тако и света” (Тодоровић 2012: 183), како аутор експлицитно наводи. Отуда можда и та интензивна романтичарска тежња да се дневницима обухвати тоталитет присутности језика у свету, како би свет и Универзум постали сазнатљивији.

Јапански манифест сигнализма

Језик у својој потенцијалној целовитости постаје индивидуализован и проговара у свим аспектима, на свим језицима света, кроз ствари, бића, звукове, а посебно слике. На том трагу је и језгровити „Манифест сигнализма” који је написао Кеичи Накамура на јапанском, енглеском и српском језику:

Ми ћемо сада нешто објавити. Мислим да је сада време СИГНАЛИЗМА. Карел Тајре је у пролеће 1923. створио концепт „ПОЕТИЗАМ”. Рекао је да се Модерна Слика може читати као песма, а песма се може читати као Модерна Слика. Шта је то Модерна Слика? На пример, сада је то Сигнал. СИГНАЛ може да представља Модерну Сliku. Дакле, Сигнал јесте снажна слика Модерног. Сигнал је песма. Морамо бити СИГНАЛИСТИ (Накамура 2009: 12).

Накамура је епифанијским аналогијама у неколико манифестних реченица не само контекстуализовао сигнализам са поетизмом, већ представио правац као актуелан и инспиришућ у оквирима савременог духа времена.

*

На почетку испитивања манифеста сигнализма стајало је питање шта се све у контексту сигналистичког стваралаштва може осмотри-ти као манифест. С обзиром на сложеност питања и обим аналитичке грађе, истраживање је подразумевало ишчитавање не само ревије *Сиџнал*, књига *Сиџнализам* (1979), тј. *Просјори сиџнализма* (2014), где су објављени експлицитни манифести, већ су обухваћени и преписка, полемика, интервјуи и *Дневници*. Запажа се да је Мирољуб Тодоровић био посве добро обавештен када је реч о авангардној и неоавангардној пракси писања манифеста, те да је неретко промишљао о сродности сигналистичке поетике првостепено са надреализмом, али и са футуризмом, летризмом, акмеизмом, поетизмом, зенитизмом, физизмом, мејл-артом. Такође, био је у току и са теоријском литературом о авангардној уметности најшире узев, прибављајући часописе, књиге и каталоге на више страних језика. Мирољуб Тодоровић аутокритички је промишљао о сигналистичком стваралаштву, па тако и о манифестима, што је у коначници постало драгоцен путоказ када је реч о покушају да се дефинише шта све спада у сигналистички манифест.

Најпосле, на основу анализе поменуте грађе, можемо предложити следећу поделу сигналистичких манифеста:

1. Манифести сигнализма који експлицитно важе за манифесте

а) Манифести сигнализма Мирољуба Тодоровића: „Манифест песничке науке” (1968), „Манифест сигнализма: *Regulae poesis*” (1969) и „Сигнализам” (1970)

б) „Манифест сигнализма” Кеичија Накамуре

2. Ненаписани манифести Мирољуба Тодоровића

а) „Манифест конструктивизма”

б) „Манифест говнаизма”

в) ироничан полемички предлог Чегецу да „патентира” *jail-art*

3. Имплицитни манифести Мирољуба Тодоровића

а) „Научна истраживања на Планети”

б) „Звездана синтакса”

в) цела књига *Сиџнализам* (1979), као књига манифеста, и дорађена књига *Просџјори сиџнализма* (2014)

г) Интернационална ревија *Сиџнал* (1970), као громогласни манифест – према негативном чланку Елија Финџија

4. Предговори / поговори

а) Мирољуба Тодоровића (који су обухваћени књигом *Сиџнализам*, тј. *Просџјори сиџнализма*)

б) Оскара Давича у књизи *Сџриј-сџој*

5. Полемиџки текстови

а) „Сигнализам и српско песништво седамдесетих година” Мирољуба Тодоровића

б) „Знаџи везани за саму реалност” и „Поново поводом сигнализма” Љубише Јоџића

6. Писмо-манифест Марине Абрамовић

7. Дневници (1979–1989)

Извори

Накамура, Кеџи, „Манифест сигнализма”, *Књижевни маџазин*, 91/92 (2009): 12.

Тодоровић, Мирољуб (ур.). *Инџтернационална ревија Сиџнал*, септембар–октобар–новембар, Београд (1970).

Тодоровић, Мирољуб. *Сиџнализам (одломџи из џесничких дневника, џираџџаџи, манифестџи, визуелни есеџи, расџправе)*. Ниш: Градина, 1979.

Тодоровић, Мирољуб. *Планеџша. Пуџовање у Звездалију*. Ниш: Просвета, 1995.

Тодоровић, Мирољуб. *Из сиџналистџичкоџ докуменџиационоџ ценџира 1*. Београд: Сигнал, 1999.

Тодоровић, Мирољуб. *Љубавник неџоџоде*. Краљево: Повеља, 2009.

Тодоровић, Мирољуб. *Дневници сиџнализма (1979–1983)*. Београд: Тардис, 2012.

Тодоровић, Мирољуб. *Време неоаванџарде*. Београд: Алтера, 2012.

Тодоровић, Мирољуб. *Неџо propheta in patria*. Београд: Everest Media, 2014.

Тодоровић, Мирољуб. *Просџјори сиџнализма*. Зрењанин: Агора, 2014.

Тодоровић, Мирољуб. *Извори сиџнализма*. Београд: Everest Media, 2018.

Тодоровић, Мирољуб. *Дневници сиџнализма (1984–1989)*. Београд: Everest Media, 2019.

Литература

- Живковић, Живан. *Сињализам: ѝнеза, ѝоеѝика и умеѝничка ѝракса*. Параћин: „Вук Караѝић”, 1994.
- Корнхаузер, Јулијан. *Сињализам срѝска неоаванѝарда*. Превела Бисерка Рајчић. Ниш: Просвета, 1998.
- Меѝлеров Лексикон аванѝарде*. Приредили Хуберт ван ден Берг и Влатер Фендерс. Превела Споменка Крајчевић. Београд: Службени гласник, 2013.
- Росић, Татјана. *Произвољноѝ дневника: романѝичарски дневник у срѝској књижевноѝи*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- Флакер, Александар. *Период, сѝиѝл, жанр*. Београд: Службени гласник, 2011.

Jelena Đ. Marićević Balac

TYPOLOGY OF SERBIAN SIGNALIST MANIFESTOS

Summary

This paper aims to create a typology of signalist manifestos and point towards the fundamental ideas of the poetics of this Serbian neo-avantgarde movement. In addition to the explicit manifestos („Manifesto of Scientific Poetry”, „Signalist Manifesto: Regulae Poesis” and „Signalism”) the attention is dedicated to the traces of implicit efforts to promote signalist theory and its practical application, which can be found in interviews, polemic texts, correspondence and diary notes of Miroljub Todorović. In the texts of this kind one can often find an additional and more detailed explanation of what is written in the manifesto. For this reason, a broader field of inquiry has been encompassed, with the hypothesis that the corpus of signalist manifestos is more extensive, while their classification is more problematic. Finally, one shorter text could be considered a special type of signalist manifestos, and this is a text by a foreign writer – Japanese „Manifesto of Signalism” by Keiichi Nakamura. After selecting the body of works and the comparatist and hermeneutic approach to texts, it is concluded that manifestos are vital for the poetic definition of signalist genres, as well as for the (re)examination of the very creative act and creative potentials of a language.

Noticed is that Miroljub Todorović was well acquainted with regard to the avantgarde and neo-avantgarde practice of writing a manifesto, so he often thought about the similarities between signalist poetics first and foremost with

surrealism, but also with futurism, lettrism, acmeism, poetism, zenitism, fizism, mail art. What is more, he kept up with theoretical literature about avantgarde art in the widest sense by acquiring magazines, books and catalogues in multiple foreign languages. Miroljub Todorović contemplated autocratically the signalist works, as well as the manifestos, which in the end produced an invaluable signpost in the attempt to define what belongs to a signalist manifesto.

Lastly, based on the analysis of the given materials, we can suggest the following division of signalist manifestos:

1. Manifestos of signalism explicitly considered manifestos

- a) Manifestos of signalism by Miroljub Todorović: "Manifesto of Scientific Poetry", "Signalist Manifesto: Regulae Poesis" and "Signalism"
- b) "Manifesto of Signalism" by Keiichi Nakamura

2. Non-written manifestos of Miroljub Todorović

- a) "Manifesto of Constructivism"
- b) "Manifesto of Shit"
- c) An ironic polemic suggestion to Čegec to "patent" *jail art*

3. Implicit manifestos of Miroljub Todorović

- a) "Scientific Investigations on the Planet"
- b) "Star Syntax"
- c) The whole book *Signalism* (1979) as a book of manifestos and the revised version of the book *Spaces of Signalism* (2014)
- d) International magazine *Signal* (1970), as a stentorian manifesto in response to the negative article by Eli Finci

4. Forewords / afterwords

- a) By Miroljub Todorović (covered in the *book* *Signalism*, that is *Spaces of Signalism*)
- b) By Oskar Davičo in the book *Strip-Strop*

5. Polemic texts

- a) "Signalism and Serbian poetry of the 1970s" by Miroljub Todorović
- b) "Signs Related to Reality Itself" and "Again with Regard to Signalism" by Ljubiša Jocić

6. Letter-manifesto by Marina Abramović

7. Diaries (1979–1989)

Key words: signalism, manifesto, poetics, interview, polemic, correspondence, diaries

ПЕРФОРМАТИВНИ ТЕКСТ ЈУДИТЕ ШАЛГО

Сажетак: Књижевно дело Јудите Шалго потенцира перформативну функцију језика и аутореференцијалност као своје препознатљиве особине. „Изведени текстови” из збирке *67 минуџа, најлас* (1980), који су и били део перформанса, могу се читати као песме-манифести (Ј. Шалго их доцније назива криптопоетичким текстовима), у којима се проблематизује статус и деловање текста, релација ауторка–реципијент, као и веза поетике и политике у најширем смислу. У раду ћемо показати како се текст и његове језичке и жанровске конвенције деконструишу у циљу *извођења* језика и литературе, односно конкретизације формалних аспеката и предочавања или разобличавања њихове неизбежне политичности. Ова изведба деридијански упућује на властиту неуспешну перформативност, као и итерабилност и поигравање интенцијом. Анализом појединачних текстова из збирке *67 минуџа, најлас* предочићемо како ауторка потенцира контекстуални аспект говора и речи, да би на тај начин упутила и свог читаоца / реципијента у начине употребе говора. За читав опус Јудите Шалго остаје кључна усмереност ка избегавању целовитости, кохеренције и ма каквог *знања*, да би се текстуално базирало на процесуалности, перформативности и непрестаној ревизији.

Кључне речи: перформативност, манифест, извођење, процесуалност, контекст, поезија, концепт, интенција, тело, политичност

*И речи беже од себе,
Никад не љоворе два џуџа исџо.*

Ј. Шалго, „Ехо”

Читавом прозном и поетском опусу Јудите Шалго својствен је метатекстуални аспект, доследно преиспитивање властите стваралачке позиције и чина писања, као и узмак од „сврстаности” и „одређености”.

Ова особеност истакнута је више пута у критици, па тако Драгана Тодоресков запажа како ће „манифестативни карактер остати суштинска одлика читаве уметничке праксе Јудите Шалго”, подразумевајући самопромишљање и концептуализацију (Todorekov 2014: 31). Ова манифестативност испољава се најчешће кроз жанровску хибридноћ, односно уплив есејистичко-аналитичког дискурса у велики број текстова, затим аутореференцијалност, али и доследну перформативност исказа. Перформативност подразумева да се говорним чином истовремено и дела, врши радња, обезбеђује утисак присутности, инволвираности гласа ауторке у чин читања / перципирања, као и дојам о процесуалности текста, о његовом перманентном настајању и отворености. Полазиште у анализи манифестативне природе текста Ј. Шалго представљаће нам њени „Изведени текстови” из збирке *67 минута, наћас* (1980), чија перформативност је експлицитна у смислу да су јавно извођени, односно били укључени у перформанс ауторке. На основу ових текстова издвојићемо основне облике перформативности исказа којима се ауторка враћала у каснијим делима, најчешће у аутопоетичким гестовима, са сталном тежњом да се изречено ревидира, преиспита па и деконструише, у оквиру онога што је Татјана Росић назвала „поетичким концептом дисконтинуитета” (Росић 2014: 228), а с обзиром на флуидни доживљај уметничког, књижевног дела и отклон од рада идеологије кроз утврђене форме, конвенционалне мисли, митингашку културу и „вишак истинитости”, тако сликовито описаних у тексту „Ото Толнаи и Ласло Вегел гледају Митинг солидарности, 25. септембра 1988. у Новом Саду” (*Да ли постоји живот*).

У *Радном дневнику 1967–1996*, у запису од 28. фебруара 1968, Јудита Шалго бележи:

Чим писац дотакне реч (мисао), она почиње да живи, има своју независну судбину, да полагаано *дејенерише*, ишчашује и да доведе до својих супротности (Šalgo 2012: 45).

Већ овде видимо њено дубоко неповерење према интенцији говорника и могућности да текст пренесе јасну, недвосмислену поруку и фиксирано значење, а овој проблематици ће се опсесивно враћати. Дати одломак имплицира аутономно *деловање* језика, његов засебни живот. Није стога необично што се „Изведени текстови” дају читати у светлу доприноса теорији перформатива Жака Дериде. Деридина критика теоријских поставки Џ. Л. Остина, изнетих у књизи *Како*

деловајћи речима, те полемика са Џоном Серлом, оставила је велики траг у студијама извођачких уметности и перформанса (уп. Vujanović 2005). Његов текст „Потпис, догађај, контекст” из 1971. пре свега проблематизује Остиново враћање појму интенције који је на почетку свог теоријског извођења одбацио, одредивши се за контекст који пресудно одређује перформатив. Као што Дерида пише:

Да би један спис био спис, потребно је да он настави да „дела” и да буде читљив чак и ако оно што се назива аутор списа више не одговара ономе што је написао, ономе што изгледа да је потписао, па било да је привремено одсутан, било да је мртав, или уопште узевши, да му не иде у прилог интенција тог списа или апсолутно актуална и присутна брига о пуноћи његовог значења, чак и оног које се, изгледа, уписује „у његово име” (Derida 1984: 16).

За перформативне уметности пресудна је Деридина критика Остиновог одређења говора на сцени или у песми као неозбиљног, односно паразитског, те Деридино истицање итерабилности и цитатности као конститутивне за сваки перформатив, јер он иначе не би био „читљив” у одсуству субјекта, као и несавладивости тоталног контекста. Овим се сваки случај тзв. озбиљног перформатива показује као „појединачан случај премештања, реконтекстуализације, ретериторијализације означитеља из ланца у ланац”, као што указује Ана Вујановић, тако да се на основу експлицитне конститутивне итерабилности и цитатности код перформатива на сцени јавља обрнуто питање – „није ли онда перформатив у обичном говору изведен из, па тиме и паразит, сценског, песничког, уметничког перформатива?” (Vujanović 2005: 102). Ово питање – шта је старије и из чега изведено – врло је важно за поетику наше ауторке, о чему сведоче и две монографије, оне Силвије Дражић и Драгане Тодоресков, које се баве управо прожимањем фикционалног и стварног у њеном делу.

У напомени на крају књиге *67 минуџа, наїлас*, Јудита Шалго за „Изведене текстове” пише да су можда „изведени из поезије (потичу од, али су већ изван ње), но битно је да су писани за извођење, приказивање. У недостатку фотографије, сам текст је фото-документ” (Šalgo 1980: 63). Дакле, они су постојали пре изведбе, писани су за извођење и срачунати на суделовање публике, физичко присуство ауторке и гледалаца који својим „реакцијама су-производе представу” (Fischer-Lichte 2009: 29). Потом су у одређеном контексту и са

одређеним *feedback*-ом извођени, и напослетку остаје одштампан текст након изведбе, који призива и наводи нас да замишљамо перформанс као неки вишак / остатак текста. Текстови „Мојих шест минута”, „Упутство за читање”, „Додатак јелу” и „Положај књижевности” могу се читати као манифести али и као антиманифести, а ову двојакост може осветлити и запис Ј. Шалго поводом делатности Вујице Решина Туцића, о томе како се седамдесетих још није слутило да је „самоуништење уметности религиозни чин који даје самој уметности нова, парадоксална својства антиуметности, при чему ова, захваљујући чину самоуништења, ипак остаје уметност” (Шалго 1995: 122). У настојању да одреди манифест као жанр, Хуберт ван дер Берг пише како се заправо не ради толико о некој *врсти* или *исти* текста, него пре о одређеној *функцији* текста, односно „тексту у којем ова функција доминира: посредовање порука, интенција, програма, циљева и захтева, који се желе јавно прокламовати” (Van der Berg 1998: 202).

У том смислу, текст „Мојих шест минута” фингира манифест такозваног *шајмизма* или *минутизма* или *временске лијераиуре* кроз функцију деловања текста. Сам процес читања представља тему, садржину и форму песме. И овде се остварење Ј. Шалго усаглашава са савременим извођачким праксама, које остављају по страни питања о репрезентацији и саопштавању унапред датих значења, односно у којима перформативност искључује експресивност (Fischer-Lichte 2009: 33), а динамично, интерактивно дело нешто значи тек кроз своју процесуалност. Наслов се поиграва идиомом „својих пет минута” који упућује на време за себе, али га помера ка извесном прекорачењу. Временистост је део материјалности изведбе, и представља „емергентност феномена: израња, стабилизира се за извјесно, свагда различито вријеме, и поново нестаје” (Fischer-Lichte 2009: 159), с тим да је овде време то које је дефинисано и експлицирано. За разлику од других манифеста, овај одмах остварује оно што обзнањује као свој циљ и програм. Ауторка предочава да је њена „једина обавеза према књижевности” да прочита текст за шест минута, и да њен текст не пориче, не мења, не вреднује, а његов циљ је његов крај. Одричући се других интенција, она указује на њихову несталност, провизорност и неодрживост. Уместо тога, оцртаће контуре једне потенцијалне текстуалности. Но, пре ма чега другог, она јасно одређује време да би реферисала на вредносне аспекте радног, приватног, слободног времена, као и трошења времена.

Време је новац, време је књижевност. Телевизија Нови Сад, у којој сам запослена, плаћа минут мог рада 0,76, а сваки минут мог живота 0,19 динара;

минут спавања

минут ћутања

минут чекања

минут одлуке,

сваки, па и овај, стају 0,19 динара (Šalgo 1980: 48).

Својим перформансом она субверзивно троши време које јој је платио послодавац и преиспитује сферу свог деловања – с обзиром на то да се смешта у јавни простор. Већ на почетку се утврђује да је за све време читања вредност песме једнака, јер је њена вредност изједначена са вредношћу времена за које настаје. Уметност једнако рад, уметност једнако живот, или не? Овај део могао би да расветли одломак из *Радној дневника* (14. 4. 1968) у којем ауторка пише о људима који не верују у посао који раде а плаше се да све то одбију и ризикују, па „живе непоштено и јавно и приватно” и лишени су „могућности да било шта *стварно делају*”, док је нешто другачије са људима који поред посла нешто стварају:

Они имају неку, макар и привидну личну сатисфакцију што их друштво издржава и што су једним лицем непоштени и купљени. Али они имају свој лични ослонац – и уколико могу да поднесу ту своју раздвојеност – макар спољашњу – њима је ипак лакше – бар се мени споља тако чини (Šalgo 2012: 48–49).

Већ овде видимо да је питање ангажмана, деловања у јавном простору, али и дискредитовања неподобних уметника искључивањем из сфере јавног говора односно политике, одувек окупирало пажњу ауторке. Сетимо се напомене ауторкиног супруга Зорана Мирковића о томе како је Јудита Шалго као лекторка новинарских прилога „на ТВ-у могла бити снимљена само отпозади, камером у потиљак” (Šalgo 2007: 27–28), дакле, била је систему корисна као стручњак, али је било забрањено да буде оличена и препознатљива. Њена се књижевна делатност тиме такође потискује у сферу приватног, нечега што се ради у слободно време, из хобија, неозбиљно.

Песникиња потом побраја шта би све могла да наведе за минут, два, три, а што укључује библиографију, биографију, књижевну оријентацију, као конвенционалне форме, али и оно шта је хтела да

каже, шта није успела, шта би се могло а шта не сме, шта памти и шта је заборавила. Констатује се, дакле, један режим, способност виђења и говорења, али се – наизглед – одриче од интервенције у њему. Чињеница је да ауторка ништа од побројаног не чини: то је оно што би могла али што ускраћује својој публици. Овим перформативним чином она обзнањује шта ће ускратити публици, а истовремено то и чини, јер управо тим исказом троши задато време. Већ овде имамо утисак да то њено одрицање подразумева и неку врсту кривице која се уписује у јавни простор и приписује публици. Опрека јавно-тајно присутна је и у другом сегменту, у исказу „говорити на минут јавно, – доказ је духовне дисциплине; тајно, сам са собом – симптом параноје” (Šalgo 1980: 49). Парадокс уметника и сцене изражава се у сличном духу у којем Рансијер преноси платоновско становиште да сцена замућује јасну расподелу идентитета, делатности и простора, те напомиње да исто важи и за књижевност: „Окрећући се на лијево или десно, да се не зна коме треба, а коме не треба говорити, књижевност уништава сваки темељ регулирања кружења ријечи, односа између учинка ријечи и положаја тијела у заједничкоме простору” (Рансијер 2005: 320). Завршна реченица другог сегмента – „Прва режимска уметност која признаје да служи систему” (Šalgo 1980: 49) – перформативно подвлачи дати парадокс јер режимска уметност, да би послужила систему, мора да делује као да је природно поникла на одређеним вредностима и идејама, њеним признањем да служи систему побија се аутентичност тог *примереної* стваралаштва. Овај исказ у свести гледаоца / читаоца стално обнавља идеју о подозривом реципијенту који надзире одвијање стваралачког чина, и по потреби цензурише.

У трећем сегменту песникиња ће експлицитати да је тајмизам „уметност јавног и заједничког времена”, те да „уступа највише најбољих минута већ имућним власницима садашњости” (Šalgo 1980: 50), чиме нас опет наводи на поделу времена, у којој они који немају слободног времена не могу да приступе заједничком. Но, овим чином она такође субверзивно смешта себе и своје гледаоце, барем на шест минута, међу повлашћене, и њен говор постаје својеврсна иницијација, којом се подрива вредносни систем. Питања:

Ко	и	колико	може	да	говори	о	себи?
„	„	„	„			о	другима?
„	„	„	„			за	друге?

преиспитују јавни говор, и наспрам великих парола о прошлости и будућности постављају субверзивно, проказано *љубљење* времена. За разлику од прошлости и будућности, које контролише званични наратив, садашњост се може „проћутати, проспавати, проћердати, про-свирати” – сетимо се само ликова из филмова црног таласа. И опет Јудита Шалго перформативом заокружује мисао: „У овој уметности извођење је једнако провођењу” (Šalgo 1980: 50), чиме отклања илузију о неком корисном и позитивном дејству уметности и предочава: ево ме, управо вам трошим време, нема никаквог смисла или поруке коју преноси ова уметност, и ви саучествујете у томе. Тиме се, заједно са повлашћеном фигуром аутора, одбацује и лик идеалног читаоца, тако да овај манифест предочава кризу савремене уметности и свих њених учесника – садејство у перформансу надзираних и надзирача. Он ће парадоксално упозорити и на то да „овај текст не може да се преведе из једног медија у други. Постоји само док га читам, у ових 6 минута, и нема смисла у књизи или часопису, нити у памћењу оних који га чују” (Šalgo 1980: 52). Међутим, текст се ипак објављује у књизи, што јасно упућује на то да Јудита Шалго у свом тексту предвиђа промашај, оно одложено и неприсутно у сваком исказу, па је тако и сам промашај чин производње значења, односно, како пише Ана Вујановић:

Динамичка референцијалност изведбе је [...] усмерена на саму уметничку институцију, и не значи ни неререференцијалност ни аутореференцијалност већ стално размештање контекста, обећавање и изневеравање (Vuĵanović 2005: 103).

Овакву означитељску праксу подразумева и перформативни исказ: „Текст који читам није поезија. Можда ће поезија бити начин на који ћемо га заједно прочитати” (Šalgo 1980: 54), из текста „Упутство за читање”. Будући и дословно упутство за заједничко ишчитавање текста на папирној траци, током перформанса, он налаже одрицање од интенције, од контроле, од дела „као материјалног артефакта који се може фиксирати и традирати” (Fischer-Lichte 2009: 87). Овај текст је заправо немушти траг чина, колективног догађаја, правог дела, и у њега је уписан промашај. Субверзивност изведбе истиче се тиме што је она колективна акција и искорак из свакодневице: „Срећно ћемо се разићи, поново научивши да не мислимо” (Šalgo 1980: 54). С друге стране, текст „Додатак јелу” усредсређује се на саму природу стварања и конвенционално раздвајање духовног и телесног, предочавајући преплетеност чина

једења и уметничког чина. Уводећи у перформанс питањима „Чији хлеб једем?” и „Колико га плаћам?”, Јудита Шалго опет успоставља економско-егзистенцијалну подлогу на основу које се обично сагледава или дискредитује уметност. И овде се усваја дискурс другог о „књижевничком хлебу” да би се манипулисало становиштима и позицијама, а затим се прелази на демонстрирање песничког говора као додатка јелу.

Ако хоћу да вас заинтересујем за свој предмет, морам да апелујем и на ваше пљувачне жлезде и желуце. Код неких ће моје читање изазвати глад, код других одбојност, а то је ипак најмање што се може очекивати од литературе (Šalgo 1980: 55).

Контекст у којем се одвија књижевност, у који је интенционално смештена, надвладава сва њена унутрашња питања и усмерености када је реч о првом, непосредном доживљају. Шалго овде манипулише контекстом управо да би показала ту неодвојивост комуникације – па била она и књижевна – од несавладивог контекста.

Концепт утеловљења у извођачким уметностима развијен је по узору на Мерло-Понтија, тако да „феноменално тијело, тјелесни битак-у-свијету човјека, фунгира као увјет могућности сваке културне продукције” (Fischer-Lichte 2009: 106). У перформансима се износе индивидуална телесност и предочавају телесне функције и промене, а гледаоци приморавају на воајеристичку, неретко садистичку позицију. Постављајући се у улогу рецепијента, и Јудита Шалго истиче: „Ја сам воајер и тражим од песника да на овај сто истресе џепове, да овде спава, ако хоће да му верујем да има снове” (Šalgo 1980: 55). Песник се изнова приказује као неко ко је посматран, према коме се показује подозрење и ко мора да се правда. Песникиња једе хлеб и образлаже своје поступке, тако да једење ремети излагање, односно текст представља тек додаток јелу, а ове напоредне радње упорно скрећу пажњу на индивидуалну телесност, односно отеловљењост сваког чина, био он физиолошки или духовни. Храна је у перформансу „идеалан културни симбол”, а заокрет од дела као производа ка делу као процесу и конкретистичка поетика реализују се кроз сучељење поетске функције и лингвистичких и конкретних садржаја „као таквих”, крећући се од *ишела* језика ка стварним телима извођача (Delville 2008: 9). Као што запажа Мишел Делвил, „како уста која говоре постају уста која једу и активно учествују у динамици пројекције, интројекције и инкорпорације” (Исто), тако се проблематизује дистинкција између

сопства и света, продукције и конзумације. Ипак, Јудита Шалго и овде потенцира управо промашај перформатива:

Па ако језик, који истовремено меље хлеб и речи, једва успева да наговести право стање моје глади, језик без хлеба готово да меље напразно (Šalgo 1980: 55).

Ова врста отежавања посла језику може да нас подсети на опис сексуалне вежбе из приче „Хекторов коњ” у збирци *Да ли њојстоји живои* (1995), у којој мушки лик користи музику као сметњу, „као шум у сексуалној поруци” (Шалго 1995: 60).

Текст „Положај књижевности” је још један у којем се конвенционалне апстракције пропитују смештањем у конкретан простор и интеракцију; његов тон је озбиљан али се базира на лудичкој дословности што подсећа на дечју. У њему се Јудита Шалго концентрише на познате проблеме ауторства и интенције, процесуалности и контекста, деловања и субверзивности. „Седим за столом, у истом положају у којем сам писала овај текст: као да га отада читам” (Šalgo 1980: 56). Књижевност се отеловљује и предочава у различитим позама, односно, како пише песникиња, књижевност се „мојим телом малочас само послужила да изрази своје снове о покрету” (Šalgo 1980: 62). Уместо репрезентације уобличеног, осмишљеног садржаја, књижевност се чини присутном, опипљивом, делатном, она се подиже из *događnoј*, седећег положаја, и подразумева размену. Зато се поручује: „Немојте слушати шта читам, гледајте како то чиним” (Šalgo 1980: 57), а у том процесу тело, односно *ја*, постаје „модел волшебне технологије”. Јудита Шалго упућује на разлику између представљања и присутности, симболичког и феноменалног тела, тиме што у сегмент „Ходајући” читава питања која би гледаоци могли да поставе на основу њеног понашања на сцени: „Јесам ли узнемирена? Да ли бих хтела да изађем?” (Šalgo 1980: 58). Она се одриче *улоје* и жели да оличи управо оно тренутачно и непоновљиво, интеракцију или размену, све са циљем да се уз напуштање поларизације дух–тело, и књижевност сагледа као нешто животно, телесно, опипљиво. Овај процес отелотворења књижевности, њене телесне присутности, има ефекат познат у савременој теорији извођења:

Искусити другог и сама себе као присутног, као презентног, значи: њега и себе искусити као *embodied mind* и тиме своје властито обично постојање доживјети као посебно, као промијењено, чак као трансфигурирано (Fischer-Lichte 2009: 120).

Дајући књижевности другачије положаје од оног званичног, Ј. Шалго настоји да се одмакне од *инститиуције* књижевности и да текст ослободи норми и очекивања, да би га учинила простором размене, местом које је доступно свима:

Књижевност је сто за којим се једе, разговара, али на којем се може и седети, стајати, лежати. Треба је користити лежерно и не строго наменски. Ако је писана да разигра, читајмо је као поуку; ако је писана да поучи, схватимо је као упозорење; ако хоће да упозори, искористимо је за игру (Šalgo 1980: 60).

Ови редови подсећају на концепцију треће збирке Јудите Шалго *Живої на сїолу*, особито на њене замене или рокаде литературе и живота. Ова тенденција очитује се најпре у језичким играма, конкретизацији тропа, дословном схватању идиома – са циљем да се наруши устаљена, очекивана реченична структура са чијим се јединицама сусрећемо само зато да бисмо освестили своје читање, напустили пасивну позицију и прихватили изазов живуће књижевности. Језик се и ту непрестано утеловљује („Око, погледа у себе (устукне?) / и већ је уко: / интроспекција је увод у слух” – Šalgo 1986: 21), материјализује, добија тежину, да би га читалац видео у свему око себе, да би и своје речи видео преображене. Наведени део из „Положаја књижевности” упућује на потребу да се текст деконструира и да се ослободимо деловања приписане интенције. Тек „слободна од свих предрасуда”, говорница је слободна за задовољство у тексту. Део те слободне игре са гледаоцем / читаоцем јесте и стратегија нуђења текста: „Чучим пред вама и мамим вас на тајну, на лошу песму. Настојим да привучем вашу пажњу” (Šalgo 1980: 59). Све време остаје на снази и упућивање на манипулације књижевношћу у оквиру доминантне друштвене матрице, али се ауторкин конкретистички гест ишчитава пре свега као обрачун са дихотомијама дух–тело, садржина–форма, текст–контекст. Она каже:

У мом памћењу литература је тачка иза избрисане реченице, оловно зрно. Чучећи, попут одраслих када подилазе деци, нудим вам га као бомбону пред ручак, пилулу за сан (Исто).

Литература функционише као *їраї* (присуство одсуства) и нема стабилности значења нити поузданости у језику – зависно од начина доживљавања она може бити и преступ и уљуљкивање.

„Положај књижевности” је текст аутопоетичке природе, још један потенцијални манифест у маниру Јудите Шалго. Као и остали изведени текстови, он преиспитује начине постојања и деловања књижевности и одбацује сваку илузију о изолованости естетског феномена од његовог *извођења*, његовог контекста и употребе. Попут других неоавангардних уметника, Ј. Шалго се ослања на перформативно јер је чин артикулације поезије истовремено и чин њеног непрестаног контекстуализовања, па сваки текст има нешто од манифеста. С друге стране, као што ауторка сагледава како се брише линија између увреженог доживљаја уметности и антиуметности, тако се и идеја манифеста – са наглашеном ауторском интенцијом и вером у успех, у њену одрживост и реализацију – преобликује у праксу антиманифеста. Користећи се тактикама манифеста, демонстрирањем, убеђивањем, сугестијом, она реципијента увлачи у процес стварања књижевног текста, *мами ња и њокушава да ња заинтересује за свој њредмеј*, па му тиме пребацује и одређену дозу одговорности. Ове стратегије, или ова духовита игра, кључне су за читаво њено дело, и уводе веома значајне друштвене и политичке теме у савремени поетски дискурс.

Извори

Šalgo, Judita. *67 minuta, naglas*. Novi Sad: Matica srpska, 1980.

Šalgo, Judita. *Život na stolu*. Beograd: Nolit, 1986.

Шалго, Јудита. *Да ли њосћоју живојѡ*. Београд: Време књиге, 1995.

Šalgo, Judita. *Jednokratni eseji*. Prir. Vasa Pavković. Beograd: Stubovi kulture, 2000.

Šalgo, Judita. *Hronika*. Prir. Zoran Mirković. Novi Sad: Studentski kulturni centar, 2007.

Šalgo, Judita. *Radni dnevnik: 1967–1996*. Prir. Zoran Mirković. Novi Sad: Dnevnik – Akademska knjiga, 2012.

Литература

Van der Berg, Hubert. ”Das Manifest – eine Gattung? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion”. *Manifeste: Intentionalität*. Herausgegeben von Hubert van der Berg, Ralf Grüttemeier. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998. 193–225.

- Vujanović, Ana. *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2004.
- Vujanović, Ana. „Derridin potpis na performativu savremenog performansa”. *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*. Ur. Petar Bojanić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005. 97–104.
- Delville, Michel. *Food, Poetry, and the Aesthetics of Consumption: Eating the Avant-Garde*. New York, London: Routledge, 2008.
- Derida, Žak. „Potpis, događaj, kontekst”. Prev. Milutin Stanisavac. *Delo XXX*, 6, 1984: 7–36.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975.
- Ostin, Dž. L. *Kako delovati rečima*. Prev. Milorad Radovanović. Novi Sad: Matica srpska, 1994.
- Ransijer, Žak. „Raspodjela čulnog – estetika i politika”. Prev. Leonardo Kovačević. *Treći program* 127/128, 2005: 319–342.
- Росић, Татјана. *(Анџи)уиоуије њела: рејрезенијаација маскулинијетета у савременој српској љрози*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014.
- Todoreskov, Dragana V. *Tragom kočenja: prisvajanje, preodevanje i raslojavanje stvarnosti u poetici Judite Šalgo*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2014.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Prev. Sulejman Bosto. Sarajevo – Zagreb: „Šahinpašić”, 2009.

Sonja Veselinović

JUDITA ŠALGO'S PERFORMATIVE TEXT

Summary

In the literary work of neo-avant-garde and postmodern author Judita Šalgo, the emphasis is so often on the performative function of language, cross-genre, metatextuality, and autoreferentiality, that one can point to a certain manifesto spirit as its constant feature. This analysis focuses on the "Performed Texts" ("My Six Minutes", "Reading Instructions", "Food Supplement", and "Position of Literature") from Šalgo's second poetry collection entitled *67 minutes, aloud*, in search of their explicit manifesto, or rather anti-manifesto design. Being part of a perfor-

mance, these texts provide the experience of presence and involvement but also stress the processuality and openness of the utterance. For this reason, I have read them in light of Jacques Derrida's contribution to the theory of the performative. Derrida's criticism of J. L. Austin is crucial in performative art, particularly his view on Austin's idea that performative utterances are parasitic or non-serious if "said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloqui" (Austin 1975: 22). Derrida asserts that iterability is a part of every performative act (and language itself), concerning its inevitable break with a prior context and the assumption of new contexts. Similar to other neo-avant-garde writers, Judita Šalgo's poetics revolve around the performative because an act of utterance is also an act of contextualization. In her texts, Šalgo manipulates the notions of authorial intent, failure / success in communication and performance, referentiality, as well as the fluidity of context. Using manifesto tactics such as demonstration, persuasion, and suggestion, the poet engages her recipients in the creative process and thus shares some responsibility with them. "Performed Texts" refer repeatedly to their modes of existence and operation as a literary work, discarding a common belief that an aesthetic phenomenon can be kept separate from its social usage and context. Presenting itself as a manifesto of the so-called *timism* or *minutism* or *time literature*, the text "My Six Minutes" questions the use of private and public time, especially the *spending* of paid working time on poetry and performance. "Reading Instructions" and "Food Supplement" also look into the context within which literature is situated. They suggest the subversion of performance as a collective experience and a step out of everyday life. In her attempt to unmask the impact of a dominant social paradigm on art, in "Position of Literature" Šalgo strives to move away from literature as an institution. She emphasizes the embodied language and ties between language and position or action, while she keeps reminding recipients of the free play they could be playing.

Key words: performative, manifesto, performance, processuality, context, poetry, concept, intention, body, politics

Марко М. Радуловић

Институт за књижевност и уметност, Београд 821.163.41.02МОДЕРНИЗАМ
markorad984@gmail.com 821.163.41.09-92 Мишић 3.

„ПРОГРАМСКИ ТЕКСТОВИ” ПОСЛЕРАТНОГ МОДЕРНИЗМА У КОНТЕКСТУ РЕДЕФИНИСАЊА СРЕДЊОВЕКОВНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Сажетак: На основу анализе текстова „Шта је то косовско опредељење” Зорана Мишића, предговора *Анџолоџији српској њеснишиџва* Миодрага Павловића и „Јефимијин дух и четири песме (поезија као молитва)” Ивана В. Лалића настојаћемо да испитамо самосвесни однос послератног модернизма према средњовековном наслеђу, односно да сагледамо његов полемички, субверзивни и књижевноисторијски потенцијал. Реч је о текстовима који су пресудни (Мишић, Павловић) или репрезентативни (Лалић) за реактуелизацију средњовековног наслеђа после Другог светског рата. Они нису замишљени као програмски текстови, али сагледани у контексту културолошких и идеолошких борби тога доба откривају свој полемички, субверзивни и (ауто)поетички карактер. Њихов циљ био је реинтерпретација средњовековног наслеђа и отварање могућности за његово укључивање у послератну српску поезију као једног од конституената културолошког / поетичког идентитета и генератора нових идеја. Прво ћемо анализирати Мишићев есеј који је по форми најближи програмском тексту и у коме су најшире оцртани идејни, поетички и културолошки аспекти бављења националном традицијом и средњовековљем, а потом ћемо видети како су се ти аспекти преносили и допуњавали у књижевноисторијским промишљањима самих песника. Покушаћемо да на основу поменутих текстова реконструишемо један *ненайисани манифест* из кога ћемо довољно јасно сагледати однос према средњовековном наслеђу карактеристичан за наш послератни модернизам.

Кључне речи: послератни модернизам, средњи век, стара српска књижевност, српсковизантијско наслеђе, Зоран Мишић, Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, српска поезија после Другог светског рата

Тумачи су с правом истакли да је, најпотпуније и најшире, средњовековна традиција стваралачки реактуелизована у периоду послератног модернизма. Реч је о синхроним, па и ентузијастичном подухвату песника и научника у коме су се научници према предмету свог истраживања понекад односили са понесеношћу песника, а песници подузимали научне послове.¹ Не само што је велики број песника друге половине 20. века у својим делима реактуелизовао мотиве, теме и поступке српсковизантијске књижевности, већ су неки од њих оставили есејистичке записе о средњовековној епохи и проблемима њене рецепције у савременој књижевности, али и о појединим писцима и делима. Оваква појава плод је изражене поетичке и културолошке самосвести српских песника друге половине 20. века, односно њихове потребе да, с једне стране, осветле сопствени стваралачки поступак и да, с друге, дају своју реч о сложеним културолошким питањима. Отуда се ови записи истовремено могу читати као посебно тумачење средњовековног наслеђа, али и аутопоетички ставови о значају и рецепцији те баштине у савременом стваралаштву. Њима се придружују есеји Зорана Мишића, главног критичара послератног модернизма, који је својим деловањем значајно допринео афирмацији ове песничке оријентације али и назначио и критичарски осветлио нека од њених основних поетичких начела.

Ти текстови биће тема нашег рада. Покушаћемо да на основу њих реконструирамо један *ненаписани манифест* из кога ћемо довољно јасно сагледати какви се све поетички, културолошки и књижевноисторијски ставови могу прочитати из самосвесног односа према средњовековном наслеђу карактеристичном за наш послератни модернизам.

Међутим, иако је средњовековље стваралачки најшире реактуелизовано након Другог светског рата, послератни модернисти имали су претходнике у првој половини 20. века. Станислав Винавер, аутор

¹ Васко Попа је, са Ђорђем Трифуновићем, приредио избор песничких одломака из Доментијановог дела (Београд: Нолит, 1963) у едицији речитог назива „Живи песници”. Павловић средњовековне текстове у *Антологији* доноси на сличан начин као и медијевисти Ђорђе Трифуновић и Ђорђе Сп. Радојичић у својим антологијама, а иза Васка Попе остао је зборник средњовековне поезије у рукопису, објављен постхумно: М. Павловић: *Антологија српског ђесништва (XIII–XX век)* (Београд: СКЗ, 1964); Ђ. Трифуновић, *Из ђимине ђојање – сђари српски ђеснички зајиси* (Београд: Нолит, 1962); Ђ. Сп. Радојичић, *Сђаро српско ђесништво IX–XVIII века* (Крушевац: Багдала, 1966); В. Попа: *Јуђро мислено: немањићско доба, зборник средњовековне српске ђезије* (Нови Сад: Академска књига, 2008).

Манифести експресионистичке школе (Винавер 1975: 41–56), оставио је важна сведочанства о својим стваралачким интересовањима за средњи век, али и о различитом схватању улоге тога наслеђа у књижевности његовог доба.² Винавер је у језику средњовековне књижевности трагао пре свега за „језичним ткањем“ којим би се српској књижевности отворили другачији развојни токови од оних које је омогућавао десетерачки ритам. На тај начин интересовање за средњовековно наслеђе представља израз Винаверових алтернативних погледа на главне токове српске књижевности, али и аутопоетичко сведочанство о једној фази његових језичких, уметничких и духовних трагања.³

За рецепцију средњовековне књижевности у другој половини 20. века Винавер је значајан и из једног књижевноисторијског куриозитета. Наиме, најраније тенденције послератног модернизма у правцу поетичке реактуелизације средњовековља први је приметио и правилно оценио управо он када је, као помало скрајнути књижевни критичар, поздравио излазак Попине *Коре* текстом сугестивног наслова „Нова Јефимија“ (1953). Винавер је Попино реактуелизовање средњовековних тема и мотива у појединим песмама првог издања *Коре*, које су касније објављене у *Усјавној земљи*, повезао са Ракићем, и тако показао да интересовање за ову епоху није ни ново нити усањено, већ представља константу новије српске књижевности.

Ово морамо имати на уму када говоримо о реактуелизацији средњовековног наслеђа у другој половини 20. века. Наиме, оно се, с једне стране, одиграва у оквиру ширих поетичких настојања послератних модерниста и њихових тежњи ка откривању удаљених и (полу)заборављених традиција.⁴ Међутим, Винаверов пример упозорава нас да је песничко интересовање за средњовековље било присутно и у првој половини 20. века. Опуси песника попут Јована Дучића, Милана Ракића, Милутина Бојића и Момчила Настасијевића недвосмислено то потврђују. Стога реактуелизација средњовековне традиције у српском послератном модернизму није плод само стваралачке рецепције Елиотових идеја, већ истовремено представља

² У овом погледу посебно је значајан есеј „Скерлић и Бојић“ (Винавер 1975: 138–162).

³ „Ја сам држао да је Византија потребна да бисмо осетили кроз њу и њоме стари српски начин и да бисмо обновили традицију језика коју је претргао Вук“ (Винавер 1975: 155).

⁴ Поетички ставови Т. С. Елиота били су у овом погледу веома подстицајни за наше песнике.

и успостављање везе са поменутиим песницима прве половине 20. века, као и својеврсни поетички отклон од непосредно претходеће генерације предратних надреалиста који су наставили своје деловање и након Другог светског рата.

Из тог разлога оправдано је да статус средњовековне традиције у другој половини 20. века посматрамо из перспективе шире поетике послератног модернизма, али и да је допуномо контекстом историје српске књижевности. Тек тада моћи ћемо да сагледамо (ауто)поетички однос послератних модерниста према томе наслеђу у његовим различитим нијансама, и да наслутимо полемички и субверзивни карактер који је он неретко попримао.

Наиме, за разлику од светске (књижевне) традиције, средњовековно наслеђе за српске песнике представља део сопствене духовне, културне и књижевне историје. Оно се, с једне стране, показује као изазовно и егзотично услед временског и цивилизацијског јаза који га одваја од савремености, а с друге стране, његов статус у књижевноисторијском и културолошком погледу упитан је још од Скерлићеве *Историје нове српске књижевности*. Након Другог светског рата то наслеђе показује се и као идеолошки проблематично. Отуда се (есејистичко) трагање за средњим веком ретко кад одвија као дескриптиван рад на откривању књижевне прошлости, чешће поприма облик доказивања права на то наслеђе, да би се у посебним тренуцима реализовало као програмско (само)одређење.

Критичарски рад Зорана Мишића не само да је подржао оваква поетичка усмерења послератних модерниста, већ их је идејно и књижевноисторијски ситуирао у оквире ширих светских уметничких токова у којима је откривање удаљених традиција играло важну улогу. За овакав афирмативан однос према националном наслеђу и указивање на могућност да оно постане песничка инспирација посебно је важан текст „Шта је то косовско опредељење – одговор на једно питање Марка Ристића” (Мишић 1996: 241–249) који се, услед свог полемичког тона, приближава форми манифеста.

Традиција као субверзија

Зоран Мишић је критичар који је својим деловањем значајно допринео афирмацији послератних модерниста попут Васка Попе и Миодрага Павловића. Стога је остао један од најбољих тумача али и

бранилаца поетичких настојања нове генерације песника. Ово је и разлог што су многи његови текстови обликовани у полемичком тону, са исказима који попримају снагу и емотивну загрејаност уверења и сведочанства. Међутим, Зоран Мишић није био само бранилац нових песничких струјања, већ и традиције као ризнице митских слојева, духовних вредности и универзалних културних симбола, односно битног поетичког опредељења савремених стваралаца.⁵

Стога важан моменат у Мишићевом критичарско-полемичком деловању чини *објашњење* традиције, њеног места и улоге у поетици послератних модерниста. Песничко трагање за временски удаљеним епохама Мишић јасно разликује од сваког конзервативизма и традиционализма, показујући да поетичка настојања послератних модерниста не представљају бег у прошлост, већ аутентично искуство сусрета савремене песничке свести са духовним потенцијалима традиције, из кога произлазе вишеслојне уметничке творевине:

Традиција је она линија духовног и песничког опредељења, не одвећ популарна и не увек спасоносна, често и погибелна, у сваком случају неканонска, каткад и понорна, јеретичка и инфернална, али и узнесена и унутрашњим спокојством озарена, која се пружа од праистока нашег сећања до прага будућности коју песници слуте. Та линија чини нам се све чистија и све зрачнија што се више удаљује од нас, јер се, ослобођена свих ближих и временских ознака, свих успутних присећања, све више приближује ономе што је елементарно, исконско у човеку. И није нимало случајно што се тој најстаријој традицији модерна уметност најчешће обраћа. Шта су друго сви ти нови уметнички облици, који ничу на све стране из камена и из звука, из боје и из речи, него трагање за праобли-

⁵ Мишићева афирмација традиције представља пре свега одбрану од надреалистичких песника и идеолошких оспоравања. Међутим, она је истовремено и одбрана од критичара прве половине 20. века који су негирали вредности неким старијим епохама српске књижевности. Реч је о Јовану Скерлићу и његовој оцени средњовековног наслеђа. Мишић у тексту „Поезија и традиција“ не полемиче са Скерлићевим одређењем средњовековне књижевности као „болесног црквеног романтизма“ већ тај став износи као по себи очигледну погрешку у рангу Скерлићеве оцене Диса. На тај начин Мишић показује како негативан однос према старијој традицији није у ексклузивном поседу извесних надреалиста, већ представља кратковидост појединих критичара и стваралаца различитих епоха и естетских уверења: „заступници нашег реализма нису били, у суштини, ништа мањи противници традиција од појединих накриво насађених модерниста“ (Мишић 1996: 252).

цима уметности које је време поштедело од разарања, или смо их у својој подсвести сачували (Мишић 1996: 251)?

Из овог и сличних Мишићевих ставова види се да он под појмом традиције подразумева разнолико богатство стваралачких облика у којима су садржана нека од темељних искустава човечанства. Другим речима, Мишић је сматрао да, када јој се стваралачки приступи, традиција представља ризницу архетипова, о чему је нешто касније писао Христић у вези са поезијом Ивана В. Лалића и преокупацијом модерног песништва историјом.

Као што је некада „устао у одбрану” послератних модерниста и тако постао најзначајнији критичар и весник нових струјања у поезији, Мишић у есеју „Шта је то косовско опредељење” стаје у одбрану конкретних националних симбола наше културе:

Да ми је неко рекао пре десет година, када сам устао у одбрану првих прогоњених текстова наших модерних песника, да ћемо морати да се успињемо до европског духа преко рушевина наших највиших поетских и духовних вредности, ја му не бих поверовао (Мишић 1996: 241).

Насупрот Марку Ристићу и идеолошки мотивисаним нападима на традицију, Мишић истиче да и српска средњовековна књижевност и фолклорно наслеђе – два стваралачка тока подједнако битна за формирање косовског симбола – спадају у аутентичну баштину светске књижевности, односно да су то облици чије је духовне истине „време поштедело од разарања”. Мишић ово види као недовољно искоришћену могућност да се у националним оквирима стваралачки осветли скривена традиција универзалног значаја и вредности за којом савремени светски уметници трагају у удаљеним културама. Колективно осећање инфериорности у односу на свет и идеолошке пројекције спречавале су аутентичан стваралачки сусрет са сопственом традицијом и тако ускраћивале могућност српској књижевности да постане део уметничких токова који су управо у додиру са удаљеним наслеђем прошлости остваривали неке од својих највиших домета:

Док смо се ми, поучени Растковим примером, наканили да погледамо наше старе фреске „очима које су виделе Брака и Пикаса”, Пикасо и Брак били су већ давно замислили своје слике очима које су виделе афричку и преколумбовску уметност (Мишић 1996: 247).

Стога је Мишић посебно инсистирао на томе да поетичка интересовања српских песника за средњовековно наслеђе не представљају израз локалног и провинцијалног затварања у сопствено (историјско) искуство, већ да су, за разлику од оних који их оспоравају, у сагласности са стремљењима савремене европске уметности.

Мишић, дакле, у тексту „Шта је то косовско опредељење“ не говори само о косовском завету, већ и о целокупној националној традицији која је, посебно у другој половини 20. века, постала предмет спора, а у којој важно место заузима и средњовековно наслеђе:

Али спомену ли нам само кнеза Лазара и кнегињу Милицу, светог Саву или Доментијана, косовску битку или косовску вечеру, косовски мит или косовско опредељење, ми се намах згрозимо и ражестимо (Мишић 1996: 242).

Стога он покушава да расправу о *косовском ойредељењу* измести са идеолошког поља у контекст културног наслеђа и универзалних етичких опредељења. Помињањем старијих слојева наше културе, а не само оних који су директно учествовали у изградњи косовског симбола, Мишић показује да Косово доживљава као жижну тачку у којој се преламају различити видови националне традиције, али и да се у другој половини 20. века управо оно може узети као симбол целокупне неподобне, потискиване и (полу)заборављене, „јеретичке и инферналне“ баштине.

Мишићев однос према средњовековној књижевности посредован је фолклорним наслеђем. Он зна да је народна књижевност сачувала сећање на српску средњовековну историју и културу и да, осим што представља вредност по себи, народна поезија може да буде мост који спаја средњовековну епоху наше историје књижевности са савременим стваралаштвом. Отуда није парадоксално што је Мишићев модернистички однос према средњовековном наслеђу близак оном који је имао и епски певач. Наиме, као што у народном предању сећање на средњовековну државу представља залог некадашње величине и подсећање да историјске недаће у којима се народ обрео после слома средњовековне државе нису једина стварност, тако и у Мишићевој визури косовска баштина и сва духовна достигнућа која јој претходе и последују представљају сведочанство о светлијој страни наше традиције и временима када су ови простори својим стваралаштвом и културом представљали интегралан део света:

Видело би се да постоји и једна друга, дубља и старија традиција од оне хајдучке и братоубилачке. Искрсла би из заборављених књига она мудра, достојанствена лица која су се помолила са зидова наших старих задужбина и задивила свет (Мишић 1996: 243).

Мишић у борбу за ове (прећуткиване) слојеве наслеђа не устаје само због тога што припадају српској култури и традицији, већ изнад свега што управо они потврђују припадност те традиције европској баштини, односно представљају националне симболе који се својим вредностима на непоновљив начин уграђују у универзално искуство човечанства:

Мит о Косову далеко премашује границе националног мита; својом суштином он се придружује оним највишим творевинама људског духа, сакупљеним у Имагинарном музеју једне јединствене европске културе (Мишић 1996: 245).

Отуда Мишић не пропушта прилику да подсети на неправедну запостављеност националног наслеђа у односу на велике симболе европске и светске традиције: „Отпутовали смо као Ренан у Грчку да се поклонимо Акропољу, али Хиландар нисмо ни споменули” (Мишић 1996: 242). Помињањем Хиландара, као једног од извора и симбола српске културе, у истој реченици са Акропољем, Мишић сведочи о вредности и месту које, по њему, средњовековно наслеђе заузима у нашем историјском и културном идентитету. Истицање Хиландара представљало је својеврстан изазов опонентима који су термине попут *свейосавља* и *йравославља* често користили како би дискредитовали своје неистомишљенике. Оно је такође било у складу са тек пробуђеним интересовањем младих песника и научника за светогорску баштину:

Са Светом Гором је било као и са рајем. Већином смо замишљали да је она некада постојала и да је у данашњем свету више и нема, иначе, зар не бисмо два-трипут годишње одлазили тамо на изворишта светости, у простор правог, посвећеног примирја. Но враћала се међу младе људе после Другог светског рата идеја да Света Гора још увек постоји и да би се могла потражити, посетити, обићи (Павловић 1997: 8).

Косовско ојредељење за Мишића представља пре свега израз највишег етичког избора оличеног у историјском искуству једног на-

рода, који се током времена на различите начине преноси и трансформише у индивидуалне духовне и уметничке творевине: „то је она врховна тачка духа... где је Дис угледао оне очи изван сваког зла, а Растко Петровић свог Великог друга” (Мишић 1996: 246). Због тога је Косово истовремено вишеслојан и потентан културни симбол који се може пронаћи у темељима неких од највиших домета нашег стваралаштва, без обзира колико се они на први поглед чинили далеко од њега. Управо такво присуство *косовској ойредељења* као особене културотворне енергије чини нас равноправним и активним учесницима европске културне баштине.⁶ Стога било какав посредан пут усвајања европских вредности, посебно онај који би водио преко негирања сопствене традиције, за Мишића је једноставно „превише заобилазан” (Мишић 1996: 248). Овај критичар сматра да средњовековна баштина (заједно са фолклорним наслеђем) представља сведочанство припадности српске књижевности медитеранском културном обрасцу, према томе и увек актуелну могућност да се ослањањем на то наслеђе изгради аутентичан уметнички израз који ће у савременом тренутку на нов и стваралачки начин ту припадност потврдити.

Сличне погледе разрадиће и Христић неколико година касније, у предговору Лалићевим песмама. Он је везу са Византијом и песничке преокупације историјом видео и као трагање за европским коренима идентитета српске књижевности:

Пре свега, Византија представља нашу везу не само са једним делом наше традиције од кога смо били вештачки одсечени, већ и везу са традицијом свих традиција, Грчком. Она је знак нашег припадништва и нашег учествовања у медитеранској култури, која је – ма колико се то данас стављало у питање – ипак основа свеколике европске културе (Христић 1969: XI).

Наиме, преко средњовековног наслеђа и његове тесне повезаности са Византијом, која је у себи сачувала преобликоване античке културне образце, српска књижевност је у органској вези са антиком, односно самим основама европске културе:

Иначе, улаз у светску поезију нашли смо давно, пре много векова. Заборавило се. Нашао га је касније, рецимо, и Лаза Костић. Данас

⁶ „Ако се данас присећамо косовског опредељења, то је зато што смо, у својој превеликој журби да се приближимо европској култури, заборавили да и наша традиција чини део те културе” (Мишић 1996: 246).

су врата отворена. Проблем се јавља само када нам није јасно како се тамо улази (Лалић 1997: 269).

На тај начин настојања послератних модерниста Зоран Мишић и Јован Христић сагледали су истовремено као потребу за успостављањем прекинутог континуитета са сопственим наслеђем али и са самим изворима европске цивилизације. Такво поетичко опредељење показивало се као покушај заснивања идентитета сопствене књижевности који би се простирао довољно дубоко у прошлост и тако представљао својеврсну залог могућности аутентичног (европског) стваралачког израза у савремености:

Тражили смо посреднике да нас приведу медитеранској култури, не увиђајући да се права култура не прима из посредничких руку, већ се узима са извора. А тај извор ми не морамо тражити по белом свету; он се налази на нашем тлу. И ми смо наследници медитеранског духа; он и данас живи у нашој старој књижевности, живописима и народном предању, у песничким текстовима Стевана Првовенчаног, Зидању Раванице и Сопоћанима (Мишић 1996: 247).

Питање идентитета тако се јавља и као питање припадности – медитеранској култури. Да би се та припадност од *историјске* претворила у *стваралачку* чињеницу, односно реактуелизовала и учинила делатном, потребно је да се дух средњовековне уметности и народног предања уметнички трансформише и надогради. Мишић се дакле залаже за нов, стваралачки приступ традицији, ослобођен идеолошких предрасуда, површног космополитизма и окошталог традиционализма:

Можда би једино песници и учењаци новог кова, када би се удружили, могли да оживе нашу традицију и спасу је и од назадњачког старатељства и од напредњачке немарности (Мишић 1996: 243).⁷

Такав пут подразумева буђење историјске (само)свести по којој српска књижевност представља интегралан део медитеранског културног круга. Управо то је по Мишићу једини прави улаз у европску културу јер проистиче из органске, односно историјски потврђене везе са том традицијом:

⁷ Нема сумње да је Мишић овде у виду имао и заједнички напор медијиста и послератних модерниста који су баш тада удружено радили на откривању средњовековне баштине и њеној рецепцији у савременој култури (видети фусноту 1).

Постоји и пречи пут, који полази из заједничке европске културне прапостојбине и спаја нашу стару књижевност са модерном посредством народног предања. То је онај стари међународни пут, Виа егнација наше историје, који протиче кроз само средиште наше земље и нашег бића, спајајући Исток са Западом, занос са мудрошћу, завичајно са васељенским, цариградски друм наше културе, којим су прошле најезде и крвопролића, али и весници великих духовних преображаја (Мишић 1996: 248).

Мишић је свестан да овај пут наше књижевности није дат по себи, већ га је потребно поново откривати, стваралачки реконструирати, стога то није пут традиционализма, затворености у себе и духовног конформизма, већ истински стваралачки пут који ће због своје тежине привући само ретке: „Само најсмелији и најдаровитији умели су да пођу тим путем” (Мишић 1996: 248). Међутим, они који крену њиме, досећи ће највише вредности онако како их Мишић одређује у својим критичарским поставкама.⁸ Реч је о синтези националне традиције и универзалних вредности, отварању свету које проистиче из стваралачке апсорпције сопственог наслеђа и историјске пројекције идентитета, стога једином аутентичном покрету-ка-свету српске књижевности, који отелотворују велики песници различитих епоха и поетичких опредељења „од Бранка Радичевића до Растка Петровића и од Растка Петровића до Бранка Миљковића”⁹ Идентитет који се пројектује дубоко у прошлост, историјска (само)свест и слободан, стваралачки однос према традицији, чинио је од њих аутентичне европске песнике:

Потомци Илира и старих Словена, наследници Грчке и Византије, следбеници вечитог младићства народног генија, они су могли да домаше Европу јер су били једнаки са њом духом и пореклом, запамтили су њене васељенске поруке и изговарали их чистим,

⁸ „Они су могли с правом да се назову грађанима света и васионским неимарима, иако нису напустили своје огњиште. Умели су да буду древни и савремени, родољуби и космополити, смерни и обесни. Умели су да стару митологију испуне савременим духом, а националне симболе да уздигну до универзалног” (Мишић 1996: 248).

⁹ Довођењем у везу развојног пута новије поезије са Радичевићем, Петровићем и Миљковићем, Мишић није само тражио легитимне поетичке сроднике новој генерацији песника, већ је алудирао и на јасан отклон који они заузимају према надреалистима. Управо је *косовско ойредељење*, односно целокупна национална баштина, била једна од главних тачака размимоилажења.

завичајним језиком, у коме је живела успомена на хомеровска и косовска времена. За њима ће поћи и наша нова поезија (Мишић 1996: 249).

Сагледавајући сопствени народ као легитимног културног наследника Византије, Мишић је сматрао да је српска баштина интегралан део европске културе и да стога може на свом језику, ослањајући се на старину поука сачуваних у њему а које сежу до епских времена, да исказује и преноси аутентичне поруке те културе. Другим речима, стара српска књижевност и наслеђе фолклорне књижевности представљају за Мишића аутентичне изразе нашег стваралаштва и непоновљив допринос Европи. Баш као што је то наслеђе некада било интегралан део света, кроз његову повезаност са византијским цивилизацијским обрасцем и као израз високих културних и духовних стремљења наших предака, оно је у 20. веку представљало могућност да се, ослањањем на његову старину и искуство, и са новим стваралачким идејама и енергијама поново пронађе аутентичан уметнички израз у европским оквирима. Отуда је Мишић сматрао да би средњовековна књижевност, заједно са фолклорним наслеђем, морала да буде подстицајна за савремене песнике, и да је стваралачко освајање те традиције од пресудне важности за обликовање самосвојних вредности српског песништва.

Косовско ойредељење за Мишића, поред високих духовних и етичких импликација, представља и опредељење за стваралачки однос према националној традицији, односно рад на њеном уздизању до универзалног искуства човечанства. То је и пут којим су пошли неки од главних представника послератног модернизма.

Три године након овог текста Миодраг Павловић објављује своју *Анџолоџију* и тиме прави један од одлучујућих корака у реинтерпретацији и реинтеграцији наше старе уметности у савремену културу и стваралаштво.

Где је песништво „пређашњих времена”

Предговор Миодрага Павловића *Анџолоџији српској џеснишћива* (1964) представља важан прилог разумевању стваралачке и културне рецепције средњовековне књижевности након Другог светског рата. У *Анџолоџији* се може јасно сагледати изражена књижевноисторијска свест њеног састављача о потреби превазилажења скраћене историјске

перспективе која је почетке живе традиције српског песништва смештала тек у 19. век. Отуда је укључивање средњовековног наслеђа представљало тежњу да се осветле прећуткивани делови традиције, односно да се историјска перспектива српске књижевности и поезије помери дубље у прошлост, чиме би се оцртале нове линије континуитета и непримећене могућности развоја. Стога је Павловићево интересовање за средњи век, с једне стране, било условљено потребом заштитивања традиције са дугим трајањем, док је, с друге, било подстакнуто изворним интересовањем за вредности које је то наслеђе могло да понуди савременим читаоцима, али и песницима.

Анџолоџија представља сасвим другачији поглед на нашу књижевну прошлост, али вредност њеног предговора не лежи само у образлагању антологичаревих начела и естетских склоности, већ и у чињеници да он доноси отворен став савременог песника према средњовековној епохи наше књижевности. Стара српска књижевност сагледана је у *Анџолоџији* из више углова: као књижевноисторијска епоха, као књижевност чији плодови могу бити блиски и разумљиви савременом читаоцу и као жива традиција подстицајна за савремено стваралаштво. Стога предговор *Анџолоџији* нуди скицу једног свеобухватног погледа на ову епоху.

Увођење средњовековне књижевности у поредак српске поезије истовремено је представљало значај ове књиге и њену главну контроверзу. Иако је био свестан да ће управо тај поступак бити повод различитих напада, Павловић није осетио посебну потребу да ово до тада неуобичајено књижевноисторијско померање подробније објасни. Уместо тога, он дугу традицију српске књижевности узима као самоочигледну чињеницу и од својих критичара тражи ваљане аргументе зашто се до њега „сматрало да наша лирска поезија почиње да постоји од Његоша и Бранка Радичевића” (Павловић 1978: XVI). Плод тако хотимично скраћене историјске перспективе за Павловића једва да би се могао и назвати традицијом и више је сведочанство наше неспособности да осветлимо далеке епохе прошлости него што представља аутентичну књижевноисторијску чињеницу.¹⁰

¹⁰ Сваки насилни историјски редуccionизам за Павловића представља опасност по културни али и индивидуално поетички идентитет. Стога, уколико су континуитети традиције угрожени различитим историјским, цивилизацијским, па и идеолошким околностима, задатак сваког проучаваоца је да покуша да их поново успостави. Отуда је Павловић у *Анџолоџији* настојао да укаже на могуће и

Павловић је био свестан објективних методолошких потешкоћа које је смештање средњовековне књижевности у једну песничку антологију каква је његова могло произвести. Ипак, како у тексту „Наша средњовековна поезија” истиче, остајање при проблемима продуктивније је од брзог редуccionизма којим би се осиромашило богатство литерарног наслеђа (Павловић 2000: 195). Без обзира на све формалне потешкоће у виду недоступности текстова, недовољне истражености самог средњовековног периода и објективно најтежег питања: у којој су мери ти текстови блиски појму песништва онако како се он јавља у модерној култури, за Павловића је било најважније да отвори могућност да се средњовековна линија певања сагледа као активна баштина српске историје књижевности, и самим тим као подстицајна за савремене песнике.¹¹

Павловић је у средњовековној књижевности трагао за песништвом углавном у прозним жанровима, пре свега хагиографијама. Он је, заједно са неким од водећих медиевиста тога доба, делио уверење да је поетске одломке могуће наћи у оквиру ширих целина какве су житија. Само они делови „који превазилазе канонске и друге церемонијалне књижевне конвенције” (Павловић 1978: XXI) испуњавали су услов да се нађу у *Анџолоџији*. Другим речима, антологичар је трагао за песничким одломцима који би се показали блиски модерном схватању поезије, односно који су могли да остваре комуницију са савременим читаоцем и резонују са његовим духовним искуствима. Отуда је Павловић, сасвим модерно, средњовековно песништво одредио као „поезију смрти и чежње за њеним превазилажењем, поезијом смене очајања и наде” (Павловић 1978: XXIII). Оваквим универзализовањем тема старе књижевности Павловић је ту књижевност учинио пријемчивом читаоцу 20. века, а у складу с тим у *Анџолоџији* је доносио одломке у којима су била исказана драматична стања средњовековних стваралаца, посебно у судару са историјском реалношћу.

Отуда Павловић посебно инсистира на естетској функцији историјског контекста нашег старог песништва. Наиме, он истиче да је доживљај читања средњовековних поетских одломака у којима

непримећене везе између различитих епоха наше књижевне историје, међу којима је средњовековље заузимало значајно место.

¹¹ „Могућност да песничко завештање средњег века буде реално надахнуће нових песника тек се у наше време истински открива” (Павловић 2000: 198).

до речи долази нека историјски позната личност, обогаћен нашим знањем о тој епохи:

Када читамо песму у којој се нека историјски позната и значајна личност обраћа другој, или сама за себе говори, или помиње важне историјске догађаје у којима је учествовала или о којима је одлучивала, онда та околност постаје димензија самога песничког дела која се не може заобићи, јер она неопозиво обогаћује његов садржај (Павловић 1978: XX, XXIII).

Управо је Павловићево песништво, као и поезија других послератних модерниста, било закупљено историјом, а интересовање за средњи век природно се уклапало у песничке контемплације о смислу историјских догађаја и протичања времена. Дакле, Павловићево упућивање на естетску улогу историјског контекста у средњовековној књижевности важно је и за разумевање поезије инспирисане средњовековним темама и мотивима самих послератних модерниста.

Овакву стваралачку оријентацију посебно је истакао Јован Христић у предговору Лалићевим *Изабраним њесмама* (Христић 1969). Наиме, Христић је у вези са Византијом код Лалића говорио о специфичној визији историјског процеса, односно поетске историософије:

Преокупација историјом типично је модерна преокупација... већ и зато – и то ми се чини најважније – што осећамо потребу да пронађемо неку константу у току историје и времена која нам може послужити као полазна тачка за разумевање њиховог протичања (Христић 1969: XIII).

Како је и сам Лалић истакао, Византија у његовој поезији представља истовремено културолошку везу са античком културом и средњовековном епохом наше историје, и песнички симбол преко кога савремени песник изражава сложена стања и слутње.¹² И у Павловићевој и у Лалићевој поезији, као и у песништву других послератних модерниста, историјски ликови и догађаји били су један

¹² „Постоје наиме две Византије, које су за моје песничко искуство подједнако битне. Постоји она историјска, која је од непроцењивог значаја за духовну и интелектуалну културу мог народа. Постоји и она митска (‘Сви ми имамо своју Византију, из које смо избачени, којој припадамо’, каже Чарлс Симић); Византија је и једна метафора за свест о пореклу, свест о извесном насушном континуитету” (Лалић 1997: 282).

од важних мотива преко којих су песници остваривали своје поетске контемплације о протоку времена и месту појединца у ковитлацу историјских збивања.

Дакле, у свом односу према средњовековљу Павловић није испољио само сопствене поетичке и естетске склоности већ и опште кретање читаве генерације послератних модерниста. Стога је *Анџолоија*, заједно са предговором, од изузетног значаја за каснију рецепцију средњовековља у модерном песништву и за слободнији однос песника према тој епохи.

Молитва као (ауто)поетика

Средњовековна књижевност била је црквена по свом карактеру па је и доживљај света који се у њој откривао био одређен, изнад свега, искуством религиозног. Сакрална слика света чинила је отуда неодвојиви део главног тока средњовековне уметности. Иако су савремени ствараоци у средњовековној књижевности трагали за *чистио* уметничким феноменима и стањима која би била блиска савременом читаоцу, они нису могли да превиде и снагу религиозног потенцијала који се у тој књижевности откривао. Тако је стваралачка рецепција средњовековног наслеђа у послератном модернизму отварала простор за другачија духовна искуства и доживљаје, а једно од најзначајнијих било је исказивање поетске религиозности:

Нека од поетичких настојања српских песника – као што су тежња да песма превазиђе границе литерарности и постане егзистенцијално битна, окретање жанру молитве као начину пребивања у простору комуникације са Апсолутом, сећање као напор чувања колективних духовних и егзистенцијалних искустава, употреба поетског парадокса као средства да се обухвати хетерогеност савременог света али и да се изрази тајанственост и сложеност оностраности – јесу духовни напори модерне поезије што кореспондирају са поетичким поставкама старе српске књижевности и естетско-философским постулатима хришћанске религиозности која почива у њеној основи (Радловић 2015: 154).

Треба имати у виду да поетска религиозност послератних модерниста не значи конфесионално (само)одређење или уношење религиозних уверења у песнички израз, већ слободан стваралач-

ки однос према самим структурама религиозног мишљења, њихову трансформацију и превођење у поетички регистар. Другим речима, религиозни елементи узимају се као грађа за стварање уметничког света. Међутим, откривање духовних слојева средњовековне традиције, која чини интегралан део националне књижевности, доводи до тога да однос према њима истовремено прераста у традицијску (само) свест која се формулише у виду аутопоетичких ставова и уверења:

Поетска религиозност модерне поезије – и по извору, и по начину исказивања, и по свом крајњем смислу и функцији – није, дакле, истоветна са априорном и саморазумевајућом религиозношћу црквене књижевности, али јесте њоме подстакнута и надахнута. Модерна поетска религиозност нужно се сучељава са традицијском религиозношћу српске књижевности. То сучељавање представља форму самосвести модерне поезије, њене свести о сопственој традицији (Радуловић 2015: 156).

У вези са таквом поетском оријентацијом време послератног модернизма такође је и доба обнове молитвеног жанра, па су песници попут Лалића остављали записе у којима су промишљали о односу поетског и молитвеног говора, песничке духовности и религиозног осећања света. Један од најважнијих таквих текстова је Лалићев есеј „Јефимијин дух и четири песме (поезија као молитва)” (Лалић 1997: 135–138).

Иако се модерна песничка молитва јављала као разуђен жанр са различитим поетским могућностима и семантичким акцентима који се простиру од обожавања до пародије, у књижевноисторијској свести песника какав је био Лалић, она је представљала одјек и стваралачки продужетак одређених духовних стремљења средњовековне књижевности. Отуда Јефимијино обимом мало, али значајно дело Лалић поистовећује са молитвеним духом у (савременој) српској књижевности: „...реч је, најзад, о Јефимијином духу у савременом српском песништву... А ја сам то дакле схватио као размишљање на тему молитве, као облика поетске комуникације у савременом српском песништву” (Лалић 1997: 136). Отуда, када посматра савремене песничке молитве српске књижевности, Лалић их упоређује и са византијском традицијом, сасвим у складу са Елиотовим динамичним доживљајем традиције, али и довођењем у везу средњовековне књижевности са песништвом осталих епоха у Павловићевој *Анџологији*. Због тога

Лалић естетско-духовну вредност Симовићевих „Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској” самерава са религиозним молитвама упућеним Богородици из византијске књижевности:

Песме-молитве Богородици врло су карактеристична подврста молитве као књижевне врсте. Најлепше и најсублимније примере налазимо у византијској и одмах затим – усуђујем се то одлучније рећи тек после ове Симовићеве песме – у српској поезији (Лалић 1997: 138).

Дакле, за Лалића, као и за Павловића, било је могуће не само доводити у везу већ и, руководећи се вишим естетско-духовном критеријумима, самеравати стваралаштво удаљених и веома различитих епоха. Реч је о интегралном погледу на традицију, који је иза спољашњих материјалних разлика трагао за пресудним духовним искуствима која су од ње чинила јединствену целину.

Попут својих савременика Попе и Павловића, и Лалић је знао да су одређени поетички проблеми и песничке преокупације савремених стваралаца имале своју далеку претходницу у средњовековној књижевности, односно да је стваралаштво модерних уметника у некој врсти континуитета према удаљеним писцима средњовековља:¹³ „Јефимија тешко да је могла и сањати о броју и врсти својих настављача у духу” (Лалић 1997: 138).

Један од најзначајнијих настављача управо је Лалић, у чијем стваралаштву молитва не представља само књижевни облик, већ саме поетичке основе његове поезије. Стога писање о молитви за њега има несумњиву вредност аутопоетичког става. Наиме, и молитви и песми заједничко је то што обе желе да ступе у комуникацију са стварношћу која их превазилази: молитва са апсолутом доживљеним као Бог, а песма са својим апсолутом који је увек посебан. Отуда се Лалић позива на речи теоретичара Бремоа

који је, уствари, поставио тезу да управо зато што поезија покушава да успостави један ирационални контакт са Апсолутом (свака

¹³ Реч је о специфичном продужавању и трансформисању духовног искуства старе књижевности у новим стваралачким формама и потпуно другачијим културолошким условима, односно о *кристалима духа* (Курцијус 1996: 648) који наставаљају да трају и када форма која их је садржавала изгуби снагу и избледи. Молитва и њени слојеви, попут комуникације са Апсолутом, односно њена блискост са природом поетске комуникације уопште (Лалић) представља један значајан духовно-поетички проблем када је у питању стваралаштво послератних модерниста.

песма са одређеним апсолутом) – да у суштини свака песма тежи да постане молитва. Уз све ограде, уз све могуће финесе у разради овакве једне мисли, ја бих се са суштином те мисли могао да сложим (Лалић 1997: 286).

Песничка молитва која је чувала своју везу са средњовековном молитвом, била је место сусрета поетске и религиозне духовности. За поетику послератног модернизма овакав сусрет био је од велике важности. Песничка комуникација са традицијом представљала је и одбрану угрожених симбола у просторима „празног идеалитета” (Фридрих 2003), односно у „изгнанству где се песник обрео” (Мишић 1996). На тај начин песништво је долазило у близину религиозног и профетског говора. Реч је о религији као дубљем сакралном осећању света. Павловић и Лалић посебно су били свесни ове везе, о чему су оставили и есејистичка сведочанства:

Песничка осећајност, песничка духовност обликовала се током векова у нешто неопозиво самосвојно и сасвим специфично. Уз напомену да песничко мишљење има једну нападно уочљиву сродност са религиозним: и оно у пресудној мери зависи од симбола. У време када је смисао, садржај, емотивни набој толиких традиционалних симбола доведен у питање (што је само једна од последица радикално десакрализованог космоса), почели су и они разговори о кризи поезије. Некако паралелно, или само мало касније него разговори о кризи религије. Или кризи цивилизације (Лалић 1997: 272–273).

Дакле, услед епохалних померања која су се откривала у савременом добу, као задатак поетске духовности јавило се очување *ујрожене сакралности* света, што је религиозне и песничке енергије довело у нову, (не)очекивану блискост, а средњовековно наслеђе одиграло је у том случају улогу књижевноисторијског посредника.

Поново освојена традиција

Оно што се српским послератним модернистима пружало у поетичким истраживањима традиције, биле су слике, симболи и облици испод којих су се наслућивале архетипске основе људског искуства. Средњовековна епоха наше књижевности представљала је управо такву традицију, стога се она јавља као једна од *архејских слика* по-

слератног модернизма. Међутим, песници и критичари доживљавали су ову епоху и као прећуткивани културолошки идентитет који је био потврда европског легитимитета српског песништва: средњовековна епоха представља нашу везу са Византијом, а преко ње и са целокупним античким културним наслеђем. Дакле, осим као ризница поетичких подстицаја, песничких слика, метафора, тема и мотива, од којих је посебно важан *молићивен ѿшон* и *религиозна духовносћ*, реактуелизација средњовековног наслеђа представља и покушај дубљег утемељења сопственог поетичког и културолошког идентитета.¹⁴ Оно се у овим разноликим формама јавља пре свега у песништву послератних модерниста, али и у њиховим аутопотичким промишљањима, односно књижевноисторијским критичарским концепцијама. Како је бирање овог наслеђа истовремено представљало поетички отклон од генерације надреалиста и било идеолошки проблематично, песници попут Миодрага Павловића и Ивана В. Лалића, заједно са критичарем Зораном Мишићем, често су формулисали ставове у којима су бранили, објашњавали, и тако идејно осмишљавали сопствену поетичку оријентацију.

Иако поетички самосвојни и различити, у свом односу према средњовековном наслеђу послератни модернисти деле нека битна схватања. Значај тог наслеђа био је за њих: 1) идентитетски у културолошком и поетичком смислу (за сваког на различит начин и у различитој мери); 2) историософски као повод за песничке контемплације о природи историје, протицању времена и месту појединца у њему; 3) духовни тиме што је инспирисао сусрет поетске и религиозне духовности и условио појачано интересовање за песничку молитву.

Откривање значаја средњовековног наслеђа за поетички и културолошки идентитет послератног модернизма текло је истовремено и као одбрана тога наслеђа од различитих покушаја поетичког

¹⁴ У том смислу послератни модернисти остварили су синтезу два различита односа према средњовековном наслеђу у српској књижевности 20. века. У већ помињаном есеју „Скерлић и Бојић” Винавер истиче како су многи песници по угледу на епске певаче Византију и нашу везу са њом доживљавали као доказ „да ми нешто вредимо већ и по томе што смо некада толико вредели”, а да нису улазили у смисао те вредности, односно „суштину блеска”, како је то, насупротив њима, желео сам Винавер. Песници попут Павловића и Лалића били су свесни потенцијала културолошке везе са Византијом, али су истовремено читаво средњовековно наслеђе тежили да упознају у његовом изворном облику и трансформишу га за изградњу сопствених поетских остварења, другим речима – трагали су и за *суштином блеска*.

редукционизма и идеолошког остракизма. Отуда се оно одвијало на различитим плановима: поетичком, културолошком, идеолошком, па и политичком. Есеји које су послератни модернисти посвећивали одређеним феноменима средњовековне књижевности стога се могу читати као својеврсни манифести или програмски текстови важни за поетику сваког од тих песника, али и као сведочанство њихове културолошке оријентације и настојања. Данас идеолошки и полемички видови те борбе нису толико видљиви, а оно што је најочљивије јесте утицај који је средњовековно наслеђе остварило на целокупну српску књижевност друге половине 20. и првих деценија 21. века. Стога се деловање послератних модерниста изнад свега показује као начин на који једна култура посваја удаљену епоху сопствене историје и чини је својим активним делом.

Литература

- Винавер, Станислав. *Критички радови Станислава Винавера*. Прир. Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1975.
- Курцијус, Ернст Роберт, *Европска књижевност и латински средњи век*. Прево Јован Бабић. Београд: СКЗ, 1996.
- Лалић, Иван В. *О поезији*. Редакција и приређивање Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Мишић, Зоран. *Критика њесничкој искуства*. Београд: СКЗ, 1996.
- Павловић, Миодраг. *Антологија српској њесничкој (XIII–XX век)*. Београд: СКЗ, 1978.
- Павловић, Миодраг. *Отварају се хиландарске двери*. Београд: Просвета, 1997.
- Павловић, Миодраг. *Опеди о народној и старој српској поезији*. Београд: Просвета, 2000.
- Радловић, Марко М. „Српсковизантијско наслеђе у песништву послератног модернизма”, у: *Књижевна историја*, год. 47; бр. 155, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.
- Фридрих, Хуго. *Стируктура модерне лирике – од средине XIX века до средине XX века*. Прево с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2003.
- Христић, Јован. „Предговор”, у Иван В. Лалић. *Изабрane и нове њесме*. Београд: СКЗ, 1969.

Marko M. Radulović

”PROGRAMMATIC TEXTS” OF POST-WAR MODERNISM
IN THE CONTEXT OF REDEFINING MEDIEVAL TRADITION

Summary

What was offered to Serbian post-war modernists in poetic explorations of tradition were images, symbols and shapes under which one could sense archetypical bases of human experience, about which Zoran Mišić and Jovan Hristić wrote. The medieval epoch of Serbian literature posed precisely such tradition, so it appears as one of the archetypical images of post-war modernism. Nevertheless, poets and critics perceived this epoch also as a silent cultural identity, a confirmation of the European legitimacy of Serbian poetry: the medieval epoch poses the link of Serbian literature with Byzantium, and through it with the whole cultural heritage of antiquity. Therefore, in addition to being a treasure trove of poetic stimuli, poetic images, metaphors, themes and motifs, of which *prayer tone* and *religious spirituality* are particularly important, the re-actualization of medieval heritage is also an attempt to establish one’s own poetic and cultural identity. In the poetry of post-war modernists, this is especially detectable in their variously shaped forms, but also in their autopoetic contemplations, that is literary-historical critical conceptions. As choosing this particular heritage also served as a way of distancing from the generation of surrealists and could have been potentially problematic, poets such as Miodrag Pavlović and Ivan V. Lalić together with the critic Zoran Mišić commonly formulated standpoints that protected, explained and conceptualized such poetic orientation.

Uncovering the meaning of medieval heritage for poetic and cultural identity of post-war modernism was simultaneously a defence of this heritage from different attempts of poetic reductionism and ideological ostracism. This is why it took place on multiple planes: poetic, cultural, ideological, even political. The essays that post-war modernists dedicated to certain phenomena of medieval literature could be read as manifestos of a kind or programmatic texts important for the poetics of each of these poets, but also as a testimony of their cultural orientation and aspirations. Nowadays ideological and political aspects of this fight are not as visible, but what is conspicuous is the influence of medieval heritage upon the whole Serbian literature of the second half of the 20th and first decades of the 21st century. Therefore, the actions of post-war modernists above all prove to be a way in which a culture adopts a distant epoch of its own history and makes it its active part.

Key words: post-war modernism, Middle Ages, old Serbian literature, Serbian-Byzantine heritage, Zoran Mišić, Miodrag Pavlović, Ivan V. Lalić

Светлана Шеаћовић

Институт за књижевност и уметност, Београд
svetlana.seatovic@gmail.com

821.163.41.09 Христић Ј.
821.163.41.09 Лалић И.

„ДРУГА ТРАДИЦИЈА” СРПСКИХ ПОСЛЕРАТНИХ ПЕСНИКА

Сажетак: У раду се описује програм „друге традиције” у послератној српској поезији, коју је дефинисао Јован Христић у предговору *Изабраним и новим њесмама* (1969) Ивана В. Лалића. Христић и Лалић су представници овог незванично изведеног програма „друге традиције” коју су тражили у вези античке и средњовековне културе са српском савременом књижевношћу. Рад указује на примере у делима Лалића и Христића који су ревитализовали античко наслеђе посредовано кроз византијску културу и српско средњовековно наслеђе у својим модерним песничким и есејистичким делима.

Кључне речи: Византија, „друга традиција”, антика, циклуси песама, модерно, традиционално

Програм „друге традиције”, коју су као неформални облик манифеста представили Јован Христић и Иван В. Лалић, настаје крајем шездесетих година у форми предговора Јован Христића за *Изабране и нове њесме* Ивана В. Лалића 1969. године, у којима је објављен циклус „О љубави или Византија”. Смисао програма „друге традиције” био је повезивање модерне поезије са наслеђем Византије и византијског културног круга у оквиру кога се развијала српска књижевност до 18. века. Резултат Христићевог текста о „другој традицији” су претходне збирке сабране у Лалићеву књигу *Време, вајре, врџови* (1961) и циклус песама „Византија” Ивана В. Лалића посвећен Византији као историјској и културолошкој чињеници, а потом ће то бити и збирке песама Јована Христића усмерене на Медитеран и наслеђе античке књижевности. „Друга традиција” представља почетак нашег процеса повратка старој књижевности и интеграцију византијског и запад-

ноевропског културног круга. Тај програмски текст, који би могао да буде и неформални манифест, имао је далекосежне последице јер ће тим путем наставити и Миодраг Павловић, али и песници који ће се ослањати на нашу византијску традицију, жанрове, култ Хиландара и Богородице Тројеручице. Мада сви ти песници нису деловали као група или покрет, они су имали веома сличне поетичке поступке формирајући истовремено јединствену слику о историји српске књижевности која ту другу традицију налази у Византији, античким коренима и ширем концепту медитеранофилије. Лалић и Христић нашли су се на том трагу, који је Христић препознао у Бојићевој¹ поезији, Винаверовим² есејима, и тиме показао линију развоја која је тихо и сасвим ненаметљиво освајала простор у српској књижевности 20. века.

После Другог светског рата песници Васко Попа, Миодраг Павловић, Јован Христић и Иван В. Лалић обнављају Византију, као културну и историјску чињеницу, у својим песничким, есејистичким и путописним делима. Византија код ових песника и есејиста јесте ново формирање неке врсте „напуклог” идентитета, који се открива новом синтезом прекинутом крајем 18. века, када је целокупно византијско наслеђе потиснуто и када је цео ток српске књижевности кренуо путем западноевропског цивилизацијског круга. Византија је, међутим, код Винавера, у међуратном периоду, тумачена и прихваћена као најдубље језичко биће, а пре тога код Милутина Бојића као историјска и културна појава.

¹ Осим у поезију, Бојић и у драме уноси елементе самосвести о најдубљој културној и историјској вези са Византијом – видети опширније у нашем раду: Светлана Шеатовић, „Бојићева Византија – нова историјска самосвест српске поезије 20. века”, 87–104; као и: Марко Радуловић, „Средњовековље *Песам*а бола и *џоноса* у контексту српске поезије 20. века”, 211–232.

² Видети: Станислав Винавер, „Скерлић и Бојић”, *Криптички радови Станислава Винавера*. Прир. Павле Зорић, Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Магица српска, 1975; Марко Радуловић, „Станислав Винавер и српковизантијско наслеђе”, 423–450. Радуловић закључује: „Код Винавера се Византија јавља као скривене латентне могућности језичког бића, док се код Христића и Лалића питање византијских корена књижевности успоставља кроз промишљање европског порекла српске културе и заснивање одговарајуће историјске визије. Реч је о идентитету српске књижевности. [...] Улога Византије код песника после Другог светског рата представљала је део ширег поетичког покрета” (Радуловић 2015: 429). Утицај Медитерана и везу са простором Јадрана Винавер исказује у путописима „Излет по Јадранском и Средоземном мору”. *Громобран свемира / Гоч њори*, 341–441.

Јован Христић ће у предговору за *Изабране њесме* (1968) Ивана В. Лалића, у којима се појављује циклус од десет песама „О делима љубави или Византија” написати неку врсту манифеста друге генерације послератних песника, где се ослања делимично на традицију Дучића, Ракића, Винавера, и износи идеје о „другој традицији” коју ствара како сам Иван В. Лалић својим песамама, тако и Јован Христић поезијом и есејима. Тако концепт „друге традиције” Јован Христић дефинише у есеју „Иван В. Лалић”:

Трагање за традицијом, међутим, представља једну од најзначајнијих и најпресуднијих одлика важног крила овдашњег модернизма педесетих година, и то трагање за „другом традицијом” у нашој књижевности, које ће се битно разликовати од оне канонизоване, што све до тада није довођено у питање, бар не озбиљно и систематично (Христић 2005: 100-101).

Христић истиче антологије Васка Попе, које су биле „одбрана сопствене поезије” стварањем песничке традиције која се ослања на баштину те поезије. У тумачењу књижевних прилика педесетих година Христић се ослања на став Зорана Мишића, објављен у часопису *Дело* 1955, који гласи: „Треба стварати сопствену митологију.” Кроз преглед историје свести о Византији Јован Христић полази од Јована Дучића, Милана Ракића, Милутина Бојића, до полемике са Винаверовим есејем „Скерлић и Бојић” из 1934. године. Винаверу Христић замера што није видео „визуелну раскош Византије (’сјај и блесак’)” и што није разумео да је та Византија чак и као декор повезана са:

[...] наглом урбанизацијом нашег друштва последњих година деветнаестог и првих година двадесетог века. И за Дучића, и за Ракића, а делимично и за Бојића, Византија не представља извориште једне аутентичне духовне културе: оно што су они видели био је одблесак спољњег сјаја и раскоши који је стигао и до нас (Христић 2005: 103).

Христић разуме наше парнасосимболисте као песнике који су били „поведени типичним грађанским комплексом племства” и приказивали „византијску провинцију”, занемарујући „културну прошлост, од које смо били вештачки и насилно одсечени”. Дакле, Винавер и Христић се делимично и слажу у интерпетацији Византије наших парнасосимболиста, који су преузели декор и провинцијске особине ове културне појаве. Према Христићу, Византија се „појавила као

могућа традиција [...] у тренутку наше дефолкlorизације и дерустикализације”, постајући тако „театрализација историје”. Христићев однос према Бојићевом схватању Византије је афирмативнији од Винаверовог. Док је Винавер сматрао да је за Бојића Византија „нешто слично староме блеску који се спомиње у народним песмама нашим”, за Христића Бојићева се Византија „продубљује и добија праве димензије песничке визије историје”. Лалићево бављење Византијом Христић види као карику која га директно везује за Бојића.

У есеју „Путовања по Средоземљу” Христић детронизује овај простор тражећи суштину у једноставности:

Право говорећи, на Средоземљу нема ничега. Има мало вина, мало уља, мало мудрости и мало уметности. Али човек сувише брзо схвати да ни уметност, ни мудрост нису довољне да испуне један живот (Христић 1997: 61).

Христић трага за наличјем медитеранских простора. У Христићевим есејима Средоземље је простор где је „човек тако неповратно значајан” јер њиме владају разбојници и новац, лепота је у малим, уским улицама где живи обичан свет који се предаје својим илузијама:

Јер на Средоземљу је све јасно и недвосмислено, и ту видимо како су лепе мисли у ствари маштања којима се предајемо, уплашени од огромног јада стварног живота (Христић 1997: 63).

Христићеве слике медитеранских градова окренуте су социјалном наличју овог света, у коме он налази и тугу и лепоту. Апсурдно је али истинито Христићево трагање за смислом медитеранског човека који је истина и лепота што се открива само на тренутак, и бива апсолутна. У свом чемеру замрачених шкура и сиротиње тих простора Христић нам даје наличје: поред узвишених Аполона и Афродита открива нам лепоту у малим људима и њиховим оскудним животима. Христић ће уместо музејских поставки и велелепних градова налазити кору хлеба, мало вина, неколико капи маслиновог уља и ванредни тренутак у коме ће свако биће медитеранских простора само једно лето израсти у Афродиту или Аполона, а потом нестати у вртлогу чемерног живота. У том једном јединственом лету свакога од њих Христић препознаје апсолутну лепоту:

И зато се само на Средоземљу могла родити апсолутна лепота. Зато што је нема и зато што – кад се створи – не траје дуго: пре него што је беда разједе и прогута, она траје само један трен. И зато

што траје само један трен, не остаје јој друго до да буде апсолутна (Христић 1997: 67).

Апсолутну лепоту Христић ће наћи и у *Тераси на два мора*, где је подне величанствени тренутак истине и сазнања. Подстакнут предсократовском филозофијом Зенона и Парменида, Христић ће у фантазмагоријској „истинитој причи“ закључити: „Подне је увек стварно. Као и брзина светлости која је једино што је апсолутно у природи” (Христић 2002: 124). Лепота лета, снага подневног сунца на чудесној тераси на два мора Христићева је стишана апотеоза Медитерану, његовим филозофима Зенону и Пармениду, али и Камију, Валеријевом „Гробљу крај мора”. У Христићевој *Тераси на два мора* видимо нову културолошки и књижевноисторијски конотирану перцепцију Медитерана. Та слика извајана је од лепоте предела, снаге сунца, камена и воде као основних елемената и слојева филозофије и културе – којима се Христић поиграва као што медитерански човек седи у предвечерје уз кафу и игра доминe. Лакоћа и узвишеност, слојевитост ерудитног Христића пружају савременом читаоцу и свест о културним слојевима Средоземља и антрополошку слику опуштеног Медитеранца који управо таквом лежерношћу упија све истине и заблуде овога простора. Синтеза ерудиције и надахнућа Христићев је посебан допринос теми медитеранофилије, која почива на вери у основне елементе света који су могући само у најдубљем корену европоцентричне културе, на Атици:

Грчка се не може ни са чим поредити. Од ње почињу поређења. Под ведрим небом Атике човек се одједном нађе са елементима, ватром, земљом, водом и ваздухом од којих је сваки у чистом, најчистијем стању, па и сам осети да је само спој оног од чега је читав свет начињен. Сваки наш покрет, свака наша реч постају истине (Христић 1997: 84).

Због свега овога Христић саму истину и корен нашег бића налази на тлу Грчке и на просторима Медитерана, призивајући пред нас Зенону и Парменидову филозофију.

У другој половини 20. века у српској хуманистици значајно пораста интересовање за историју Византије, њене везе и утицаје на нашу средњовековну државу и културу, а током деведесетих година на српски језик преводи се велики број дела историјске и културолошке садржине. Да ли је тај процес у српској хуманистици и књижевности

последица научних, поетичких или националних реконституисања? Одговоре можемо тражити у поетици српске књижевности, њеним променама, али и процесима кроз које је српски народ у протеклом веку пролазио. Сасвим је сигурно да је формирање неовизантијске слике у српској хуманистици и књижевности увек било везано за преломне тренутке стварања или разбијања српског идентитета и државотворности. Те историјске, културолошке и књижевне промене можемо тражити већ на прелому 18. у 19. век, у процесима које је донело просветитељство и веома оштром раскиду наше модерне књижевности са старом књижевношћу. Изласком из византијског културног круга у западноевропски културни простор српска књижевност, и свеукупна култура, начиниле су веома оштар пресек, који се природно појавио као потреба у реконституцији идентитета, и то већ у песмама и есејима Лазе Костића крајем 19. века. Током 20. века, са ослобођењем јужних српских покрајина у Првом балканском рату, српски народ се неминовно сусрео са траговима своје средњовековне културе и историје. Због тога Дучић реактивира те обрасце; Ракић, у циклусу песама са Косова, гледајући српске средњовековне манастире подсећа нас такође на славну прошлост; Дис зато 1913. пише збирку *Ми чекамо цара*, док Милутин Бојић у *Песмама бола и њоноса* и „Плавој гробници” ишчекује „галије царске”. Та обнова свести о византијском наслеђу јавља се, дакле, са Лазом Костићем, Јованом Дучићем, Милутином Бојићем, да би се наставила у међуратном периоду, а врхунац доживљава у стварању неовизантијских песничких слика, обнови свести и средњовековних жанрова у послератној књижевности. Византијски спис *De administrando imperio* је средњовековни документ којим су Византинци желели да северне народе покоре културом, вером и писмом. Наша веза са Византијом почиње са ћирило-методијевском традицијом, корпусом старе књижевности, док се модерна свест појављује као културна самосвест која сведочи о спони почетака писмености, наслеђу византијске културе и модерне књижевности 20. века – која се конституише на основу књижевне, али и свеукупне културне и историјске традиције.

После Другог светског рата у српској поезији се, пре свега кроз прве песничке књиге Ивана В. Лалића, појављују и прве песме са насловом „Византија”. То су скромни и врло дискретни наговештаји неовизантијских слика, или оних које историјским реминисценцијама призивају пад Цариграда, симболе византијске царске моћи, црвено

и златно – подсећају на славну Византију и њене последње дане. Те песничке слике, које се конституишу као асоцијације и историјске реминисценције, јесу касне неовизантијске слике јер то није више чиста слика Византије као културне творевине, већ њен одјек, модел по коме се стварају нова, модерна песничка дела. Иван В. Лалић ће 1996. године испевати *Каноне*, песничку књигу која ће бити одраз и Византије али и старог књижевног жанра канона, који је интегрисао са модерним песничким језиком савремене цивилизације.

Ипак, реконструисање византијске културе и свест о интегративности српске културе са старом књижевношћу почиње веома интензивно од оног тренутка када се објављује *Србљак*. То је кључна књига која је променила и самосвест и самоспознање сопствених корена у најширем кругу српских књижевника. Тиме се, у ствари, конституише „друга традиција“.

Посебна пажња се, дакле, посвећује византијској култури и средњовековној књижевности од 70-их година 20. века, када се објављује *Србљак*, критике *Србљака*, антологија Васка Попе *Јуџиро мислено* (која настаје почетком седме деценије а остаје скривена у рукопису све до 2008. године, када је, по жељи песника, постхумно приређује Александар Петров).

Циклус песама „О делима љубави или Византија“ Ивана В. Лалића публикован је 1969. године, као циклус у оквиру *Изабраних њесама*. Неовизантијске песничке и културолошке слике и свест о континуитету наше културе постали су део песничког програма Ивана В. Лалића још педесетих година, када овај песник објављује и пише прве песме под насловом „Византија“. Миодраг Павловић, почев од 70-их година, циклусом путописа и песама такође обелодањује интелектуалистички дух византијске културне самосвести. Модернизоване византијске песничке и културолошке слике, као и историјске реминисценције, низови топонима, указују на два смера: један иде у правцу нашег самоосвешћивања, а други иде у смеру илузије колико и како смо припадали и припадамо овој култури – јер се тиме тражи ослонац у периоду националне и културолошке обезличености у периоду социјализма.

У послератном периоду се један од преломних тренутака догађа 70-их година, и тај процес који је везан за објављивање *Србљака*, представља, у најширем погледу, догађај који је био усклађен са песничким опусом Ивана В. Лалића, а потом је инспирисао Васка Попу,

Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Матију Бећковића. Наведени песници се тада појављују са збиркама, циклусима песама или појединачним песмама ослоњеним на нашу средњовековну историју, жанрове средњовековне византијске књижевности; развијају култ иконе Богородице Тројеручице и стварају циклусе песама посвећене Хиландару и Светој гори атонској.

У периоду раних седамдесетих и времену објављивања *Србљака* можемо, дакле, говорити о једној новој етапи у српској модерној поезији. Никола Грдинић је у запису-белешци, где се позивао на сведочење Ивана В. Лалића, доказао да је објављивање *Србљака* и текст Светозара Петровића о тој књизи за Лалића био кључни подстицај да се упозна са формом канона, да би је остварио тек двадесетак година касније, у *Четири канона*”.

Дубоке су везе антологичарског рада и читалачких искустава модерних песника који су се формирали тих година. Били су то песници Миодраг Павловић, Васко Попа, Иван В. Лалић – песници инвативни, који су знали да ће њихова дела само добијати на интертекстуалности, семантичкој, лексичкој и ритмичкој сложености. Антологија средњовековне књижевности Васка Попе *Јујиро мислено* највеће је изненађење, али је и логична одлука песника да се та антологија остави за нека друга времена – Попа је већ довољно био изложен ударима политичке режимске критике, која је оштро полемисала и поводом штампања *Србљака* – који је објавила Српска књижевна задруга на залагање управо овог песника. Потом је Попа објавио „Косово поље” у *Књижевности* 1971, па циклус „Савин извор” у *Летиопису Мајнице српске* и „Ходочашћа” у *Савременику*. Разлози за одустајање од штампања антологије многобројни су, али свест о значају средњовековног наслеђа сасвим је јасна јер се тих неколико година у Попином опусу ређају циклуси песама и збирке подстакнути српском средњовековном историјом, митовима, легендама, који се откривају на семантичком и лексичком плану. Уместо да нам је оставио предговор и за ову последњу антологију, Попи бисмо као аутопоетички став за овај зборник могли приписати реченицу из руковети *Од златна јабука*:

Препорођеним словом летописаца и земљоделаца обделавао је
уклете парлоге на које се одавно нико није усудио да ступи.

Александар Петров је у предговору антологији помно анализирао утицај средњовековног песништва на Попину поезију, и забележио:

Васко Попа је стихире, тропаре, похвале и молитве уврстио као антологичар у *Јуџиро мислено*, а затим је неке од облика те верске поезије обновио као песник, међу првима у српској књижевности после другог светског рата. [...] Модерне молитве и стихире се од својих средњовековних узора разликују готово по свему, а нарочито по профаном језику, осим по поштовању исказаном према културној и, посебно, песничкој традицији (Петров 2008: 57).

У целини, када погледамо *Јуџиро мислено*, видимо да је највећи број песама припадао Сави (Немањићу), као и да је култ Св. Саве апсолутно најчешће призиван у песмама осталих песника. Нема сумње, Свети Сава је као песник, или као онај коме су стихови посвећени, централна личност Попине антологије. У контексту Попине поетике сасвим је, дакле, јасно опредељење и утемељење култа Светог Саве. Није случајно ни за прву песму антологије *Јуџиро мислено* одабрано „Слово о мукама”. Утицаје ове антологије, и песама насталих почетком седамдесетих година на развој српске модерне поезије, тек треба самеравати.

За разумевање оваквих процеса реактивирања књижевног и културног наслеђа – које се открива као византијско, тј. у поетичком погледу као неовизантијско – драгоцене су запажања савременика тога периода. У једно од таквих спада и текст Светозара Петровића „О издавању средњовјековног пјесничког текста” (поводом објављивања *Србљака*):

Откривање средњег вијека, какво се и у српској књижевности догађа у току посљедњих неколико деценија, има све особине оне промјене којом се у односу према средњем вијеку и ренесанси изражава у 20. стољећу криза класичне грађанске концепције културе... Обнова интереса за средњи вијек, и за његову књижевност догађа се и у српској књижевности под знаком свих оних међусобно супротстављених оријентација, лијевих и десних, под којим се криза класичне грађанске концепције европске културе у нашем времену и иначе збива, уз отпоре, редом конзервативне, какви су и на другим странама познати... У српској књижевности, тако, напоре са опћим порастом интереса за књижевност средњег вијека, интерес се помало преносио, са старих српских биографија на средњовјековну поезију, са Теодосија на Доментијана, са Теодосија приповедача на Теодосија пјесника (Петровић 2007: 5-6).

Антологичарски рад и деловање *Србљака* само је један од догађаја који је променио свест савременика и покренуо цео процес промена

у српској поезији. Мада овде није било речи о заједничком програму „друге традиције”, она се форматирала кроз дела, сасвим ненаметљиво и без великих претензија. Разлози су могли бити, као што смо видели, и друштвене и политичке природе.

Јован Христић и Иван В. Лалић су у српској поезији друге половине 20. века својим неписаним, али накнадно, кроз есеје тумаченим и откриваним програмом, заступали идеју формирања „друге традиције”,³ коју ће ова два песника тражити на Медитерану, баштини хеленске културе и уметности. Та „друга традиција” је за Христића била представљена у инкорпорирању културног и књижевног наслеђа Медитерана као културно-просторне, географске и специфичне антропоцентричне и европоцентричне матице Старог континента. Користећи се различитим облицима интертекстуалности, од алузија до реминисценција и прикривених или прецизних цитата, Христић је на Медитерану и његовим основним атрибутима, мору, сунцу, флоралном и вегеталном свету, у невеликом песничком опусу градио аутентичну митску и песничку слику модерне српске поезије. Тако ћемо на фону Христићевих песама лако откривати утицаје античких митова, модернизоване јунаке *Одисеје*, поезију Константина Кавафија и Пола Валерија. Христићева поезија формира, дакле, ту другу, заборављену традицију, док по поетичким особинама склада и мере, утицају Стеријине поезије, представља специфичан класицистички или неокласицистички ток у српском песништву 20. века. Ђорђевић Вуковић пише о „умереном класицизму”, док је М. Пантић приметио да:

Поезија Јована Христића је класицистичка делом по садржају (антички мотиви и митови класичне старине, са централним митом о Одисеју који има повлашћено место у целокупној модернистичкој књижевности) а, најпре и највише, управо по дубинском трагању, за, Лалићевим речима казано, „тачном мером”, за равнотежом између певања и мишљења, идеје и осећања. Поезија је, дакле, за Христића мисао илуминисана неким емотивним, најчешће меланхоличним тоном и то је она стваралачка аура језика која у нама буди сећање на класицизам (Пантић 1997: 22).

³ О овој теми писала сам у раду: „На трагу 'друге традиције' у поезији Јована Христића и Ивана В. Лалића”, у: *Упоредна истраживања 4, Српска књижевност између традиционалној и модерној – компаративни аспекти*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007, 379–398.

Колико класицистичка, с друге стране и модерна, и елиотовски профилисана Христићева поезија формира аутентичан низ тема и мотива у нашој поезији. Тема поднева, његове мистичности, вишезначне симболике или чак митског одређења те временске границе, мере и размеђа два света, или пак доживљај апсолутне Истине и Лепоте творе, према нашим увиђањима, извештан низ током 20. века у српском песништву.

У појединим Лалићевим песмама подне је временска, али и надвременска и просторна одредница, мера мудрости и зрелости. Такво специфично одређење мистике поднева налазимо у „Византији II“: „Стратег над картом, и законодавац, / И златни песак у клепсидри; / Зрелост / У очима деце, и мудрост у игри / Под кипарисом, где кратки пламен траве / Лиже с камена слова која ваздух / Понавља напамет; / и кубета у јари / Поднева тешког од понављања; море / На прагу града, и снег на граници“. У песми „Византија IV“ подне ће бити „подневни мрак“, док у песми у „Суседству мртвих“ постоје: „Три начина бити у суседству мртвих / У подне кад се пале уљанице / У сланим воћњацима мора“. Блискост смрти, коначне границе два света, прелаз у белом усијању Лалић ће употребити и у песми „Стеријино подне“: „Онај ко умре у подне, убијен у свом пољу, / Заувек лишен је сенке“. Мера и склад поднева као више мере времена и сазнања налазимо и у стиху из песме „Равнодневица“: „Два кљуна ваге у пољупцу скоро“, или као митске представе о подневу у раним Лалићевим песмама из књиге *Време, вајре, вршови*, у синтагмама „ватре поднева“, „опасна раскршћа“, „отровно лето“.

Међутим, тек ће Јован Христић, у песми „Mezzogiorno“⁴ циклусу-поеми, како је именује Лалић, досегнути мистичан спој поднева као временске одреднице али и просторне, јер је реч искључиво о подневу на Медитерану, Средоземљу или Средоземном мору, где ће се, на неком острву, са класицистичким атрибутима мере и склада, открити и чулност као облик више стварности. Подне ће у Христићевим песмама, али и у *Тераси на два мора* и есејима из књиге *Професор мајке-мајике и дрући есеји*, прерасти одлике мотива или теме, постаће цео један феномен у целокупном опусу овог песника, есејисте и драмског писца. Могло би се чак говорити о мистици поднева као централној филозофској линији једног песника. „Mezzogiorno“ је циклус, окосни-

⁴ Песма се узима према издању: Јован Христић, *Сабране песме*, прир. Саша Радојчић. Београд: Рад, 2002.

ца Христићевог стваралаштва и, истовремено, похвала постојању, а насловна метафора поднева вишеструко осликава природне циклусе дана, године, човековог живота и свеколике стварности.

Два наша песника, Иван В. Лалић и филозоф и песник Јован Христић су, средином шездесетих година, себе прогласили „медитеранским песницима”, а то значи песницима који обнављају традицију српске културе повезане са Византијом, чија постојбина је Медитеран, али и са свим оним културним и литерарним наслеђем које је настало пре и после Византије. Те трагове они налазе широм Италије, па зато једна од Лалићевих песама гласи „Равена”, циклус песама посвећених Византији „О делима љубави или Византија” или „Acqua alta”, „Море”, а најбоља Христићева песма носи наслов „Mezzogiorno”, док су наслови његових есеја „Човек Средоземља”, „Тераса на два мора”. Оба песника ће тако обнављати традицију старе српске културе из средњег века засноване на византијској култури, и наше културолошке и литерарне везе са слојевима медитеранске традиције, од филозофа предсократоваца, античких митова до италијанске ренесансе, барока и поезије 20. века – Монталеа, Пасколија, али и Пола Валерија и Албера Камија.

Пејзажне карактеристике медитеранског поднебља спадају у једну од најважнијих одлика Лалићеве поезије. Занимљиво је да су Лалићеве песничке књиге, пре свега у Великој Британији, често представљане као песме једног медитеранског песника. Такво одређење Лалићеве поезије значило је, осамдесетих и деведесетих година, поезију не српског или југословенског песника, већ поезију која баштини културно наслеђе једног много ширег европског региона. Лалићев преводилац, Френсис Џонс у предговору⁵ књизи песама *Фејдині конііакіі* (*Fading Contact*, translated by Francis R. Jones), која је превод целе песничке књиге *Смейње на везама* (1975), пише да је Иван В. Лалић пре свега медитерански песник, наводећи у прилог томе одређењу цео корпус мотива – море, лето, обале и традицију медитеранске културе, коју овај песник баштини, и нове књижевне поступке које уграђује у своје дело. Исте ставове износи Силвија Хоксворт на корицама овог лондонског издања. Силвија Хоксворт је и у тексту „Страсна мера”, написаном непосредно по Лалићевој смрти, сажела његову поетику у синтагми „Страсна мера”, напомињући:

⁵ Видети: „Introduction”, у: Ivan V. Lalić, *Fading Contact*, translated by Francis R. Jones, 9–17.

Живећи на немирном Балкану, Лалић је сажео у свом песничком искуству многа сведочанства као што се може видети у два последња циклуса у *Зарђалој иџли*,⁶ „Дубровник” и „Византија”.

Силвија Хоксворт у тексту говори о два циклуса која је Лалић формирао за енглеско издање изабраних песама, „Дубровник” и „Византија”, у књизи која је носила назив његове прве песме „Зарђала игла”. „Те две цивилизације, византијска и касно дубровачка, сједињују два битна одредишта медитеранске културе Балкана” (Хоксворт 1996: 1381).

Френсис Џонс у феномену медитеранског истиче и интеркултуралност или могућност да се на тај начин споје источна и западна цивилизација у Европи: Лалић у својим песмама Медитеран поставља и као средиште европске културе, али и као мост ренесансне Италије и високе културе у Византији. Поводом мотива Византије и циклуса песама „О делима љубави или Византија”, Христић је још крајем шездесетих година писао:

Византија представља нашу везу не само са једним делом наше традиције од кога смо били одсечени, већ и везу са традицијом свих традиција, са Грчком. Она је знак нашег припадништва и нашег учествовања у медитеранској култури, која је – ма колико се то данас стављало у питање – ипак основа свеколике европске културе (Христић 1969: XI).

У Лалићевој поезији историја мотива мора је веома дуга, од биолошке и пејзажне константе до културолошког, географског, до филозофског појма бивствовања.

Иван В. Лалић и Јован Христић су, као друга послератна генерација српских песника друге половине 20. века, трагали за новим изражајним облицима, поетички модернијим поступцима, али и за аутентичним потврдама идентитета, песничког и националног. Њих двојица су свој програм зато и назвали трагањем за „другом традицијом”. Налазили су је у миту, историји, традицији, европској и српској, и на Медитерану. Та медитеранска традиција, коју су прокламовали Иван В. Лалић и Јован Христић, први више својим делом, други опширније есејима посвећеним Лалићу, и у постхумно објављеној

⁶ Назив збирке *Зарђала иџла* односи се на превод наслова: Ivan V. Lalić, *A Rusty Needle*, translated by Francis R. Jones, Poetry Book Society, Anvil press poetry, 1996.

књизи есеја *Тераса на два мора*,⁷ представља поетички и културолошки феномен у модерном српском песништву. Заступници „елиотовског синдрома”, Лалић и Христић су, први више у постсимволистичкој, а други у неокласицистичкој поетици, развијали мотиве мора, лета, поднева и Медитерана, па до апстрактних и филозофских појмова. Ослањајући се на тековине европског и српског литерарног наслеђа оба песника су инспирацију и подстицаје за тему Медитерана налазила код Елиота и Кавафија, у историји Византије, али и у регионалном и културолошком простору Медитерана. Код нас су се ови песници до сада углавном ретко проучавали у таквом књижевно-културолошком контексту.

„Другу традицију” дефинисао је Јован Христић у предговору Лалићевим *Изабраним и новим њесмама*⁸ (1969) тумачећи на тај начин феномен круга као цикличног принципа, на основу којег је Лалић формирао своје тематске и формалне циклусе и збирке песама. При томе је Христић ову анализу посветио, пре свега, циклусу песама о Византији.

Желећи да остваре класичан склад духовног и чулног, откривеног у звучном, тактилном и визуелном, презасићени искуствима и знањима на концу једног миленијума, Лалић и Христић трагају за естетиком лепог у аутентичности изворног доживљаја (искуства), митским реминисценцијама мора, лета и љубави. Насупрот „хиперборејским зимама и маглама” једно крило српских послератних песника тежи да формира култ медитеранске поезије, инспирисане класичном лепотом која се супротставља естетици ружног, али су подстакнути и наслагама културе и књижевности овог региона, од античке, хеленске Грчке и Рима, Византије, до Кавафија, Валерија, Рилкеа. Пратећи све ове културолошке и литерарне константе, Лалић у том склопу баштини и мотив мора.

„Друга традиција” открива се у лепоти Средоземног мора, његових обала и самог центра европоцентричне културе. Тако се сабира и развија цео круг медитеранских мотива – мора, лета, сунца – у метафизици свих ових појавних облика свакодневног, уједињених у песничким сликама ванвременог, византијског које је уткано у модерни песнички и есејистички израз Христића и Лалића. „Друга традиција”

⁷ Јован Христић, *Тераса на два мора*.

⁸ Видети: Јован Христић. „Иван В. Лалић”, предговор у: *Изабрane и нове њесме*, V–XX.

оживљена је у њиховим делима тако да отвара пут новим генерацијама ослањајући се на прве трагове историјске и културолошке Византије и Медитерана у делима Милутина Бојића и Станислава Винавера. Тако су Лалић и Христић, пријатељи и творци једног пута самоспознања, интегрисали елементе старе и нове српске књижевности, уводећи нас у круг античке баштине (филозофије) посредоване кроз византијску културу.

Литература

- Винавер 1975: Станислав Винавер. „Скерлић и Бојић”. *Кријички радови Станислава Винавера*. Прир. Павле Зорић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска, 1975.
- Винавер 2015: Станислав Винавер. „Излет по Јадранском и Средоземном мору”. *Громобран свемира / Гоч јори*. Дела Станислава Винавера. Ур. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015, 341–441.
- Лалић 1997а: Иван В. Лалић. *О делима љубави или Византија*. Прир. Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Лалић 1997б: Иван В. Лалић. „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића”. *О поезији*. Прир. Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, 125–134.
- Петров 2015: Александар Петров. „Станислав Винавер – Византија, Васељена и језичко ткање”. У: *Поезија и модернисичка мисао Станислава Винавера*. Ур. Предраг Петровић. Београд – Шабац: Институт за књижевност и уметност – Библиотека шабачка, 59–82.
- Петров 2008: Александар Петров. Предговор у: Васко Попа. *Јуџиро мислено*, антологија средњовековне књижевности. Нови Сад: Академска књига.
- Петровић 2007: Светозар Петровић. „О издавању средњовековног пјесничког текста”. *Сјиси о сјаријој књижевности*. Београд: Фабрика књига.
- Пантић 1997: Михајло Пантић. „Дневник једног путовања”. *Поезија Јована Христића*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Радуловић 2015: Марко Радуловић. „Станислав Винавер и српковизантијско наслеђе”. У: *Поезија и модернисичка мисао Станислава Ви-*

- навера*. Београд – Шабац: Институт за књижевност и уметност – Библиотека шабачка, 2015, 423–450.
- Радловић 2017: Марко Радловић. „Средњовековље *Песам* бола и *й*оноса у контексту српске поезије 20. века”. У: *Поеџика Милуџина Боџића*. Ур. Јован Делић, Светлана Шеатовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Библиотека „Милутин Боџић” – Дучићеве вечери поезије, 2017, 211–232.
- Христић 1969: Јован Христић. „Иван В. Лалић”, предговор у: *Изабране и нове љесме*. Београд: Српска књижевна задруга, V–XX.
- Христић 1997: Јован Христић. *Професор маџемаџике и груџи есеџи*. Београд: „Филип Вишњић”.
- Христић 2002: Јован Христић. *Тераса на два мора*. Београд: „Филип Вишњић”.
- Христић 2005: Јован Христић. „Непролаза чар предсократоваца”. *Изабрани есеџи*. Београд: Српски Пен центар.
- Хоксворт 1996: Силвија Хоксворт, „Страсна мера”, 1. *Књижевностџ*, год. 1, књ. 53, бр. 11–12, 1381.
- Џонс 1997: Francis R. Jones. ”Introduction”. In: Ivan V. Lalić, *Fading Contact*, translated by Francis R. Jones. London: Anvil Press Poetry, 1997, 9–17.
- Шеатовић 2017: Светлана Шеатовић, „Боџићева Византиџа – нова историџска самосвест српске поезије 20. века”. У: *Поеџика Милуџина Боџића*. Ур. Јован Делић, С. Шеатовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Библиотека „Милутин Боџић” – Дучићеве вечери поезије, 2017, 87–104.

Svetlana Šeatović

THE SERBIAN POST-WAR POETS’
”ANOTHER TRADITION” PHENOMENON

Summary

The paper describes the ”another tradition” phenomenon program in the post-war Serbian poetry defined by Jovan Hristić in *Selected and new poems* (1969) of Ivan V. Lalić preface. Both Hristić and Lalić are representatives of this ”another tradition” unofficially derived program they required regarding ancient, Byzantine and medieval culture with Serbian contemporary literature. The paper points out examples in Lalić and Hristić’s works which revitalized ancient legacy

mediated through Byzantine culture and Serbian medieval legacy in their modern poetic pieces of writing and essays. The "another tradition" phenomenon is revealed in the beauty of the Mediterranean Sea, its coasts and the center of the Eurocentric concept of culture. They collect and develop the entire circle of Mediterranean motifs, sea, summer in the metaphysics of all these phenomena of everyday, united in poetic images of the timeless, the Byzantine, which inserted traces in their modern poetic and essay expression. The "another tradition" phenomenon is revived in Lalić and Hristić's pieces of writing thus opening the way for new generations and relying on the first traces of historical and cultural images of Byzantium and Mediterranean in Milutin Bojić and Stanislav Vinaver's works. In that way, Lalić and Hristić, friends and creators of a single path of self-awareness integrated traces of the old and new Serbian literature, introducing us to the circle of ancient heritage (philosophy) mediated through Byzantine culture.

Key words: Byzantium, the "another tradition" phenomenon, antiquity, poems' cycles, modern, traditional

Снежана Савкић

Институт за књижевност и уметност, Београд
snezadas@gmail.com

821.163.41.09 Деспотов В.
821.163.41.02 НЕОАВАНГАРДА

ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ У КОНТЕКСТУ ПРОГРАМСКИХ ТЕКСТОВА СРПСКЕ НЕОАВАНГАРДЕ

Сажетак: Посматрајући позицију књижевности која се рађа у једном сасвим новом ступњу цивилизације, последњих деценија 20. века, Војислав Деспотов је у сопственом стваралаштву активирао снажан принцип „међутекстовности”. Његови програмско-есејистички текстови кореспондирају са поетским и прозним рукописима инкорпорирајући аутоиронијски и аутопоетички говор, метафикционалност и метатекстуалност, али и принцип „естетског активизма”. Веома често његови „есеји”, баш као и фикција, подлежу пророчком дискурсу као типу казивања, повремено добијају форму „стејтмента”, а у изразитој жанровској хибридности актуелизују Деспотовљево мисао из есеја „Друштвени мисао авангарде” да „језик као предмет језика постаје део процеса литературе, затвореног кола текста, где се медиј самопосматра као садржај, као историја и мит”. Циљ овог рада био је да се Деспотовљеви текстови, почевши од оних заступљених у периодичној публикацији *Памфлети*, преко „вежби будућности” (*Крај двадесетог века*) и књиге „есеја у стиху” *Неочекиван човек*, па све до предговора антологији *Чекић џауџолоије*, сагледају како у контексту активирања програмског / манифестног дискурса и иманентне поетике писца – од (нео)авангарде до *јосћмодернизма* – тако и у ширем контексту естетских провокација неоавангардне уметничке праксе.

Кључне речи: Војислав Деспотов, есеј, неоавангарда, програмски текстови, манифест, експеримент, технологија, цивилизација, језик

У разговору насловљеном као „Нека врста падобранца”, који је Зоран Ђерић својевремено водио са Војиславом Деспотовим (*Реч*,

март 1998),¹ Деспотов је, као и у многим другим текстовима, покушао да одреди позицију књижевности која се рађа на једном сасвим новом ступњу цивилизације – „на концу двадесетог века” – када и сама уметност бива укључена у нову медијску и (пост)технолошку „митологију” светског цивилизацијског поретка, притом потцртавајући и сопствени поетички пут – *од неоавангарде ка постмодернизму* (у контексту тзв. „поетика краја века”). У вези с тим овај писац даје и један кроки осврт на жанровску флуидност својих текстова који долазе из различитих домена његовог стваралаштва:

Ка тоталној измешаности жанрова не крећем се, наравно, само ја. Као што је перформанс данас један високостилизован облици модерне синкрезе, тако је и са већином текстова који се називају постмодернистичким, можда трансавангардистичким; уопште не чинећи разлику између поезије и прозе, огледа и римоване бурлеске, ја мирно приступам некаквом неартикулисаном низу реченица у којима главну улогу играју искључиво опасности модерног живота и прљави секс са кодовима (Деспотов 2003: 427).

Управо између „ероса разумевања за епоху” и схватања језика као владавине текста и језичког знака (игре кодова и „опредмећеног језика”),² Деспотов је оформио комплексан „принцип међутекстовности” (у жанровском вишегласју) у којем је, било да говоримо о његовим остварењима фикције, или пак текстовима из корпуса есејистичког, документарног, памфлетског, уочљиво нешто о чему је писао и Александар Јерков у тексту „Разумети пропаст. Постмодерно доба у апокалиптичној визури” указујући на својеврсну „манифестну снагу” овог писца и „узалудност приповедне апокалипсе” (в. Јерков 2010). Не случајно у критици спомињан као „велики археограф” и носилац „пророчког синдрома неоавангарде”, Војислав Деспотов је у својим текстовима успостављао својеврсну активацију манифестне / програмске реторике на начин који с једне стране кореспондира са

¹ Овај интервју налази се и у књизи *Врућ њас и врући есеји*, коју је као 2. књигу едиције Изабрана дела Војислава Деспотова приредио Гојко Божовић у издавачком пројекту Градске народне библиотеке „Жарко Зрењанин” (2003).

² Што би се у Саболчијевој типологизацији неоавангарде (на коју наилазимо у књизи *Авангарда & неоавангарда*) могло довести у везу са „неоавангардом типа знак”, будући да представници ове оријентације основни модел тумачења света виде у језику, у владавини текста и језичког знака и раскиду са културом која је постала *роба*, а главно средство овог раскида јесте опредмећени језик (в. Саболчи 1997).

Хјартарсоновим схватањем промене у историји жанра по којем се (у периоду кад он улази у праксе авангарде) манифест сада доживљава не као средство за прокламовање радикално новог, него као „догађај новог” (Hjartarson 2007: 178) – „жанр почива на ’естетској вољи за моћ’ која више не жели само да растумачи публици своје фантазије, већ да их помоћу активизма оствари, што представља промену у схватању естетског манифеста као секундарног средства” (Димовски 2021: 104), док са друге стране отвара „постмодернистичку заграду” и програмски формира једну „поетичку мапу преображаја” од неоавангардне радикалности и активизма до смислотворног лудизма постмодернистичке поетике (оног радикалнијег крила отвореније суоченог са авангардним искуством). Међутим, у случају Војислава Деспотова препознајемо и ону карактеристику исказа која је посве интимистичка, с једне стране пророчка, а са друге чак повремено исповедна.³ Стога неке од Деспотовљевих текстова, и оне расуте по периодичним публикацијама и оне уједињене у књиге прозе, поезије, есејистике, можемо посматрати и као „групне стејтменте” будући да су стејтменти „претежно личне форме” и, „иако могу имати карактер програма, никад нису у толикој мери позив на акцију у коликој мери је то манифест” (Исто: 107). Уколико сагледамо посве узбудљиви опус овог писца, можемо закључити да Деспотовљеви есејистички и програмски текстови имају „истоврсну запитаност” као и његова проза и поезија и да веома често прате „уметничку егзегезу” (пост)модерног доба, па тако нпр., као што примећује и Гојко Божовић, у односу „*Краја двадесетог века* и есејистичког спева *Неочекиван човек* имамо један од најинтензивнијих односа поезије и есејистике у делу В. Деспотова” (Воžовић 2003: 437). Оно што је свакако свеприсутна тачка његове „текстуалности” јесте *есетски активизам*, који је додат-

³ Деспотов је свакако био свестан нечега о чему је писао и амерички историчар Џон Лукач у упозоравајућем сегменту књиге *На крају доба* („Да, налазимо се – и проживљавамо – крај епохе. Али колико мало људи ово зна!”). Тако је и у роману *Јесен свакој дрвци* успоставивши дистинкцију између краја *ћривајне* и оне *историјске* епохе, антиципирао и личну животну судбину. Он је, наиме, у том роману предочио сопствену идеју *Краја* (где је истакао да у случају подударња краја *ћривајне* епохе са крајем оних политичких, индустријских, историјских епоха, говоримо о нечему много драматичнијем од саме баналности физичке смрти). Тако се и смрт овог аутора догодила на самом уласку у 21. век, у експанзијским почецима треће, информатичке револуције, чије позитивне као и негативне одразе није у потпуности доживео, али их је у великој мери антиципирао (в. Савкић 2017: 627).

но детерминисан пророчким дискурсом и упозоравајућим тоном о „мртвом мишљењу”, а у повременој гласноћи програмске / манифестне објаве посебно место заузима естетска провокација неоавангардне уметничке праксе.

Један од значајнијих пројеката у којем је овај писац учествовао као гласноговорник новог естетског активизма и отпора различитим уметничко-политичко-бирокупатским центрима моћи са којих се покушавала вредновати ондашња култура и уметност (в. Milenković 2011), свакако су чувени зрењанински *Памфлеји*. У оквиру едиције *Фул макс*, у издању Клуба писаца Зрењанина, 1968. године појавио се први број *Памфлеја*, које ће уреднички потписати Јовица Аћин и Вујица Решин Туцић. Ова едиција отворена је Туцићевим прогласом са експлицитним захтевом / моотом: „Ах, подузмимо најзад то путовање дрско!” – који сасвим кореспондира са његовим поимањем кризе уметности и осећајем да су шездесете за њега биле време

неспремности институционализоване културе да, кроз своје нееластичне канале емитује нову, креативну друштвену свест. Та институционализована неспособност испољила се путем политичких дисквалификација нове уметничке праксе и њених креатора и уједно, још чвршћом подршком ретроградним, конзервативним појавама у уметности (Решин Туцић 1986: 180).

Заједно са осталим ауторима, међу којима су, поред В. Р. Туцића и Јовице Аћина, Миодраг Мартинов, Милорад Миленковић, Радивој Шајтинац, Соња Капелер и Иван Војин (али и једнако присутан Тодор Манојловић као зазив и реактивација авангардистичког наслеђа – у *Незавршеном њисму Тодора Манојловића*), Деспотов је узео учешће у уметничкој стратегији која је подразумевала да се један публицистички жанр (часопис) прекодира у уметничко дело као *џекси-џроцес*, вршећи притом функцију и (нео)авангардно-манифестној, које, између осталог, бива активирано античасописном парадигматичношћу, призивањем авангардистичког манифеста који тзв. когнитивну функцију скоро у потпуности уступа експресивној (Flaker 2011: 350), као и интерференцијом поетско-естетског са програмско-дискурзивним (в. Јовић 2010: 270):

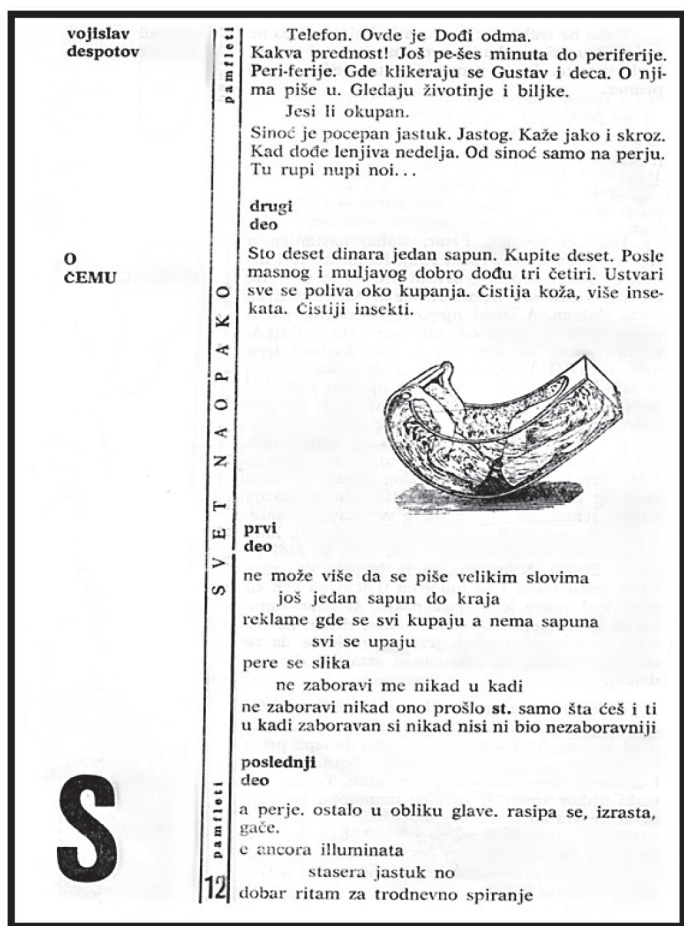
[Д]акле код авангардистичких манифеста, као што је то случај са уметничком белетристиком, комуникативност и језичка јасноћа место уступају изражајности, стилизацији израза, осећајности, заносу и индивидуализовању које нема намеру да се уоквирава у гра-

нице постојећих научних апарата, већ да их руши [...] Манифест се не осврће на фактуралност или научно-истраживачку грађу, већ је ближи уметнички слободнијем изражавању особеном за поетски или прозни стил (Josić 2021: 27–28).

У низу текстова заступљених у овој публикацији доследно је примењиван и принцип монтаже (која је, по Биргеру, чест принцип *комбиновања* авангардних текстова), како на нивоу целокупног композиционог устројства *Памфлејша*, тако и на нивоу појединачних записа – уз готово неизоставну визуализацију дискурса). Ханс Гинтер указује на то да се „повећана ’неодређеност’ авангардистичког текста изражава [...] у његовом карактеру монтаже” (Ginter, 109), што се доводи у везу и са појмом манифеста који „у себи обједињује аналитичке и поетске”, „констатујуће и антиципаторске функције” (Димовски 2010: 116) и тиме одређује „оквир у којем могу да се сместе и да се читају и семантички неодређенији уметнички текстови” (Исто). Димовски у студији *Манифест* као *особно дело авангарде* инсистира на томе да управо Гинтеров приступ манифесту као жанру пружа много више могућности од Флакеровог, који ће „прихватити тврдњу о поетички интенционалној ’конфузији жанрова’ у авангарди, што значи да је практички тешко разлучити уметничке од програматски усмерених текстова” и да „манифесте, програме и сличне онодобне текстове ваља тумачити као књижевне жанрове с наглашеном метатекстуалном функцијом” (Димовски 2010: 166–167).

Деспотовљеви текстови у *Памфлејшима* – са насловима „О чему”, „Како избегавати савете”, „Ми смо мали ал”, „Морају се наћи лепе речи, пуне витамина, пластичне” – егзистирају управо на овакав начин, у сопственом ванжанровском и експерименталном лудизму, а да притом активирају још једну функцију текста битну за *буђење манифестној*, коју заступа и Флакер („Авангардни манифест као књижевна врста”), а то је идеја текста као *друштвеној јесни*⁴ у битној спреси са *дијалогичношћу*.

⁴ Битно је напоменути да Деспотов објављује текст „Друштвени смисао авангарде” у којем се овакво тумачење проширује и у којем аутор потврђује поменути замисао из интервјуа са почетка текста о „некаквом неартикулисаним низу реченица” у којима „главну улогу играју искључиво опасности модерног живота и прљави секс са кодовима”, дакле сам „језик као предмет језика постаје део процеса литературе, затвореног кола текста, где се медиј самопогледа као садржај, као историја и мит” (*Улазница*, бр. 59, Зрењанин 1977, 111–116).



Из Памфлета, 1968.

И Деспотов је, попут Туцића, осећао „кризу” сопствене епохе и неспремност институционализоване културе да емитује нову, креативну друштвену свест, стога је ово издање и за њега представљало *корак и захтев* за променом окамењених поетичких парадигми и буђење друштвеног активитета уметности кроз „опредмеђени језик”.

„Реч уредника”, која је позиционирана на самом крају *Памфлета*, датирана је 7. 7. 1968. У њој се уочава неколико битних програмских карактеристика: А) „сви текстови (бар скоро сви) нису по избору него по наредби”; Б) „Ова свеска не тражи милост да би се звала ПАМФЛЕТИ” (указује се на то да публикација неће бити чврсто жанровски дефинисана – на прекодирање и изневеравање хоризонта

очекивања); В) „Нормално, ово нису духовити памфлети Волтера, или некадашњи памфлети Е. Паунда на римском радију. [...] Данашњи дух времена изричито захтева нешто овакво!”⁵ – фокус је на директном упозорењу / активирању рецепијента, што потврђује и иронизовање питања цензуре и „онерасположавања читалаца” – игре између квалитета и уметничке вредности и *активизма / анјажмана*; Г) Подвлачи се одговорност за читаву збирку текстова, а не за „ставове разбацане у текстовима” (уметничка акција као јединствена идеја). Све то указује на сагласност у ставовима аутора да са *Памфлејима* наступе као са смелом визијом „колективног иступања” или пак субверзивном акцијом, осећајношћу, заносом и индивидуалношћу, без намере да се уоквирују у границе постојећих друштвених и уметничких апарата, него да их сломе.

Ако се фокус анализе помери ка још једној битној детерминанти Деспотовљевог стваралаштва, а то је тзв. „пророчки синдром неоавангарде”, споменула бих текст Србе Игњатовића „Пророчки дискурс, економија утопије”⁶, у којем аутор таквом дискурсу као „типу казивања” додељује епитет „изузетно виталне форме”, тврдећи да ћемо тешко наћи „иједан манифест авангарде, авангардистички или неоавангардистички напис – прокламацију, који нешто не даје / не дугује пророчком дискурсу, његовим карактеристичним ефектима, фигурама, обрасцима саопштавања” (Игњатовић 2002: 45).

Таква „виталност форме” *пророчкој*, у делима В. Деспотова видљива је не само у његовој прози (у трочланој серији романа с краја деведесетих – *Јесен свакој дрвџи, Евроја број два, Дрводеља из На-*

⁵ Треба споменути још један памфлетски проглас – *Ошворено писмо југословенској јавности* – које су у јавност лансирани уметници захтевајући демократизацију културе и укључивање уметности у друштвене процесе у складу са изворним идејама самоуправног социјализма (а због „онепогуђавања демократизације културе и укључивања уметности у друштвене односе”). Познато је да је писање прогласа иницирао управо В. Р. Туцић, а ово писмо, послато на више од педесет адреса, међу којима се налазила и адреса Ј. Б. Тита, поред Туцића потписали су и Б. Андрић, С. Богдановић, Чедомир Дрча, Ј. Коцијанчић, В. Копицл, Б. Мандић, М. Мандић, А. Раковић, Д. Сабо, С. Тишма и М. Живановић. Међутим, у овој акцији В. Деспотов није учествовао (в: Milenković 2011: 52).

⁶ Srba Ignjatović, „Proročki diskurs, ekonomija utopije” (према: Gojko Tešić, *Avangarda i tradicija*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002).

бисала, или можда мање запаженом роману *Мриво мишљење*, који је 1989. године објавила Књижевна заједница Новог Сада⁷), него и у његовим есејистичким (?) књигама попут – *Врућ њас* („авантуристички есеји“), *Конац двадесетог века* („вежбе будућности“) и „есејистичком спеву“ *Неочекиван човек*. У споменутих књигама, предочивши једну конкретну вредносну архитектонику света у којем начело *hominis bonum* постаје *missing-link* и симбол извесне носталгичне чежње за поновном доминацијом човека, Деспотов остварује ону визију неоавангардних аутора која проистиче из потребе да се стваралачки одговори духовној и друштвеној ситуацији” савремене био-технолошке цивилизације (в. Савкић 2017: 619). Често присутне синтагме попут „вежбе будућности“, „тренинг поезије“, „хромозом стрепње“, „патент технологије“, „табеле будућности“, „неочекиван човек“, „људски примерци“, „киборг онтологија“, „противнатуралистичка цивилизација“, „мртво мишљење“ – јесу нека врста његовог каталога *неизвесности* којим се антиципирају „доба у којем ће технологија, како је то Хајдегер увидео, надоместити сваку онтологију у доба посттехнолошког модернизма” (Јерков 2010: 98) и судбина уметности у таквом добу.

У вези с тим нарочито се занимљивим чини есејистички спев *Неочекиван човек*, који, иако насловљен као извештај – проговара програмски, нарочито у оквиру појмова *космичкој бекстива*, дехуманизације и мрвог мишљења, као и положаја уметности у *урошивнајшалистичкој* цивилизацији „киборг онтологије узгајања људских примерака”. Миклош Сабољчи, у споменутој студији *Аванјарда & Неоаванјарда*, указао је управо на појам „космичког хуманизма” који је присутан у текстовима неоавангардних стваралаца (а који постаје део и Деспотовљевог *уројрама*), тематизујући *технолоизам* и *дехуманизацију*, где се као доминантне теме појављују „подивљала технологија“, „бескрајна атомизираност узрокована средствима масовне комуникације“, „компјутер као додатак свести“, „антиелитизам“, „самопрождирућа игра“, „апстракција до крајности“, „хуманизан потчињен инфрахуманизму или постхуманизму” (в: Сабољчи 1997). У контексту „космичког хуманизма” може се указати и на чест мотив у Деспотовљевим текстовима – мотив *космоишјека*, „мајмунског зачетка”, тј. будућег бића (и будућег носиоца једне друге хуманости) које би могло да се суочи са оним што се рађа у почецима новог доба, као и мотив „космичког калуђерства”. Како Деспотов и сам каже, космо-

⁷ А првобитно под насловом „Психопатак”, у листу *Око*, 1982. године.

питек би био „прва кап звезданог семена”, која преузима на себе „космичку улогу”. Његова запитаност усмерена ка новој цивилизацијској и уметничкој „иницијацији”, у овом стихованом извештају с једне стране је синтеза и рекапитулација свих питања и одговора која су потресала креативну мисао XX века, док са друге стране, по мишљењу В. Р. Туцића, Деспотов је за све рекао збогом „**охпрошлом**” певању и спознајући да је мишљење мртво, „опрао сапун сваке суштине и одлучио да нестане међу звездама”, и ту се препознаје његов поетички *ѝроѝрам*, у којем се радикалност неоавангарде *ѝримирује*, а отвара постмодернистичка „игра знака”:

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

Он сопствену замисао текста као текста-процеса који у себи сублимира „аналитичко и поетско”, „констатујуће и антиципаторско” (Гинтер) и који се чита не као средство за прокламовање радикално новог, него као „догађај новог” (Хјартарсон), не у потпуности замењује постмодернистичком „игром кодова” у жанровској камуфлажи (извештај који је заправо књижевни жанр са наглашеном метатекстуалном / метапоетском⁸ функцијом) и постмодернистичким лудизмом језика. Још увек је видно и директно обраћање рецепијенту позивањем на САучешће (подразумевајућом детерминацијом „МИ”):

Сви наши сатови задњи час откуцавају а човек, још увек
прахом хуманости запрашен,
идеологијом спасења заражен и страшен

(*Неочекиван човек*, 15)

⁸ Флакер у оквиру метапоетских текстова авангарде у истој групи наводи *декларацију*, *ѝроѝрам*, *резолуцију* и *манифесѝ* у којем је директно обраћање рецепијенту, што подразумева рушење његових естетских навика и стварање нових, кључна особина која одваја манифест од осталих наведених жанрова.

Угурајмо, господо биолози, новог дасу
У вечно празну рупу у биологијском атласу. (17)

Међутим, за разлику од зрењанинских *Памфлета* који су експлицитније афирмисали „манифестност” исказа – у *Неочекиваном човеку* уочава се програмски карактер текста којим се афирмише једна нова текстуалност, у којој Деспотов „наместо перцептивних изазова поставља сазнајне”, уместо трансценденције жели да успостави информатички (или технолошки) апсолут, а „наместо метафизике испоставља бескрајне коментаре рубовима извештаја о сваковрсним научним достигнућима” (Негришорац 1996: 232). Дакле, Деспотов готово громогласно проглашава „крај метафизике” и „докинуће свих великих прича”, самим тим и померање сопствене поетике у правцу постмодерног сензибилитета, где је свака трансценденција сведена на пуку језичку димензију и „игру кодова”.⁹ Иван Негришорац указује на то да В. Деспотов у сопственим стиховима истражује механизам језичке игре и настоји да се у тексту образује нека врста „неместа” у коме се одигравају „до у недоглед замене знакова”.¹⁰

Неочекивани човек може се посматрати и као сажети и *устиховљени* израз колажне књиге *Крај двадесетог века* (у којој су текстови „ауторски, приређени и превођени” обележени мистификацијом и жанровском камуфлажом али и паратекстуалним маркером – поднасловом „Вежбе будућности”, који активира „пророчки дискурс”) и управо због тога може бити и нека врста „упутства за читање” ове књиге или пак скица кретања по тексту. Када се осврнемо на неке од текстова заступљених у овом издању, доста тога бива алузивно и упућује на Деспотовљеве опсесивне теме: „Вежбе будућности”, „Писање краја”, „Антинуклеарни рат”, „Кућни компјутери”, „Панк”, „Производња природе”, „Истина и мит новог умирања”, „Предузећа за производњу задовољених нагона” и сл... С једне стране, поново се уочава ауторов цинизам над достигнућима (?) и нуспојавама светског цивилизацијског поретка, аутоироничност, (интер/мета)текстуалност у функцији бескрајне постмодернистичке означитељске игре. Ова књига мистификује и прекодира идеју о ску-

⁹ Самим тим, и „неочекивани човек” је онтолошки неутемељено биће које је изгубило свест о трансценденцији и у које се уселио „нови хромозом” стрепње (в. Негришорац 1996: 240).

¹⁰ Он запажа код Деспотова „цивилизацијски хедонизам” који се, попут неке врсте мита, намеће као „инстант-спасање” очајању субјекта, „као профилактичко средство потребно за обезбеђење голог опстанка” (Негришорац 1996: 229).

пу текстова који би дијалогичношћу и СА-учесништвом читалаца у „цивилизацијској драми” открили одређену поетичку парадигму коју аутор следи. Међутим и овај пут она постаје активација „неместа” у коме се одигравају неисцрпне „замене знакова” реализујући „принцип међутекстовности”. Међутим, без обзира на „време утихнућа херојских заноса неоавангарде” 80-их, Деспотов, како то исписује И. Негришорац, остаје „један од њених промућурнијих заточеника” (Негришорац 1996: 195), нарочито у „разлагању бића текста” на „текстуалне атоме”.¹¹ На појединим местима Деспотов јасно потцртава неке од доминантних карактеристика „нове књижевне праксе” 70-их (па и 80-их), коју одликује „авангардни експериментализам” (нарочито у домену поезије, чији је носилац био и он сам) а која је духовно базирана на „последицама електронике” и тежи самосталности својих жанрова, функционисању своје засебне стварности, „реалитета који није никакав уметнички су-рогат тзв. праве стварности”, констатујући да је двадесети век свакако доба „концептуалног лудила”. У тексту „Пишем песме” Деспотов говори о малој „историји” сопствених песничких текстова у којима проналази законитост (или програм?): „поезија, која је изгубила културну и химничку основу и притом освојила право на језичку анархију, пева своју сопствену филозофију, своја средства, свој атом – реч; као да је егоизам заната победио вољу за сазнањем, тумачењем и сликањем” (Despotov 2003: 393). Из записа „Смрзнуто лице смисла” видимо да Деспотов једини оптимизам који је из поезије зрачио, енергетско поље које се стварало читав век, препознаје у енергији „експериментаторства”. У истом тексту, у имагинарном дијалогу са песником Б. Хобингом, који је закључио да је поезија изгубила шансу да се издвоји из књижевности и постане самостална дисциплина, он препознаје **закаснелу** шансу за поезију – у усмерењу ка једном потпуном одвајању од смисла, од разумљивости и логике, са циљем да добије смрзнуто лице смисла, зато што би у том случају доказала да је једини, заправо, природни артефакт језика (Despotov 2003: 385). У тексту „Конкретистичке и конкретне републике” Деспотов указује и на неке од директних захтева поезије нове уметничке праксе 70-их: јуришање на „мир грађанских поетика” „не замагљујући теоријске просторе”, захтевајући „нови језички разум,

¹¹ „Тренингом поезије” он ће се приближити оној струји неоавангарде која ће проширити поље текстуалних могућности – некој врсти „алеаторних, стохастичких, варијационих, статистичких, па и компјутерских комбинација”, попут Мирољуба Тодоровића и В. Р. Туцића (в. Негришорац 1996: 204).

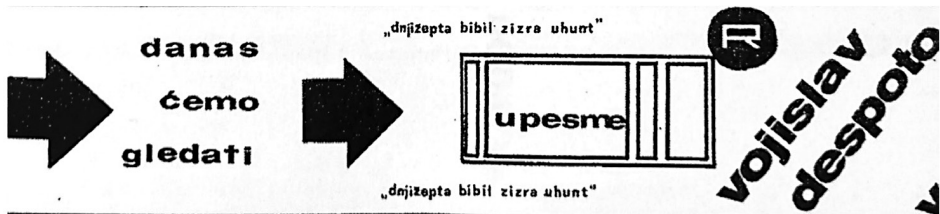
његово реистичко стање” и право на *нађену* поезију, „оно што изолује комадиће цивилизације која се може сматрати највећим уметничким извором, без поправке и било какве стилистичке фабрикације”. Оваква поетичка парадигма (као јединствени књижевни наступ, чак и програм) представљала је „заједнички ангажман једне нове генерације из Љубљане, Загреба, Новог Сада, Београда, Сарајева, Крања, Зрењанина, Суботице, Ријеке и Лучана код Чачка; први пут поновљен, након пред-ратног надреализма као јединственог песничког програма” (Деспотов 2003: 378–379) и „први пут од еуфоријског наступа дадаизма и надреализма, Југославију је спонтано обузео један масовни естетички сценарио који није политички и културњачки подржан, финансиран и национално заштићен” (Исто: 379), а тај сценарио, више нема „химничку и културну основу поезије”, поезија је сада „доказана као конкретна радња” и „непосредни духовни и физички контакт између произвођача и рецептора”.

Постоји много записа В. Деспотова, како оних расутих по периодици, тако и оних у оквиру неких од књига – прозе, поезије или есејистике – сродних по споменутој истоврсној запитаности о смислу уметности и „концу” одлазећег века, али и статусу нових уметничких парадигми које су обележиле седамдесете и осамдесете године. Његов однос према новим врстама „интелигенције” и „третирању језика” присутан је и у антологијском ангажману. Тако и *Чекић џауџолоџије*, Деспотовљев антологијско-приређивачки подухват, јасно предочава нове врсте техничке интелигенције у југословенској поетској пракси:¹²

Ово није пакет из кабинета историје, елитистичко одабирање ствари које су се заиста догодиле или политички сврсисходна телекинеза ствари које су се лако могле догодити, већ једна механичка панорама нових врста техничке интелигенције у југословенској поетској пракси, изложба принципа и проналазака који су, у наступу храбре десакрализације свести, намерно јуришали на мир универзитетских, грађанских поетика, или се рађали случајно, као ексцес талента стварајући, у оба случаја, једно употребљиво поље за садашњост (Деспотов 2005: 5).

¹² Поред Милорада Стојевића, Слободана Тишме, Владимира Копицла, Мирољуба Тодоровића, Срећка Лоргера, Бранка Андрића, Јудите Шалго, Славка Матковића, Боривоја Радаковића, Вујице Решина Туцића, Дражена Мазура, Мирослава Мандића, Матјажа Ханжека, Срећка Косовела, Владана Радовановића, Богданке Познановић и других аутора, и Војислав Деспотов је један од аутора који се налазе у овој антологији.

Зазивајући авангардистички „естетски активизам”, Деспотов предочава и својеврсни *iprogram* „техничке текстуалности” која је фабрикована од свог основног средства – језика и мишљења, односно „девијација језика и мишљења” – и притом проглашава овај избор једним сасвим „природним” погледом у тзв. „сентиментално, авангардно наслеђе чије аутсајдерство и непоновљивост ништа не може нарушити” а које ипак „омогућује освежавање доминантних модела старог света, старе Југославије, старе поезије” (в. Исто: 6). Дакле, овде је, како Деспотов наводи, језик физички материјал и важна је естетска функција која се постиже стваралачким поступком (Ејхенбаум), а „херојски технички интелектуализам” готово манифестно афирмише „смрзавање лица смисла” и „тоталитаризам поступака” као кључне аспекте „грађанског рата језика (као динамичке интелигенције) са језиком као најконзервативнијом друштвеном снагом”.



В. Деспотов: Уводна страна из пројекта *Dnjizepta bibil zizra uhunt* (уврштена у *Чекић шауилологије*)

Иако Деспотов веома често активира премису „ћао, певање – мртво мишљење”, он изнова показује како су везаност за авангарду и посвећеност непрестаној модернизацији књижевне уметности темељна обележја његовог стваралаштва.

На самом крају, вратимо се Деспотовљевом исказу из интервјуа који се може пронаћи на почетку овог текста. У њему Деспотов говори да НЕ чини разлику између поезије и прозе, огледа или „римване бурлеске”, тј. предочава сопствену „неоавангардну текстовност” на трагу општег „антижанровског усмерења” у којем „жанр постаје немоћан да својом структурном усмереношћу контролише и ограничава игриву страст писања” (Негришорац 1996: 273). Тиме се губи и јасна дистинкција између програмско-дискурзивног и уметничко-естетског обликовања текста будући да се у *тексту-процесу* та два принципа прожимају. Овакав текст повремено може вршити функцију

манифестног или програмског исказа (и то у флакеровском поимању метапоетских текстова), или пак функцију естетске провокације, и бити разматран у контексту програмских текстова српске неоавангарде, али истовремено поетички утемељује Деспотовљево уметност речи за коју је веза са савременошћу језика у исто време и веза са савременошћу света (Исто: 220). Уметничка мисија започета у периодици (пример тога свакако су часопис *Улазница* или зрењанински *Памфлети* са громогласним мотоом „Ах, подузмимо најзад то путовање дрско!“), настављена у збиркама поезије – *Прво њј. њесмина слика речи* (1972), *Тренинџ њоезије* (1978), *Перач саџуна* (1979), *Прљави снови* (1988), *Весели њакао евроџоезије* (1990), *Десетџ дека душе* (1994), стихованом есеју *Неочекиван човек* (1992) и књигама есеја *Врућ њас* (1985) и *Конац двадесетџоџ века* (2012), али и у трочланој серији романа с краја деведесетих – *Јесен свакоџ дрветџа*, *Евроџа број два*, *Дрводеља из Набисала* и роману *Мрџиво мишљење*, не занемарујући притом и његове дечије експерименталне романи, постаје неопходна књижевна аднотата за 21. век. Као што Деспотовљево поетику, између осталог, одређују фрагментарност и међутекстовност (где се миметизам често губи пред силовитим налетом ослобођених знакова), тако је и свака од споменутих књига фрагмент једне обухватније визије књиживног текста, у оквиру којеџ Деспотов разматра или (пророчки) наслуђује стање свести у времену „снажног научно-техничког прогреса и испражњености света од духовних садржина“... Читаоцу преостаје пробуђена свест пред погубношћу даљеџ технолошког „прогреса“ (фикције? која мења свет)... вежбе будућности...

Извори

- Деспотов, Војислав. *Врућ њас: аванџуристџички есеји*. Нови Сад: Матица српска, 1985.
- Деспотов, Војислав. *Неочекиван човек*. Нови Сад – Ириџ: Српска читаоница и књижарница у Ириџу, 1992.
- Despotov, Vojislav. „Neka vrsta padobranca“ (intervju). *Reč*, Beograd, br. 43, mart 1998.
- Despotov, Vojislav. *Vruć pas i drugi eseji*. Prir. Gojko Božović. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2003.

Despotov, Vojslav. *Čekić tautologije: pregled novih vrsta tehničke inteligencije u poeziji SFRJ*. Prir. Gojko Božović. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, 2005.

Despotov, Vojslav. *Konac dvadesetog veka: vežbe budućnosti*. Novi Sad: Misao, 2012.
Pamfleti. Ur. Vujica Rešin Tucić i Jovica Aćin. Zrenjanin, 1968.

Литература

Božović, Gojko. „Pogovor”. U: Vojslav Despotov. *Vruć pas i drugi eseji*. Prir. Gojko Božović. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, 2003, 435–442.

Димовски, Владимир Ц. *Манифесѿ као ѿсебно дело авангарде* (докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет, 2012.

Ignjatović, Srba. „Proročki diskurs, ekonomija utopije”. U: Gojko Tešić, *Avangarda i tradicija*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002.

Јерков, Александар. „Разумети пропаст. Постмодерно доба у апокалиптичној визури”. *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*. Год. 7, бр. 16 (2010), 89–98.

Јовић, Бојан. „Манифести српске авангарде – поетика, естетика, идеологија”. *Књижевна историја* 42, 140/141, 2010, 269–280.

Jocić, Miloš. *Vizuelni elementi u prozi srpske neoavangarde i postmodernizma* (doktorska disertacija). Novi Sad: Filozofski fakultet, 2021.

Milenković, Nebojša. *Vujica Rešin Tucić. Tradicija avangarde*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011.

Негришорац, Иван. *Легитимација за бескућнике*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 1996.

Решин Туцић, Вујица, „Књижевност, политика и тзв. случајеви”, *СТАВ: култура, друшћивени животи, уметност*, бр. 31, 1985, 10–11.

Саболчи, Миклош. *Авангарда & неоавангарда*. Прев. Марија Циндори Шинковић. Београд: Народна књига, 1997.

Савкић, Снежана. „Аднотата за 21. век – нови хромозом *Психоѿаѿка*”. *Летопис Маѿице српске*. Год. 193, књ. 499, св. 5, мај 2017, 619–628.

Flaker, Aleksandar. *Period, stil, žanr*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Hjartarson, Benedikt, „Myths of Rupture. The Manifesto and the Concept of Avant-Garde”, *Modernism*, Eysteinnsson, Astradur and Liska, Vivian (ed.), Amsterdam 2007, 173–194.

Snežana Savkić

VOJISLAV DESPOTOV IN THE CONTEXT OF SERBIAN
NEO-AVANT-GARDE PROGRAMMATIC TEXTS

Summary

By looking at the position of literature born in a completely new stage of civilization, in the final decades of the twentieth century, Vojislav Despotov activated in his own works a strong "principle of intertextuality". His programmatic-essayistic texts correspond to the poetic and prose manuscripts by incorporating into the basic content an autoironic and autopoetic discourse, metafictionality and metalinguistics of literature and, as is typical for neo-avantgarde, the principle of "aesthetic activism". Quite often his "essays" are subject to prophetic discourse, as a type of telling, occasionally they get the form of a "statement", the and in a distinct genre hybridity, they actualize Despotov's thought from the essay "The Social Meaning of the Avant-Garde" that "language as a subject of language becomes part of the process of literature, a closed circle of text, where the medium sees itself as content, history and myth". The aim of this paper would be to perceive Despotov's texts – starting from those in the periodical publication *Pamfleti*, across "exercises of the future" (*The End of 20th Century*) and his book of "essays in verse" *Unexpected Man*, all the way to his foreword in the anthology *The Hammer of Tautology* – in the context of the poet's imminent poetics – from (neo)avantgarde to postmodernism – and activating the programmatic/manifest discourse – as well as in the wider context of aesthetic provocations of neo-avantgarde artistic practice.

Key words: Vojislav Despotov, essays, neo-avantgarde, programmatic texts, manifesto, experiment, technology, civilization, language

Ala Tatarenko

Nacionalni univerzitet „Ivan Franko” u Lavovu (Ukrajina)
alla.tatarenko@gmail.com

821.163.41.09”19/20”

ANTOLOGIJE I KNJIŽEVNI MANIFESTI KAO OGLEDALO GENERACIJSKE POETIKE „MLADIH” U SRPSKOJ KNJIŽEVNOSTI 20–21. VEKA

Sažetak: U radu razmatramo antologije i manifeste koji su poslužili kao ogledalo poetike „mladih” u srpskoj književnosti – od generacije Miloša Crnjanskog i Ive Andrića, preko „mlade srpske proze” i Beogradske manufakture snova, do pisaca P-70 (Proze na putu). Izbor poetičke vertikale „modernizam–postmodernizam–postpostmodernizam” pruža mogućnost da pratimo promene u principima formiranja generacijskih književnih grupa – od poetičkih (u epohi modernizma i postmodernizma) do etičkih i političkih (u postpostmodernističko doba). Jedan od zadataka rada vidimo u tome da izdvojimo osobenosti funkcionisanja i razvoja nemimetičkih modela u srpskoj književnosti, čiji nastanak vezujemo za stvaralaštvo M. Crnjanskog i I. Andrića, a razvoj – za književni rad D. Kiša i B. Pekića.

Oslanjajući se na generacijske antologije i manifeste, posebnu pažnju posvetili smo ulozi koncepta sna kod (post)modernistički orijentisanih pisaca, kao i funkciji toga koncepta u delima postpostmodernističkih pisaca. Došli smo do zaključka da se figura sna javlja kao jedan od važnih poetičkih markera. Kod modernista, postmodernista, kao i kod nastavljača njihove linije u srpskoj književnosti 21. veka, bitnu ulogu ima posebna veza sa tradicijom (kako domaćom, tako i svetskom) koja ne znači oponašanje, već upisivanje u kontekst i stvaranje poetičke vertikale. Pažljivo proučavanje antologija i manifesta „mladih” omogućuje uvid u formiranje književnih generacija u srpskoj književnosti, dozvoljava da sagledamo poetičke *horizontale* i *vertikale* bitne za stvaranje što potpunije slike razvoja ove književnosti u 20–21. veku.

Ključne reči: antologija, manifest, generacija, poetika, san, modernizam, postmodernizam, postpostmodernizam, srpska književnost

Izlazak na književnu scenu nove književne generacije često je praćen pojavom manifesta novih „mladih”, koji ima za cilj da najavi pojavu drugačije poetike i novatorske intencije njenih reprezentanata. Neretko ulogu takvog proglašenja preuzimaju antologije (ili zbirke tekstova) nove grupe književnika, čiji su priređivači – njeni pripadnici i promoteri njene poetike. U periodu postmodernizma važnu ulogu odigrala je panorama tekstova „mlade srpske proze” „Gospodar priča” koju je Aleksandar Jerkov sačinio za časopis *Republika* (1984) (kao svojevrsnu vizitkartu nove tekstualnosti), a *Antologija srpske proze postmodernog doba* (1992), od istog sastavljača, ponudila je pažljivo promišljenu široku panoramu postmoderne književnosti. Na početku 21. veka diskusiju o pojavi nove generacije pisaca izazvala je antologijska zbirka *Pseći vek* (2000) koju je priredio Saša Ilić. Pojavu novog generacijskog udruženja P-70 (Proza na putu) na pragu druge decenije 21. veka pratio je izlazak almanaha *5. novembar* (2010). Proučavanje uloge ovih antologija i intencija njihovih priređivača zapaženih u principima izbora, pruža zanimljive mogućnosti za određivanje poetičkih *horizontala* i *vertikala*, bitnih za stvaranje što potpunije slike razvoja srpske književnosti u 20–21. veku.

Priču o ulozi antologija u razvoju srpske književnosti valjalo bi početi od *Antologije novije srpske lirike* (1911) Bogdana Popovića. Ovo delo sa originalnom koncepcijom, strukturom, logikom prezentacije predstavlja autorsku kolekciju najuspelijih rezultata razvoja srpskog pesništva kraja 19 – početka 20. veka. To je antologija-međaš koja je na poseban način zacrtala put srpske moderne književnosti. Nakon njenog izlaska počinje novi period, obeležen ekspresionističkom poetikom, čiji je najpoznatiji predstavnik Miloš Crnjanski.

Autor *Lirike Itake* nije ušao u Popovićevu antologiju, kao što u nju nisu ušli ni drugi predstavnici njegove generacije. Verovatno zato Miloš Crnjanski u svom manifestu sumatraizma, „Objašnjenju 'Sumatre'”, a i u drugim tekstovima, govori ne o „mladim”, „novim”, „novijim”, već o „najnovijim”. Govori o onima koji dolaze nakon pesnika iz *Antologije novije srpske lirike*. Najpoznatiji programski tekst Miloša Crnjanskog nastao je na predlog upravo Bogdana Popovića, i postao odgovor na pitanje književnih namera, gledišta, ideja ondašnjih „mladih”. „Objašnjenje 'Sumatre'” je autopoeitički tekst, ali i najavljeni program moderne poezije. Crnjanski poetiku izvodi iz svoje prakse, i dodaje joj ispovest „kako dolazi do tih pesničkih, hipermodernih, buncanja, kao što je *Sumatra*” (Crnjanski, *Pesme*, 1983: 211). Predstavljajući, na primeru sopstvenog teksta, poetiku „najnovijih”, pisac

zamenjuje *ja* sa *mi*. U želji da govori u ime generacije, autor *Lirike Itake* u esejima posvećenim delima svojih književnih istomišljenika – Lj. Micića, T. Manojlovića, R. Petrovića – traži zajednički poetički imenitelj. Ovo *mi* odzvanja u programskom eseju „Za slobodni stih“ (1922), u *Dnevniku o Čarnojeviću*, u pesmama *Lirike Itake*. Pišući o drugima Crnjanski piše o sebi, dok autopoetički tekst „Objašnjenje 'Sumatre'“ postaje poetički manifest generacije.

Miloš Crnjanski govori u ime „najnovijih“, koji, „kao neka sekta“, donose „nemir, prevrat, u reči, u osećanju, u mišljenju“ (Crnjanski, *Pesme*, 1983: 209). Pesnik izjavljuje: „odelili smo se od života, jer smo našli nov“ (Isto: 210). Pišući o drugim „posleratnim“ Crnjanski koristi sumatraističke kodove i druge autopoetičke znakove. U prikazu „Ljubomir Micić: *Ritmi mojih slutnji*“ (1919) zapisuje; „Došli smo mi na red. [...] Ono što peva nije novo. Draga, i duša, i mladost, i borovi”¹ (Crnjanski, *Eseji*, 1983: 101). Ovog pesnika, kao i Andrića,² Crnjanski vidi kao predstavnika „najnovijih”: „Novo pokolenje postoji. Ono opet peva dušu” (Ibidem). Na kraju eseja o Miciću autor *Lirike Itake* napraviće autocitatnu vezu: „Sudbina nam je stara, stih nam je nov”³ (Crnjanski, *Eseji*, 1983: 102). Pišući o pesmama Todoru Manojlovića („*Ritmovi Todoru Manojlovića*”, 1922) autor „Sumatre” kao da piše autopoetički tekst: „U tome je veza svih ritmova, ritmova i da su u prozi napisani sa strasnim ritmom mesečine i cvetova” (Isto: 104). Andrić je svakako jedan od onih koji spadaju u pesnikovo *mi* kad Crnjanski govori o novoj omladini, o „najnovijim”, o „posleratnim”. Nije teško uočiti bliskost eterizma koji Crnjanski vezuje za Andrića, i pesnikovog sumatraizma.

Mada je „Objašnjenje 'Sumatre'” – proglas buntovnih „najnovijih” („Prekinuli smo sa tradicijom, jer se bacamo, strmoglav, u budućnost” – Crnjanski, *Pesme*, 1983: 210), u njemu će autor spomenuti prezimena nekoliko važnih prethodnika, kako domaćih tako i stranih: na primer, Dučića, ili autora *Luzijada*. Pesnik beleži: „...verujemo u dublji, kosmički zakon i smisao, radi kojeg se tuga, iz Kamoenjšovih soneta, kroz tolika stoleća, prenosi u nas” (Isto: 211). Pitanje tradicije ipak nije bilo strano „najnovijim”. Bili su očigledno dobri čitaoci.

Vera Crnjanskog u predestinirane slušaoce i čitaoce „najnovijih”, iskazana u „Objašnjenju”, obistinila se u velikoj meri kad su na književnu scenu stupili postmodernisti – od protopostmodernista (Danilo Kiš) do pred-

¹ Čitalac *Lirike Itake* pomisliće na borove puste, ponosite...

² Ovde će Crnjanski spomenuti i „pun duše stih Andrićev” (Crnjanski, *Pesme*, 1983: 102).

³ „Sudbina mi je stara, / A stihovi malo novi” – „Prolog” (Crnjanski, *Pesme*, 1983: 13).

stavnika „mlade srpske proze” i Milorada Pavića. Poetičke veze između autora *Dnevnika o Čarņojeviću* i novih (post)modernih „mladih” mogu se videti i u antologijama koje su predstavnici postmodernističke generacije koristili u funkciji manifesta svoje poetike.

Značajnu ulogu u konstituisanju postmodernističkog modela odigrala je antologija Aleksandra Jerkova *Antologija srpske proze postmodernog doba* (1992) koja je, osim predstavljanja literarnih rezultata, bila i projekcija buduće književnosti:

Iako je postmoderno doba novo u književnom kalendaru i tek će se ustaliti u književnoistorijskom računanju vremena, ni ono neće ostati za svagda. Kako bi rekao pisac, sve će proći. Ali i kada prođe, valja znati da ga je bilo, i to u srpskoj prozi upravo u jednom luku od klasika savremene književnosti, Andrića, Desnice i Crnjanskog, koji su dospeli do jedne granice, do najmlađih pisaca koji tek tragaju za nekom drugom (Јерков 1992: 61).

Fundamentalna *Antologija srpske proze postmodernog doba* sa veoma temeljitim (skoro 60 strana) predgovorom predstavlja najznačajniji antologijski projekt A. Jerkova. Njena zamisao impresionira svojim poetičkim dometima: autor izborom tekstova faktički stvara istoriju srpske književnosti postmodernog doba putem – od modernističkih korena (Andrić, Desnica, Crnjanski) preko predstavljanja različitih poetika koje se paralelno razvijaju u postmoderno doba, sve do „nove arhaike”, koju sastavljač otkriva u postmodernističkim delima. Iscrtavši jasnu vertikalnu „modernizam–postmodernizam” Jerkov ukazuje na izvore poetike svojih savremenika, koji su se donedavna zvali „mlada srpska proza” a sada našli u kontekstu književnosti postmodernog doba, i čini to 1992, kada postmodernizam kao pravac koji je obeležio prvu etapu postmoderne još nije završio svoj razvoj. Dalji put evolucije srpske književnosti pokazao je utemeljenost proročke vizije autora *Antologije*. Jedan od njegovih glavnih zadataka – određivanje mesta u književnosti (i njenoj istoriji) koje pripada predstavnicima njegove poetičke generacije – bio je uspešno obavljen.

Ovu činjenicu potvrđuje i Ivan Negrišorac koji je *Antologiju srpske proze postmodernog doba* ocenio (i) kao svojevrsno predstavljanje „mlade srpske proze”:

Svoju tipološku skicu savremene srpske proze Jerkov je, uz to, dopunio iskazima o tzv. mladoj srpskoj prozi 80-ih godina, o onoj poetičkoj orijentaciji koja je i na generacijskom planu uspostavila punu dominaciju postmoderne strategije pisanja (Негришорац 1994: 858).

Prema njegovom lucidnom zapažanju, reprezentanti ove generacije doprineli su „da razumevanje književnosti sadržano u Kišovim, Pekićevim, Pavićevim delima dobije prevagu i na planu generacijskih odnosa u srpskoj književnosti” (Ibidem).

Još jedan značajni predstavnik „mlade srpske proze”, Sava Damjanov, sastavio je niz zapaženih tematskih antologija. Njegova *Postmoderna srpska fantastika* (2004) (koja, kao i zajednički projekat S. Damjanova i B. Kneževića *Nova postmoderna / alternativna srpska fantastika* (1994), prezentuje jedno od za postmoderniste najvažnijih polja – oniričko), uključuje, osim pisaca njegove generacije, i poetičke prethodnike: D. Kiša, B. Pekića, F. Davida, J. Aćina, M. Vukovića, D. Albaharija, V. Čurgusa Kazimira. Posebno mesto u antologiji zauzima stvaralaštvo M. Pavića: njegove priče smeštene su u odeljak „Rodonačelnik”. Time se još jednom potvrđuje poetička bliskost ovog pisca sa predstavnicima „mlade srpske proze”. U intervjuu sa klasikom srpskog postmodernizma (1985) S. Damjanov konstatuje:

Posle *Hazarskog rečnika* moglo bi se reći još nešto: najzad ste dobili (doduše sa zakašnjenjem) svoju književnu generaciju. Mislim tu na činjenicu koja se u poslednje vreme često pominje, a to je određena korespondentnost između nekih tokova mlade srpske proze i Vaših proznih interesovanja (Дамјанов 2018: 158).

U zapisima o „mladoj srpskoj prozi osamdesetih” *Šta to beše mlada srpska proza* (1990) Sava Damjanov je, uspešno kombinujući književnoistorijski i ludistički diskurs, na originalan način predstavio svoju generaciju. Ova zbirka kritičko-esejističkih tekstova strukturisana je tako da pored eseja o delima predstavnika toga koncepta sadrži odeljke koji služe stvaranju „poetičkog portreta” ovog pokolenja književnika. Prvi odeljak „Pred-igra” čini tekst programskog naslova „Za univerzalno shvatanje književnosti” (što će čitaoca podsetiti na naslov eseja M. Crnjanskog „Za slobodni stih”), koji je indikativan za određivanje odnosa „mlade srpske proze” prema tradiciji. U odeljku „Početak. Koncept” nalazimo „Pitanja (teze) o ’mladoj srpskoj prozi’ (početkom osamdesetih)”. Tekst „Opet to, ali drukčije: *subjektivni prilog za biografiju ’mlade srpske proze’*” (odeljak „Kraj”) omogućuje uvid u promene koje je doživljavala poetika mladih pisaca, kao i sagledavanje promena u njejoj recepciji. Damjanov pravi svojevrsan katalog svoga bavljenja „mladom srpskom prozom”, i na taj se način oprašta od nje.

Pojava generacijskih antologija služi kao signal promena na književnoj sceni i često je povod za razgovor o aktuelnom stanju književnosti i nje-

nim poetičkim korenima. Na samom početku 21. veka Aleksandar Jerkov konstatovao je:

Došlo je i vreme da se potraži ozbiljan odgovor na poetičko iskustvo srpske proze kraja dvadesetog veka jer ni ono najbolje ne može trajati daveka. Niti su Kiš i Pekić pisali poput Andrića i Crnjanskog, niti se i dalje može pisati kao da i njih već celu deceniju nema (Jerkov 2001).

Povod za nastanak teksta, objavljenog 2001. u *Vremenu*, bio je izlazak „zajedničke zbirke” priča *Pseći vek*, koju je sastavio Saša Ilić a čiji su autori bili Nenad Jovanović, Srđan V. Tešin, Borivoj Adašević, Mihajlo Spasojević i Uglješa Šajtinac.

A. Jerkov najpre skreće pažnju na činjenicu da su svi autori „zajedničke zbirke” rođeni posle 1970. godine što, prema njegovom mišljenju, sugerise granicu nove generacije. Jerkovljeva recenzija na antologiju „mladih” sa granice milenijuma sadrži nekoliko teza koje su veoma važne za određivanje hronoloških granica i osobenosti poetike nove generacije srpskih proznih pisaca, ali i za utvrđivanje principa podele na generacije u srpskoj književnosti 20–21. stoleća. Književni istoričar spominje ključna imena (Kiš i Pekić, Andrić i Crnjanski) koja određuju razvoj srpske književnosti poslednjih pola veka, ukazujući pri tome na njihov status: klasici modernizma Ivo Andrić (1892–1975) i Miloš Crnjanski (1893–1977) generacijski prethode Danilu Kišu (1935–1989) i Borislavu Pekiću (1930–1992) kao pokolenje prema kojem klasici (proto)postmodernizma određuju svoj doprinos, svoj *novum*. Spomenuvši ova četiri imena Aleksandar Jerkov nepogrešivo je iscrtao magistralnu liniju razvoja proznog modela u srpskoj književnosti 20. veka, obeleživši generacije koje su odredile poetički pravac ovoga razvoja. Međutim, nova, postpostmodernistička generacija srpskih prozaista, generacija rođenih nakon 1970. godine, koja se oglašava antologijom *Pseći vek*, nije nastavljač linije „modernizam–postmodernizam”. Recenzent zbirke zapaža ovu činjenicu. Spomenuvši zajedničku za sve u njoj zastupljene autore, „temu potrage”, Jerkov povezuje *Pseći vek* sa knjigom *Odisej. Kataloška priča* (1998) kojom su Saša Ilić i Dragan Bošković „već programski odredili krajnji domet nove tekstualnosti i zatražili drugačije puteve književnih epifanija” (Jerkov 2001). Pogovor priređivača antologije S. Ilića Jerkov tretira kao polemički obojen kreda: spomenuvši temu sna kao zajedničku za sve autore knjige, njen priređivač ukazuje da je to odgovor na oniričku temu prethodne generacije, generacije srpskih postmodernista. „To je, pretpostavljam”, kaže Ilić na kraju svog pogovora, „odgovor na

veliku temu spavača – Kiš, Pavić, Basara, Petković – u srpskoj književnosti, koja je devedesetih godina doživela pravu proliferaciju u literaturi pisca mlađe generacije Gorana Petrovića. Za junake *Psećeg veka*, „prostor sna se transformiše u prostor opasnog, nemogućeg 'života'” (cit. prema: Jerkov 2001). Prema mišljenju S. Ilića, cilj „za koji su se opredelili pripovedači oblikujući svoj poetički identitet – najbolje govori o tome šta je priča u prethodnom periodu, možda nepovratno izgubila” (Ibidem).

Spominjući „prtajeni” roman Saše Ilića *Predosećanje građanskog rata* (2000), A. Jerkov zapaža da „pripovedač hoće da se izbori sa Kišovim 'porodičnim cirkusom' i borhesovstvom, odjecima Pavića i Petkovića i završnim pribežištem u Pekiću, kao i sa iskustvom svetske literature, da bi osvanuo u politički aktuelnoj situaciji” (Ibidem). U ovom „takmičenju” sa prethodnicima Jerkov vidi određeni tip omaža srpskoj književnosti kraja prošlog veka.

Birajući budnost pisci nove, realistički raspoložene generacije ukazuju na svoj „koeficijent razlike” u poređenju sa prethodnicima – pre svega sa postmodernistima, ali i sa modernistima kao njihovim poetičkim „očevima”. San zauzima izuzetno važno mesto u stvaralaštvu četvorice klasika koje spominje Jerkov, ali i njihovih književnih generacija. Književni kritičar zapaža da je „borba za snoliki otklon od stvarnosti – u kojoj bi Niče video oživljujuću moć tragedije ili spas od užasa života – zapravo nužna osobina moderne književnosti. [...]. Zato san ostaje privilegovan 'ukrštaj' iskustva i mašte kao što je pripovedanje ukrštaj teksta i sveta” (Ibidem).

San je jedna od ključnih figura za poetiku modernista, što se lako zapaža u stvaralaštvu Ive Andrića, autora „Šta sanjam i šta mi se događa”, kao i kod drugih predstavnika njihove generacije. Ključni fragment prvog lirskog romana Miloša Crnjanskog poznat je kao „San”. Na kraju programskog dela „Objašnjenja”, tamo gde manifest „najnovijih” prelazi u autobiografsko intimno svedočanstvo, Crnjanski beleži: „Ono Aristotelovo: kad smo budni imamo svi isti svet, a kad sanjamo svako svoj!” (Crnjanski, *Pesme*, 1983: 211). U snu nestaje „mi”, naglašavanjem posebnosti svakog „ja”-sveta onirički prostori su izuzeti iz pesnikove želje za zajedništvom.

Brojni su primeri tematizacije snova u delima D. Kiša – od ranih lirskih romana do *Enciklopedije mrtvih* i *Laute i ožiljaka*. U *Antologiji srpske proze postmodernog doba* Kišovo stvaralaštvo predstavlja jedna od takvih priča – „Enciklopedija mrtvih (Čitav život)”. Pekićeva proza zastupljena je pričom „Čovek koji je jeo smrt (1793)”, u kojoj junak u snoviđenjima traži putokaze za svoje životne odluke i snovi mu pomažu da dođe do najvažnije

spoznaje: o *slatkom ukusu volje*. U istom bloku tekstova nalazimo pripovetku predstavnika iste generacije Mirka Kovača „Susret sa Valentinom”, u kojoj autor nudi neobičnu relaciju realnost–san. Srpski postmodernisti nastupaju kao demijurzi oniričkog kosmosa (Sava Damjanov), ispisuju samosvojne tekstove sna (Nemanja Mitrović). Onirička stvarnost zadobija posebne književne obrise kod Milorada Pavića.

San je bio jedna od ključnih reči za neformalno udruženje mladih prozaista i pesnika s kraja 70-ih godina 20. veka, koji su se najviše zanimali za „kratku priču” i proeziju kao specifičanu vrstu književnog stvaralaštva, a kasnije okupili oko koncepta „mlade srpske proze”. Ova grupa, kako u predgovoru „antologiji nostalgije” *Izabrane priče Beogradske manufakture snova* svedoči njen učesnik A. Jerkov, postojala je od 1977. To je bilo prijateljsko druženje dvadesetak mladih pisaca, pasioniranih ljubitelja književnosti, koji su se okupljali dvaput nedeljno u „Zori” i Domu omladine u Beogradu.⁴

Jedan od vodećih predstavnika grupe Vladimir Pištalo objavio je 1987. „Statut Beogradske manufakture snova”, a 1988 – njen almanah, „ozakonivši” na taj način naziv književne grupe mladih sanjara (kako beleži autor Statuta, „Beogradska manufaktura snova je ime naknadno nadenuto osećanju” (Pištalo, „Beogradska manufaktura snova”, 1995: 139). U reči *san* spojena su dva pojma, dva izvora nadahnuća, u tom broju književnog. Lišeni vremenskih i prostornih granica, *san* i *san* imaju sličan diskurs: nije lako u tekstu razdvojiti oniričke prostore i prostore mašte (videti, npr., *Dnevnik o Čarnojeviću*).

Sava Damjanov dao je svom prikazu *Almanaha Beogradske manufakture snova* veoma lucidan naslov „Tekst je san, ali i san je tekst!” (Damjanov 1990: 98–101), dodavši poznatoj baroknoj formuli „Život je san” postmodernističku komponentu.

„Manufaktura nije plod jedinstvenog programa i posebne poetike nego duhovitih persiflaža” – ukazuje Jerkov u tekstu posvećenom trećem broju *Almanaha Beogradske manufakture snova* (1992) (Jerkov, „Lepa lakomislenost”, 1995: 148). Ali, i pored toga, književnoistorijske korene Manufakture kritičar vidi „u godinama između dva rata, u programskim zamislima i tekstovima u kojima su se predstavljali ekspresionizam, sumatraizam, hipnizam, zenitizam, nadrealizam...” (Isto: 147).

⁴ „Grupa umetnika”, svedoči Crnjanski, okupljala se takođe u Beogradu. „U kafani ’Moskva’, u kojoj su gorele sveće. Da bi živeli za književnost” (Crnjanski, *Eseji*, 1983: 77).

Stvaralaštvo mladih pisaca u „antologiji nostalgije” predstavljeno je u određenim tematskim rubrikama, što je karakteristično za antologijske izbore A. Jerkova. Svojim antologijama istoričar književnosti faktički artikuliše poetiku vlastite generacije. U antologiju Beogradske manufakture snova ušle su priče koje „povezuje snovidna mašta, hipnički senzibilitet” (Jerkov, „Predgovor”, 1995: 7), zato njena „poglavlja” imaju tako rečite naslove: „Iluzija, istorija, san”, „Književnost, košmar, san”, „Poetika, košmar, san”, „Stvarnost, fantazija, san”... Izbor otvara „Jugoslovenski manifest” V. Pištala, u kojem posebnu pažnju privlači parola „Vežbaj u mašti!” (Pištalo, „Jugoslovenski manifest”, 1995: 11), kao i konstatacija da se „ja i mi” spleće u jedinstvo” (Isto: 18). Kao kod mladog Miloša Crnjanskog...

Osim predstavnika svoga pokolenja Vladimira Pištala, Nemanje Mitrovića, reprezentanata „mlade srpske proze” Save Damjanova, Svetislava Basare, Predraga Markovića, Vase Pavkovića, Mihajla Pantića, Milete Prodanovića, autor „antologije nostalgije” u nju uključuje i dela poetički bliskih pisaca: Milorada Pavića, Davida Albaharija, Jovice Aćina, Velimira Ćurgusa Kazimira. U završnom odeljku antologije nalazimo Pištalov „Statut Beogradske manufakture snova” (1987).

Autor toga „osnivačkog dokumenta” beleži da se pretečom Manufakture „može smatrati učeni Vizantinac Milorad Pavić” (Pištalo, „Beogradska Manufaktura snova”, 1995: 139). Pisac *Hazarskog rečnika*, čija poetika je veoma bliska predstavnicima „mlade srpske proze”, spada u književnike koji su san pretvorili u književni žanr.

U predgovoru za „antologiju nostalgije” (za razliku od antologije koja trasira budućnost!), sećajući se prijateljskih susreta, diskusija sa Mitrovićem i Pištalom krajem 70-ih, Jerkov nudi rečitu konstataciju: „Zatočenici i gospodari čiste fantazije, *bića sna i mašte* (kurziv moj – A. T.), napisali su *Rase* i *Manifeste* koji su za mene dela neprolazne vrednosti. Izgledali su mi kao Crnjanski i Vinaver moje najzad pronađene generacije” (Jerkov, „Predgovor”, 1995: 6). Važna je generacijska identifikacija autora teksta, teoretičara i jednog od najvažnijih utemeljivača postmodernističkog diskursa u srpskoj književnoj kritici. Ništa manje važna je paralela sa generacijom modernista-eksperimentatora, sa Crnjanskim i Vinaverom. Bitno je i zapažanje o snu i mašti kao markerima nove generacije.

U *Izabranim pričama Beogradske manufakture snova* Aleksandar Jerkov je odabrane tekstove grupisao prema funkciji. U antologijskoj zbirci S. Ilića *Pseći vek* san vrši faktički samo jednu funkciju. Razlika između dve generacije – postmodernista 80-ih i postpostmodernista 2000-ih – na on-

tološkom planu određuje se izborom sna ili budnosti. Umesto oniričkog svemira, književnih prostora, nemimetičkih slika nudi se slika realnosti u njenom neestetizovanom obliku. A. Jerkov „večitu budnost” – koju promovišu pisci iz ove antologije – smatra nedovoljnom, jer je ona, po njegovom mišljenju, najpotrebnija u publicistici.

Drukčijeg je mišljenja jedan od autora zastupljenih u *Psećem veku*, predstavnik generacije 70-ih Srđan V. Tešin. U članku „Želja za rečitom budnošću” on konstatuje:

Možda zahtev koji je postavila kritika, „zahtev za stvaranje autentičnog književnog sveta koji nije potčinjen mistifikacijama i aluzijama i u kojem od iskustva ume da se načini nešto više od prostog života”, neće biti dovoljno da definiše poetička iskustva pisaca rođenih sedamdesetih, ali neće biti ni daleko od istine (Tešin 2002).

Oslanjajući se na dve antologije – *Tajno društvo* V. Pavkovića (1997) i *Pseći vek* S. Ilića, Tešin faktički spaja pisce rođene šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka u jednu generaciju (skraćeno ih obeležavajući kao „Š & S”). Kao njihovu zajedničku crtu književnik izdvaja tendenciju izbora u korist budnosti. A budnost zahteva angažovanost koja je bila strana piscima prethodne, postmodernističke generacije. U svom tekstu Srđan V. Tešin navodi reči pesnikinje Marije Knežević koja negira postojanje kvalitetne savremene proze: „Nema više smisla potezati Andrića, Crnjanskog, Kiša, Pekića...” (Tešin 2002). Kao što vidimo, izbor imena-orijentira ostaje nepromenjen, samo je njegov smisao drugačiji.

Vraćanje poetičkoj liniji „modernizam–postmodernizam” beležimo u almanahu *5. novembar* – vizitkarti grupe P-70. Grupa se sastoji od petorice predstavnika mlađe generacije srpskih prozних pisaca, koji su se ujedinili prema generacijskom principu (svi su rođeni 70-ih godina 20. veka): Slobodan Vladušić (1973), Vladimir Kecmanović (1972), Marko Krstić (1979), Nikola Malović (1970), Dejan Stojiljković (1976).

Nastavljajući međugeneracijski dijalog poetika, Aleksandar Jerkov svoj pogovor almanahu *5. novembar* naslovljava: „Put srpske proze u XXI veku”. Pogovoru prethodi moto iz P. Sloterdajka o mogućnosti opstanka, generacijama, jedino onog naroda „koji je u stanju da u pogonu održi proces samoinspiracije” (Jerkov 2010: 189). Upravo potreba za generisanjem inspiracije iznutra, iz tradicije književnosti, iz energije potrage kojom su se izdvajala prethodna pokolenja, jedna je od glavnih teza Jerkovljevog pogovora. Za razliku od predstavnika „mlade srpske proze”, koji su se ujedinili

radi popularizacije tipološki srodnih poetičkih modela, mladi pisci stvorili su, u novembru 2009, grupu P-70 u cilju obnavljanja književnih, estetskih i etičkih vrednosti. Ako je sastavljanje *Antologije srpske proze postmodernog doba* bilo svojevremeno protumačeno kao polemika sa antologijom *Nova srpska pripovetka* (1973) Ljubiše Jeremića (videti, npr. Негришорац 1994), koji je u njoj predstavio stvarnosnu prozu, osnivanje grupe P-70 protumačeno je kao izraz želje mladih pisaca da se suprotstave uticaju urednika *Betona*. Autori tog podlistka (Saša Ilić, Saša Ćirić, Vladimir Arsenić, Miloš Živanović) oštro su, čak agresivno nastupali protiv „nacionalista” i srpskih pisaca čije im se stvaralaštvo učinilo nedovoljno realističkim). Razlog svoje odluke mladi književnici predstavljaju u almanahu:

Mi smo pisci rođeni nakon sedamdesete godine prošlog veka, koji su na književnu scenu stupili u vreme raspada gotovo svih mogućih sistema vrednosti, što je pošten uspeh u poslu kojim se bavimo učinilo gotovo nemogućim [...]. Naš cilj je da pomažemo jedni drugima, u pojedinačnim i zajedničkim nastupima osvojimo i reafirmišemo literarnu scenu, kako bismo tržišne kriterijume, upravo kao i kriterijume dotacija, prilagodili sebi, umesto da se prilagođavamo njima (5. novembar: 7).

Pri ovome pisci P-70 insistiraju na razlikama poetičkih principa članova grupe (među njima su, na primer, kako reprezentanti poetike „postmodernističkog kriticizma” – S. Vladušić i N. Malović, tako i blizak neo-realističkom modelu V. Kecmanović).

U uvodnoj reči, „Umesto manifesta”, kojom počinje almanah 5. novembar, njegovi autori se ograđuju od koncepta poetičke srodnosti koji je spajao više književnih grupa. Svoju poetičku raznorodnost oni doživljavaju kao „kvalitet koji je potrebno negovati, ne samo zbog toga što je različitost uslov literarnog bogatstva nego i zbog toga što bi u vremenu u kom stvaramo čvrst zajednički poetički manifest bio nemoguć ukoliko ne bi bio besmislen” (Ibidem).

Nakon „Umesto manifesta” ide tekst Marka Krstića „Parabola o Atlasima”, koji svojom poetikom podseća na manifest (i *Manifeste* V. Pištala). Navešćemo neke od karakterističnih tačaka „parabole” koji daju razloga da govorimo o nastavku – novim poetičkim sredstvima – međugeneracijskog dijaloga:

Kažem: san je jedino pouzdano ljudsko pravo.

Ono se ne stiče u revolucijama, ne podleže nijednom sistemu, ne služi nijednoj ideologiji i ne traži da budete ono što niste.

I zauzvrat ne traži ništa.
 Osim da verujete u to što sanjate. [...]
 Ova knjiga je o snu nekoliko ljudi koji i dalje veruju.
 I kada niko ne veruje.
 I veruju da će i drugi, danas, sutra ili jednog dana, verovati sa njima.
 Opet kažem: san je jedino pouzdano ljudsko pravo.
 Dok god je tako, nečija leđa podupiraće svet (Krstić 2010: 9–10).

Dok u *Manifestima* V. Pištala *san* pre svega znači prostor oniričkog, u „manifestu” M. Krstića **san** je prostor želje. Ali, **san** iz „Parabole o Atlasi-ma” takođe je svojevrsan mostić ka stvaralaštvu mladih sanjara iz (buduće) Beogradske manufakture snova, ka manifestu V. Pištala, ali i indikator koeficijenta razlike između ovih generacija. Slični su i različiti, kao što su slični i različiti *san* i **san**.

U stvaralaštvu pisaca P-70 A. Jerkov prepoznaje pojedine crte sopstvene generacije i, mada je svestan poetičkih razlika, o članovima ove grupe piše pozivajući se na istoriju i poetiku svoga literarnog pokolenja. Kritičar insistira na književnim vrednostima:

Smisao njihove pojave zavisi od prostora i pravca književnog delovanja, a taj je u najširem smislu reči određen stavom da simboličko posredovanje književnosti nije predmet tranzicione ekonomije i političke nagodbe, a naročito ne političkog diktata kakav već dvadeset godina ne prestaje, iako se menjaju oblici pritiska i političke taktike (Jerkov 2010: 190).

Složenost zadatka članova Proze na putu istoričar književnosti vidi u tome da, ukoliko se budu pridržavali ideje književnosti kao umetnosti, moraće da se suprotstave svim strujama u kulturi „koje teže pukoj komercijalizaciji, ili društvenoj probitačnosti na političkim matricama vladajuće kleptokratije” (Ibidem).

U okupljanja koja označavaju epicentre književnih promena Aleksandar Jerkov svrstava druženje „grupe umetnika” posle Prvog svetskog rata (Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver, Todor Manojlović). Bez predsedana je, po njegovom mišljenju, prijateljska razmena između Danila Kiša, Borislava Pekića, Mirka Kovača, Filipa Davida, koji su, počev od šezdesetih godina, tokom skoro dve decenije čitali jedan drugome odlomke iz svojih prozних dela – i svi su ostali „potpuno autohtone književne pojave” (Ibidem). Uz beogradske nadrealiste, smatra A. Jerkov, to su nesumnjivo najznačajnije grupe pisaca u istoriji srpske književnosti dvadesetog veka.

„Mlada srpska proza”, po mišljenju književnog kritičara, nije imala dovoljno veliku personalnu ili poetičku koheziju, ali, bez obzira na to, u razgovoru o novoj grupi i očekivanjima koja su za nju vezana, Jerkov navodi primer upravo pisaca mlade generacije postmodernista, što stvara prostore za upoređivanja. Književni istoričar seća se prvih dela autora prethodne generacije u istoj situaciji početka – *Rasa Nemanje Mitrovića* i *Manifesta Vladimira Pištala*.

Upoznavanje sa „konstitutivnim dokumentima” Proze na putu dopušta da izvedemo zaključak da se mladi pisci ujedinjuju ne radi zajedničkog formiranja nove poetike i njenog utvrđivanja nasuprot onoj koja se javlja u ovom vremenu kao dominantna, a sa ciljem koji je blizak težnjama predstavnika „kritičke književnosti”⁵ – Kiša, Pekića i njihovih prijatelja. Pisци P-70 mogu se smatrati predstavnicima postmodernističkog kriticisma epohe postpostmodernizma. Njihovi poetički orijentiri nisu klasično postmodernistički, ali su književnici baštinili od prethodne generacije određene postupke, kao i umetničke modele koje oni kombinuju sa realističkim. Među njihovim uzorima su Andrić i Crnjanski, Kiš i Pekić, dijalog sa kojima oni vode na način koji je poetički drugačiji od generacije „mlade srpske proze” ili od postmodernista 90-ih.

Tako, u romanu Slobodana Vladušića *Forward* (2009) nailazimo na pekićevski model književnosti koji je klasik protopostmodernizma realizovao u romanu *Besnilo*. To je spajanje antiutopijskih fantastičnih elemenata sa socijalnom problematikom, filozofska ironija, obraćanje matrici popularnih žanrova. U romanu *Mi, izbrisani* (2013) S. Vladušić obraća se stvaralačkom nasleđu još jednog predstavnika „kritičke književnosti” – Danila Kiša. Aluzije na njegov roman *Mansarda* služe kao autopoetička identifikacija i istovremeno kao putokaz za čitaoce.

Spominjući svoju ulogu u formiranju „mlade srpske proze”. A. Jerkov se seća:

Već 1985. sam umesto delovanja u književnom životu i poetičkog zalaganja tražio da se pišu remek-dela, misleći, zapravo nadajući se, da će neko od njih biti Andrić ili Crnjanski, Kiš ili Pekić (Jerkov 2010: 192).

Konstatujući da su se pojavile odlične knjige, kritičar zapaža da „ovu epohu nije obeležio nijedan od njih na onaj način na koji su to činila pomenuta četvorica i Pavić posle njih” (Ibidem).

⁵ Za Predraga Palavestru „kritička književnost”, „kritička fantastika” predstavljaju određene sinonime postmodernizma u širem smislu ove reči.

Ponovo se javljaju već poznata četiri imena kojima se dodaje ime Milorada Pavića – ovi pisci su onaj ideal kojem je trebalo da se približi pretходna generacija.

Ova „zlatna petorica” predstavlja putokaz i za Prozu na putu. P-70 se sastoji od književnika koji su u trenutku konstituisanja grupe već dobili prestižne književne nagrade. Izuzetak predstavlja Marko Krstić – on u momentu osnivanja Proze na putu nije imao iza sebe književnog dela. U pogovoru za almanah 5. *novembar*, nakon karakteristike stvaralačkog metoda svakog od pisaca P-70 na osnovu objavljenih knjiga, Jerkov opisuje pokretača grupe kao jednog neobičnog mladog čoveka „koji tek mora samom sebi da dopusti da bude ono što jeste” (Jerkov 2010: 196). Marko Krstić je „negde između dva romana i nekog scenarija”, ali njegov „nedopisani roman” predstavlja, prema mišljenju Jerkova, sama Proza na putu. On je vizionar koji „više nego ostali sanja san cele grupe da se nešto promeni, da dela budu čitana u uvažavanju, i da se ideja popularnosti nipošto ne mimoide sa vrednošću” (Ibidem). U takvom predstavljanju Marka Krstića možemo iščitati paralelu između njega i samog Aleksandra Jerkova kao *spiritus movensa* „mlade književnosti” 80-ih: on takođe nije objavljivao pripovetke ili romane, ali njegov „roman” postala je postmodernistička poetika srpske proze.

Podržavajući grupu koja nastupa „u ime književnosti a ne svoje promocije” (Jerkov 2010: 197), najpoznatiji promoter srpskog postmodernizma veliki deo svog pogovora posvećuje piscima „svoje generacije”, stvarajući paralelu između ova dva literarna pokolenja. Postoje, pritom, i znatne razlike: generaciju postmodernista obeležio je naglašeni literaturocentrizam, a stvaralaštvo P-70 nije zaobišla tendencija koju uočava Tatjana Rosić:

Književni tekst, sredinom osamdesetih zabavljen samim sobom, tokom devedesetih postavlja samom sebi novi autopoeitički zadatak: da stvarnost vrati, kroz virtuelni ekran pisma, njoj samoj (Rosić 2006: 121).

Imena Crnjanskog i Andrića, Kiša i Pekića više puta se spominju u almanahu 5. *novembar* – kao svojevrсни poetički orijentiri Proze na putu. Ponekad su oni prisutni i u podtekstu: polemički tekst Marka Krstića naslovljen je „Uvod u anatomiju” (što se čita kao aluzija na Kišovu autopoeitičku knjigu *Čas anatomije*); tekst Petra Arbutine „Šta mislim o grupi P-70: *Šta sanjam a šta mi se dešava?*”) sadrži u svom naslovu aluziju na Andrića, na njegovu pesmu „Šta sanjam i šta mi se događa”.

Kao što se već spominjalo, intertekstualne veze sa stvaralaštvom B. Pekića i D. Kiša prisutne su u romanima S. Vladušića. Paralele sa M. Crnjan-

skim spominje žiri nagrade „Miloš Crnjanski”, dodeljujući nagradu Dejanu Stojiljkoviću za roman *Konstantinovo raskršće* (2009). Roman Nikole Malovića *Lutajući Bokelj* (2007) poetički je blizak fantastici Milorada Pavića, a Pavić se na njegovim stranicama javlja i kao jedan od likova (kao i Aleksandar Jerkov). U *Zidovima koji se ruše* (2012) Vladimira Kecmanovića prva priča („Turska vaza”) posvećena je oniričkom dijalogu književnika sa Ivom Andrićem i njegovom poetikom. Čitalac ovde sreće klasika koga je postmoderni pisac-narator stvorio od najpoznatijih elemenata „andrićevske legende”. Kecmanovića zanimaju činjenice iz biografije nobelovca, njegove diplomatske dileme, njegov komplikovani život – ništa manje nego sama Andrićeva dela. Poslednja priča u zbirci („Iz praha”) ima posvetu: „Milošu”. Taj *Miloš* je Miloš Crnjanski, a u samoj priči nalazimo i aluzije na roman D. Kiša *Peščanik*. Otvarajući zbirku pričom-posvetom Andriću a zatvarajući je posvetom Crnjanskom, Kecmanović je jasno obeležio horizonte sopstvene poetike.

V. Kecmanović i D. Stojiljković objavili su roman *Kainov ožiljak* (2014), čiji je protagonist Ivo Andrić, dok roman V. Kecmanovića *Osama* (2015) upućuje na *Prokletu avliju* – čije je čitanje odredilo sudbinu glavnog junaka. Tema Prvog svetskog rata isprepletana je sa oniričkom realnošću još u *Dnevniku o Čarnojeviću*, dok u romanu S. Vladušića *Veliki juriš* (2018) ona dobije originalno, autorsko poetičko rešenje. Tu se javlja i tema vampira, koja se sreće u *Seobama* (i koju je u *Konstantinovom raskršću* iskoristio Dejan Stojiljković). Roman Vladušića može da se čita i kao svojevrsna protivknjiga nastala u dijalogu sa prvim romanom Miloša Crnjanskog.

Put srpske književnosti u 21. veku trasira se od modernista generacije „najnovijih”, Andrića i Crnjanskog, preko Kiša, Pekića i Pavića, preko „mlade srpske proze” i srpskih postmodernista, ka novim, postpostmodernističkim generacijama. Takva linija razvoja ne znači neposredni razvoj poetike samo ovih pisaca, već „put u novi književni san”. „Izlazak iz sna u realnost, iz književnosti prethodnog doba u novu epohu mora da prati i otkriće nečeg velikog što treba ispričati” – beleži Aleksandar Jerkov (Jerkov 2001).

Zacrtavanje poetičke vertikale „modernizam–postmodernizam–postpostmodernizam” omogućuje praćenje promena u principima formiranja generacijskih grupa – od poetičkih (u vreme modernizma i postmodernizma) sve do etičkih i političkih (u vreme postpostmodernizma). Proučavanje generacijske poetike u srpskoj književnosti 20–21.veka pomaže u izdvajanju osobenosti funkcionisanja i razvoja određenih proznih modela

(u ovom slučaju nemimetičkih, na čijem su izvoru bili Ivo Andrić i Miloš Crnjanski, a čiji su nastavljači postali Danilo Kiš i Borislav Pekić). Figura sna javlja se kao jedan od važnih poetičkih markera (da parafraziram Vladimira Pištala: *Grupe su trenutne. Trajan je San!*), što zaslužuje posebnu studiju. Bitnu ulogu kod modernista, postmodernista, kao i nastavljača njihove linije u srpskoj književnosti, igra posebna veza sa tradicijom (kako domaćom, tako i svetskom), koja ne znači oponašanje, već upisivanje u kontekst i stvaranje poetičke vertikale:

Mostovi između minule i sadašnje literature uvek su dvosmerni: ne samo da minula literatura ima smisla tek ukoliko se istinski potvrdi u savremenom književnom iskustvu, nego i savremeni tekstovi dobijaju na snazi, upečatljivosti i težini što njihovi koreni sežu dublje u prošlost (Damjanov 1990: 100).

Antologije i programski tekstovi pomažu da se sagledaju dometi moderne poetike, ali i da se stvaralaštvo prethodnika približi novim generacijama čitalaca.

Literatura

Crnjanski, Miloš. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1983.

Crnjanski, Miloš. *Pesme*. Beograd, Nolit, 1983.

Дамјанов, Сава. „Интервју (1985) и коментари (2014)”. Сава Дамјанов. *Ејилої*. Београд: Службени гласник, 2018. 136–162.

Дамјанов, Сава. *Шта то беше „млада српска љроза“?: зајиси о „младој српској љрози“ осамдесетих*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1990.

Jerkov, Aleksandar. „Budnost i spasenje”. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=114065>. WEB. 1. 11. 2019.

Jerkov, Aleksandar. „Lepa lakomislenost”. *Izabrane priče Beogradske manufakture snova*. Priredio A. Jerkov. Beograd: Dental, 1995. 147–149.

Јерков, Александар. „Постмодерно доба српске прозе” (предговор). *Анџолоија српске љрозе љосјмодерної доба*. Приредио А. Јерков. Београд: Српска књижевна задруга, 1992. 7–61.

Jerkov, Aleksandar. „Predgovor”. *Izabrane priče Beogradske manufakture snova*. Priredio A. Jerkov. Beograd: Dental, 1995. 5–8.

- Jerkov, Aleksandar, „Put srpske proze u XXI veku”. 5. novembar. Ur. Vladimir Kecmanović i dr. Beograd: Službeni glasnik, 2010. 189–197.
- Krstić, Marko. „Parabola o Atlasima”. 5. novembar. Ur. Vladimir Kecmanović i dr. Beograd: Službeni glasnik 2010. 9–10.
- Негришорац, Иван. „Приповедање и метафикционална искушења”. *Летопис Мајмине српске*, 1994. 847–880.
5. novembar. Ur. Vladimir Kecmanović i dr. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Pištaló, Vladimir. „Jugoslovenski manifest”. *Izabrane priče Beogradske manufakture snova*. Priredio Aleksandar Jerkov. Beograd: Dental, 1995. 9–18.
- Pištaló, Vladimir. „Beogradska Manufaktura Snova. Statut”. *Izabrane priče Beogradske manufakture snova*. Priredio Aleksandar Jerkov. Beograd: Dental, 1995. 132–143.
- Rosić, Tatjana. „Prefiksi ubrzanja i retro poetike. Ili: posthumanistički narativi u savremenoj srpskoj priči (1990–2006)”. *Sarajevske sveske*, 14 (2006): 119–140.
- Tešin, Srđan V. „Želja za rečitom budnošću”. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=318868>. WEB. 12. 11. 2019.

Ala Tatarenko

ANTHOLOGIES AND LITERARY MANIFESTS AS A MIRROR OF THE GENERATIONAL POETICS OF "THE YOUNG" IN THE SERBIAN LITERATURE OF THE 20TH AND 21ST CENTURY

Summary

In this paper we consider anthologies and manifests that have served as a certain mirror of the poetics of "the young" in Serbian literature – from the generation of Miloš Crnjanski and Ivo Andrić, across "young Serbin prose" and "Belgrade manufacture of dreams", to the writers of "P-70" ("Prose on the Road"). The choice of a poetic vertical "modernism – postmodernism – postpostmodernism" offers the opportunity to track changes in the principles of forming generational literary groups – from poetic (in times of modernism and postmodernism) to ethical and political ones (in the postpostmodernist era). As study material we have selected programmatic texts of Miloš Crnjanski (principally "Explanation of *Sumarta*"), anthologies of Aleksandar Jerkov (*Anthology of Serbian Prose of the Postmodern Era* and *Selected Stories of the Belgrade Manufacture of Dreams*), a book of essays by Sava Damjanov *What was "Young Serbian Prose": Notes on "Young Serbian Prose" of the Eighties* along with his anthology *Postmodern Serbian Fantastic Fiction*.

Serbian prose of recent literary generations is represented through the anthologies *A Dog's Century* by Saša Ilić and the almanac *5th November* of the literary group "P-70" ("Prose on the Road"). While belonging to practically the same generation, the writers whose works were included in these anthologies demonstrate different poetic vectors (neorealistic and postpostmodernist). The differences can also be found in the way the concept of dream functions.

By relying on the generational anthologies and manifests, we have dedicated special attention to the role of this concept in (post)modernist-oriented writers, as well as to its function in the works of postpostmodernist authors. The figure of a dream emerges as an important poetic marker in the works of modernists and postmodernists, but also in those who continue the non-mimetic line of Serbian literature.

An important task of this paper is to single out the characteristics of the way in which non-mimetic models function and develop in Serbian literature. We pinpoint the emergence of these models for the works of Miloš Crnjanski and Ivo Andrić and the development for the works of Danilo Kiš i Borislav Pekić.

A significant role in the poetics of "the young" of different literary (post) modernist generations is played by the link to tradition (domestic as well as global) that does not involve imitation but inscribing into the context and creating a poetic vertical. A careful study of the anthologies and manifests of "the young" gives us insight into the formation of literary generations in Serbian literature, allowing to perceive the poetic *horizontals* and *verticals* vital for the creation of as detailed an image of the development of this literature in the 20th and 21st century.

Key words: anthology, manifesto, generation, poetics, dream, modernism, postmodernism, postpostmodernism, Serbian literature

ИНДЕКС ИМЕНА

- Абрамовић, Марина 326, 331, 337, 339
Адамов, Артур (Arthur Adamov) 187, 243
Адашевић, Боривоје 416
Ајдачић, Дејан 8, *111–130*, 232
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 139, 140, 143
Акселос, Костас (Κώστας Αξελός) 335
Албахари, Давид 419
- Алексић, Бранко 160, 232, 234, 239, 241
Алексић, Вида 124, 130
Алексић, Драган 8, 9, 83, 88, 89, 94, 95, 109, 111, 120, 122–124, 130, 147, 149, 150, 156–160, 167, 171, 180–192, 194, 245, 317
Алексић, Драгољуб 317
Алексић, Драгутин Бели 317
Амендола, Ђовани (Giovanni Amendola) 59
Андоновска, Биљана 307, 308, 315
Андрић, Бранко 401, 406
Андрић, Иво 11, 29, 36, 42, 43, 48, 49, 119, 411
Аполинер, Гијом (Guillaume Apollinaire) 152, 155, 161, 180, 187
Арагон, Луј (Louis Aragon) 103, 172, 197, 198, 203, 213, 214, 221, 224, 240–242
Арбутина, Петар 424
Ариосто, Лодовико (Ludovico Ariosto) 56, 300
Арсенић, Владимир 421
- Арто, Антонен (Antonin Artaud) 215, 240
Архипенко, Александар (Олександр Порфирович Архипенко) 89, 159, 160
Аћин, Јовица 308, 310, 398
- Бадер, Јоханес (Johannes Baader) 156
Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 143, 223
Бал, Хуго (Hugo Ball) 30, 171–173, 175, 176, 180, 184, 194
Балдачи, Луиђи (Luigi Baldacci) 56
Бар, Херман (Hermann Bahr) 19, 28
Барт, Ролан (Roland Barthes) 140, 335
Бартуловић, Нико 60
Басара, Светислав 300
Бате, Шарл (Charles Batteaux) 299
Батос, Славица 275
Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 118, 223
Бахтин, Михаил (Михаил Михайлович Бахтин) 181
Беар, Анри (Henri Béhar) 66, 173, 175
Бевк, Франце (France Bevk) 43
Беговић, Милан 91, 190, 191
Бејкон, Френсис (Francis Bacon) 72
Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 187
Бенвениста, Емил (Émile Benveniste) 335
Бенјамин, Валтер (Walter Benjamin) 140, 213, 216, 220
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 132, 136

- Берија, Лаврентиј Павлович (Лаврентий Павлович Берия) 49
- Бернар од Шартра (Bernardus Carnotensis) 72
- Берније, Жан (Jean-Paul Bernié) 241
- Бертолино, Никола 222
- Бертран, Алоџије (Aloysius Bertrand) 219, 223
- Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 118, 186
- Бећковић, Матија 384
- Биргер, Петер (Peter Bürger) 152, 217
- Бистолфи, Леонардо (Leonardo Bistolfi) 60
- Бихаљи-Мерин, Ото 44, 46, 212
- Благојевић, Десимир 88
- Бланшо, Морис (Maurice Blanchot) 140
- Блејк, Вилијам (William Blake) 223, 224
- Блок, Александар (Александр Александрович Блок) 30, 335
- Блондел, Морис (Maurice Blondel) 244
- Блум, Харолд (Harold Bloom) 139
- Боало, Никола (Nicolas Boileau) 290
- Бобио, Норберто (Norberto Bobbio) 56
- Богдановић, Милан 30, 32, 40–42, 45–47, 49, 137
- Богдановић, Ненад 333
- Богдановић, Славко 318, 401
- Богојевић, Дејан 258
- Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 18, 21, 24, 28, 30, 40, 143, 199, 219, 222–224
- Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 140
- Божовић, Гојко 310, 396, 397
- Бојић, Зоја 9, 273–287
- Бојић, Милутин 16, 26, 74, 357, 374, 378–380, 382, 391
- Бокачо, Ђовани (Giovanni Boccaccio) 56, 180
- Бор, Ване (Живадиновић, Стеван) 38, 100, 103–105, 197, 200, 218, 219, 223, 224, 235, 258
- Бор, Нилс (Niels Bohr) 140
- Борђезе, Ђузепе Антонио (Giuseppe Antonio Borgese) 56
- Борел, Петрус (Petrus Borel) 210, 218, 219, 222, 223, 226
- Борхес, Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 66, 300
- Бошковић, Драган 8, 131–146, 416
- Бошњак, Свето 281
- Брадић, Коста 274, 278, 279
- Брадић, Стеван 316
- Брак, Жорж (Georges Braque) 360
- Бремон, Анри (Henri Brémond) 215, 217, 218
- Бретон, Андре (André Breton) 9, 30, 89, 100, 102, 103, 144, 177, 195–206, 211–216, 218, 219, 221, 223, 224, 229, 237, 238, 240–243, 254, 255, 297, 333
- Бриски, Соња 87–89
- Брјусов, Валериј (Валерий Яковлевич Брюсов) 30
- Броз Тито, Јосип 42, 65, 250, 401
- Бројгел, Питер (Pieter Brueghel) 223
- Бронте, Емили (Emily Brontë) 223
- Бруно, Ђордано (Giordano Bruno) 223
- Буњуел, Луис (Luis Buñuel) 180
- Буонаротти, Микеланђело (Michelangelo Buonarroti) 60
- Вавжишко, Павел (Paweł Wawrzyszko) 85
- Валери, Пол (Paul Valéry) 335
- Ван дер Берг, Хуберт (Hubert Van der Berg) 344
- Ван Дузбург, Тео (Theo van Doesburg) 324
- Ван Лерберг, Чарлс (Charles van Lerberghe) 118
- Василевски, Тадеуш (Tadeusz Wasilewski) 98
- Васиљев, Душан 149
- Ваше, Жак (Jacques Vaché) 222
- Вегел, Ласло (Végel László) 342
- Величковић, Владимир 274–276
- Вељашевић, Владимир 234
- Вељковић, Војислав 32
- Вердоне, Марио (Mario Verdone) 56
- Верлен, Пол (Paul Verlaine) 21
- Верхарен, Емил (Émile Verhaeren) 118

- Веселиновић, Соња 10, 341–353
 Видак, Милован 9, 273, 275–279, 281, 283, 284
 Видовић, Жарко 190
 Виђеци, Брунело (Brunello Vigezzi) 56
 Вилфан, Јоже (Jože Vilfan) 49
 Винавер, Станислав 8, 21, 31, 42, 44–47, 53, 87, 88, 91, 97, 111, 115, 117, 119, 126, 127, 130, 131, 136, 138, 139, 142, 151, 186, 190, 191, 221, 229, 230, 234, 244, 249, 335, 356, 357, 374, 378–380, 391
 Вирилио, Пол (Paul Virilio) 139–141
 Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 335
 Витрак, Роже (Roger Vitrac) 215
 Вишњић, Филип 73
 Вјежбицки, Јан (Jan Wierzbicki) 86–88, 97, 99, 101, 102
 Владушић, Слободан 420, 421, 423–425
 Влајић, Спасоје 331
 Влаховић, Вељко 49
 Возаревић, Лазар 280
 Војин, Иван 398
 Војинов, Иван 308
 Воронка, Иларије (Ilarie Voronca) 179
 Ворхол, Енди (Andy Warhol) 317
 Вујановић, Ана 343, 347
 Вуковић, Ђорђевије 386
 Вуковић, Миодраг 415
 Вуковић, Синиша 274, 278
 Вучевић, Бранко 232, 255, 316
 Вучковић, Радован 17, 19, 92, 96, 99, 105, 142, 143
 Вучо, Александар 36, 38, 44, 46, 99, 101–103, 105, 197, 200, 204, 212, 258
 Гавриловић, Зоран 18
 Гагић, Сретен 114, 129
 Гада, Карло Емилио (Carlo Emilio Gadda) 66
 Галилеј, Галилео (Galileo Galilei) 134
 Галогожа, Стеван 212
 Гарето, Елда (Elda Garetto) 59
 Гарибалди, Ђузепе (Giuseppe Garibaldi) 63
 Гејтс, Бил (Bill Gates) 133
 Генон, Рене (René Guénon) 212
 Георге, Штефан (Stefan George) 17
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 71, 148, 205, 223, 251, 299
 Гил, Рене (René Ghil) 18, 296
 Гинтер, Ханс (Hans Günter) 399, 403
 Главуртић, Миро 274, 280, 281
 Глајк, Џејмс (James Gleick) 133, 143
 Глигорић, Велибор 102
 Глунчић-Бужанчић, Винка 85
 Глушчевић, Зоран 44
 Говони, Корrado (Corrado Govoni) 56, 57, 59
 Гоја, Франциско (Francisco José de Goya y Lucientes) 223
 Гол, Иван (Yvan Goll) 89, 91, 92, 125, 147, 150, 152, 241
 Голдони, Карло (Carlo Osvaldo Goldoni) 56
 Голубић, Мустафа 243
 Голубовић, Видосава 255
 Горки, Максим (Алексеј Максимович Пешков / Максим Горький) 40, 253
 Готје, Теофил (Théophile Gautier) 18, 218
 Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 251
 Гоцано, Гвидо (Guido Gozzano) 56
 Грдинић, Никола 384
 Гренстен, Тијери (Thierry Groensteen) 254
 Гропијус, Валтер (Walter Adolph Georg Gropius) 252
 Грубер, Асаф (Assaf Gruber) 324
 Гумиљов, Николај (Николај Степанович Гумилёв) 30
 Гутенберг, Јоханес (Johannes Gutenberg) 133, 315
 Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) 223
 Давид, Филип 422

- Давичо, Оскар 38–40, 44–46, 49, 99, 102–105, 144, 195, 333
- Даковић, Невена 230–232, 245
- Дамјанов, Сава 300, 415, 418, 419, 426, 427
- Данојлић, Милован 313, 315
- Данте Алигијери (Dante Alighieri) 40, 56
- Д'Анунцио, Габријеле (Gabriele D'Annunzio) 56, 66
- Де Брољ, Луј (Louis de Broglie) 139
- Де Були, Мони (Monny de Bouilly) 88, 95, 96, 100, 229–234, 237, 240–245, 253, 255–258
- Де Вињи, Алфред (Alfred de Vigny) 218
- Де Ередиа, Хозе-Марија (José-Maria de Heredia) 18
- Де Камоис Ваз, Луис (Luís Vaz de Camões) 300
- Де Квинси, Томас (Thomas de Quincey) 134
- Де Кирико, Ђорџо (Giorgio de Chirico) 215, 240
- Де Лил, Леконт (Leconte de Lisle) 18
- Де Мајо, Дида 243, 258
- Де Ман, Пол (Paul de Man) 149
- Де Мисе, Алфред (Alfred de Musset) 218, 222
- Де Нервал, Жерар (Gerard de Nerval) 199, 210, 218, 219, 223, 224, 226
- Де Робертис, Ђузепе (Giuseppe De Robertis) 58
- Де Сад, Маркиз (Marquise de Sade) 40, 180, 210, 218–20, 222, 226
- Де Феличе, Рензо (Renzo De Felice) 59
- Дедијер, Владимир 49
- Дединац, Милан 35, 38, 46, 99, 101–103, 138, 143, 144, 195, 197, 210–212, 214, 219, 220, 258
- Дежман, Миљивој Иванов 19
- Делвил, Мишел (Michel Delville) 348
- Делић, Јован 18, 197
- Делоне, Робер (Robert Delaunay) 89
- Делтеј, Жозеф (Joseph Delteil) 215
- Демел, Рихард (Richard Dehmel) 17
- Деметровић, Еуген 191
- Денегри, Јерко Јеша 149
- Деретић, Јован 7, 15, 18, 28, 96
- Дерида, Жак (Jacques Derrida) 140, 342
- Дерме, Пол (Paul Dermée) 241
- Десница, Владан 414
- Деспотов, Војислав 11, 293, 308, 309, 318, 395–400, 401–408
- Ди Лампедуза, Томази (Giuseppe Tomasi di Lampedusa) 66
- Дидро, Дени (Denis Diderot) 222
- Димитријевић, Младен 38, 39, 103, 104
- Димић, Илија 255
- Димовски, Владимир Ц. 397, 399
- Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer) 223
- Дифрен, Франсоа (François Dufrène) 174
- Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 156, 172, 187, 297, 317
- Дјуи, Џон (John Dewey) 198
- Доде, Леон (Léon Daudet) 217
- Домбровска-Партика, Марија (Maria Dąbrowska-Partyka) 88, 94, 151
- Доментијан Хиландарац 385
- Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 40, 223
- Драговић, Живко 64
- Дражић, Силвија 343
- Драинац, Раде 8, 83, 88, 95, 96, 98, 109, 111, 126, 127, 130, 132, 137, 138, 143, 244
- Дреновац, Бора 47, 49
- Дучић, Јован 15–19, 22, 23, 26, 28, 37, 71, 72, 74, 91, 94, 95, 97, 116, 122, 123, 126, 135, 136, 138, 184, 357, 379, 382
- Ђакомети, Алберто (Alberto Giacometti) 204
- Ђентиле, Ђовани (Giovanni Gentile) 55, 57, 68
- Ђилас, Милован 29, 49, 50, 53
- Ђолити, Ђовани (Giovanni Giolitti) 55, 64

- Ђорић, Дејан 274
 Ђурић, Дубравка 87
 Ђурић, Миодраг Дадо 274, 278, 279
- Еинауди, Луиђи (Luigi Einaudi) 55, 57, 68
 Ејхенбаум, Борис (Борис Михайлович
 Эйхенбаум) 407
 Еко, Умберто (Eco, Umberto) 296
 Елизабета Прва (Elizabeth I Tudor), кра-
 љица 221
 Елијар, Пол (Paul Éluard) 219, 220, 240,
 242, 253
 Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns
 Eliot) 30, 66, 139, 357, 371, 390
 Енгелс, Фридрих (Friedrich Engels) 224
 Енценсбергер, Ханс Магнус (Hans Ma-
 gnus Enzensberger) 215
 Епштајн, Михаил (Михаил Наумович
 Эпштейн) 123
 Еренбург, Иља (Илья Григорьевич Эрен-
 бург) 93
 Ерјавец, Алеш (Aleš Erjavec) 92
 Ернст, Макс (Max Ernst) 156, 196, 215,
 240, 252
- Жане, Пјер (Pierre Marie Félix Janet) 244
 Жанере, Шарл Едуар (Charles Eduard
 Jeanneret) 155
 Жари, Алфред (Alfred Jarry) 187, 222,
 223
 Жерар, Роземон (Rosemonde Gérard) 215
 Живановић, Милош 421
 Живановић, Миша 401
 Живановић Ное, Радојица 38, 103
 Живковић, Живан 326
 Жид, Андре (André Gide) 102
 Жујовић, Зоран 44
 Жуфроа, Ален (Alain Jouffroy) 203
- Загоричник, Франци 314
 Зајц, Иван 186
 Збарбаро, Камило (Camillo Sbarbaro) 57
 Зенон из Алеје (Ζήνων ὁ Ἐλεάτης) 132
- Зечевић, Божидар 152, 232, 234, 245
 Злапатер, Шипио (Scipio Slapater) 57,
 59
 Зограф, Александар Зограф 258 258
 Зола, Емил (Émile Zola) 222
- Иванов, Вјачеслав (Вячеслав Иванович
 Иванов) 30
 Ивањицки, Оља 274, 279
 Ивачковић, Илија 25
 Игњатовић, Срба 401
 Иго, Виктор (Victor Hugo) 210, 218, 219,
 222, 223, 226, 299
 Илић, Војислав 16–18, 28, 72, 73
 Илић, Саша 144, 412, 416
 Ису, Исидор (Isidore Isou) 333
- Јакобсон, Роман (Роман Осипович Якоб-
 сон) 290, 294, 335
 Јакшић, Ђура 223
 Јанашек-Иваничкова, Халина (Halina
 Janaszek-Ivaničková) 90
 Јанг, Едвард (Edward Young) 210, 218,
 223, 224, 226
 Јанковић, Емануил 326
 Јанковић, Тамара 331
 Јањетов, Зоран 258
 Јејтс, Вилијам Батлер (William Butler
 Yeats) 66
 Јелић, Милосав 74
 Јеремић, Љубиша 421
 Јерков, Александар 72, 396, 402, 414,
 416–420, 422–425, 427
 Јерковић, Душан 88
 Јефимија (Јелена Мрњавчевић) 74
 Јованов, Јасна 152, 154, 157, 159
 Јовановић, Ђорђе 38, 99, 102, 103, 105, 200
 Јовановић, Љубомир 32
 Јовановић, Ненад 416
 Јовановић, Слободан 32, 34
 Јовановић Змај, Јован 17
 Јовић, Бојан 130, 232, 308, 398, 437
 Јовић, Јелена 83

- Јонеско, Ежен (Eugène Ionesco) 66, 187
 Јоцић, Љубиша 325, 326, 332, 333, 337
 Јоцић, Милош 10, 289–303
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 252
- Калајић, Драгош 280, 281
 Калвино, Итало (Italo Calvino) 133, 134, 137, 138
 Калинеску, Матеј (Matei Călinescu) 72, 73
 Ками, Албер (Albert Camus) 381, 388
 Кан, Гистав (Gustave Kahn) 18
 Кандински, Василиј (Василий Васильевич Кандинский) 93, 176, 180, 279
 Кант, Имануел (Immanuel Kant) 131, 132
 Капелер, Соња 308, 398
 Капицић Османагић, Ханифа 98, 99, 195, 197, 214
 Капуана, Луиђи (Luigi Capuana) 179
 Карасу, Мишел (Michel Carassou) 166, 173, 175
 Кардарели, Винченцо (Vincenzo Cardarelli) 59
 Кардучи, Ђозуе (Giosuè Carducci) 56, 64
 Карив, Жан (Jean Carrive) 215, 243
 Касу, Жан (Jean Cassou) 44
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 185
 Кено, Рејмон (Raymond Queneau) 240
 Керол, Луис (Lewis Carroll) 301
 Кеџмановић, Владимир 420, 421, 425
 Килибарда, Весна 64
 Киш, Данило 133, 411, 413
 Кларин, Мирко 313
 Клипел, Роберт (Robert Klippel) 283
 Кљакић, Љубомир 258
 Кнежевић, Бобан 415
 Ковач, Мирко 418
 Ковачевић, Божидар 221, 257
 Ковачевић, Бранко 88
 Којен, Леон 7, 15–20, 22, 26, 28, 225
 Кокто, Жан (Jean Cocteau) 144, 297
 Колаковић, Александра 232
- Колриџ, Семјуел Тејлор (Samuel Taylor Coleridge) 223, 224
 Компањон, Антоан (Antoine Compagnon) 71, 72, 112, 113, 129
 Константиновић, Зоран 22
 Константиновић, Радомир 44, 45, 47, 90, 136, 141, 190, 335
 Копицл, Владимир 406
 Корацини, Серђо (Sergio Corazzini) 56
 Корнхаузер, Јакуб (Jakub Kornhauser) 83, 106
 Корнхаузер, Јулијан (Julian Kornhauser) 84, 85, 95, 98–100, 102, 329
 Королија, Мирко 190
 Косановић, Јелена 331
 Косовел, Срећко (Srećko Kosovel) 406
 Косталенац, Ричард 300
 Костић, Душан 43, 45, 49
 Костић, Ђорђе 38–40, 99, 102–105, 195
 Костић, Лаза 223, 363, 382
 Косут, Џозеф (Joseph Kosuth) 297
 Коџијанчич, Јанез 401
 Коџот, Агата (Agata Kocot) 8, 83–109, 130
 Краков, Станислав 234, 257
 Краљ Петар I Карађорђевић 98
 Краус, Карл (Karl Kraus) 251
 Крисполти, Енрико (Enrico Crispolti) 56
 Крклец, Густав 190
 Крлежа, Мирослав 29, 40, 42, 46, 48, 49, 91, 119, 190, 191, 234, 239, 257
 Крос, Шарл (Charles Cros) 222
 Кроули, Херберт (Herbert Crowley) 252
 Кроче, Бенедето (Benedetto Croce) 55, 57, 66, 68, 220
 Крстић, Марко 420–422, 424
 Круљац, Весна 280, 281
 Куленовић, Скендер 43, 48, 49
 Кулунџић, Јосип 151
 Кундера, Милан (Milan Kundera) 143
 Купер, Гросвенор (Grosvenor Cooper) 137

- Курцијус, Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 372
- Кусовац, Никола 275, 282
- Куспит, Доналд (Donald Kuspit) 139
- Лазаревић, Бранко 36
- Лазаревић ди Ђакомо, Персида (Persida Lazarević di Giacomo) 7, 55–68
- Лакан, Жак (Jacques Lacan) 155
- Лаклоа, Пјер Шодер (Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos) 222
- Лалић, Иван В. 10, 11, 335, 360, 363, 364, 369, 371–374, 377, 378–380, 382–384, 386–391
- Лалић, Михаило 49
- Ламартин, Алфонс де (Alphonse de Lamartine) 218
- Ларионов, Михаил (Михаил Фёдорович Ларионов) 279
- Ласер, Пјер (Pierre Lasserre) 217
- Ле Корбизје, Шарл-Едуар (Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier) 155, 274
- Леви, Павле 232
- Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 155, 164
- Левит, Сол (Sol LeWitt) 297
- Лембур, Жорж (Georges Limbour) 215
- Леметр, Жил (Gil Lemaître) 21
- Лењин, Владимир Ильич (Владимир Ильич Ульянов Ленин) 38, 40, 174
- Леопарди, Ђакомо (Giacomo Leopardi) 56
- Лероа-Теркем, Мелани (Melanie Leroy-Terquem) 210, 217–219, 221–223, 227
- Ливадић, Бранимир 19
- Лисински, Хрвоје 251
- Лисицки, Ел (Эль Лисицкий) 93
- Лобачев, Ђорђе 257, 258
- Ловел, Ејми (Amy Lowell) 36
- Лома, Александар 237
- Лопашић, Радослав З. 239
- Лоргер, Срећко 406
- Лотман, Јуриј (Юрий Михайлович Лотман) 335
- Лотреамон (Comte de Lautréamont) 40, 180, 210, 219, 222–224, 226
- Луис, Метју Грегори (Matthew Gregory Lewis) 210, 218, 223
- Лукач, Џон (John Lukacz) 397
- Луначарски, Анатолиј (Анатолий Васильевич Луначарский) 40
- Луперини, Романо (Romano Luperini) 58
- Љермонтов, Михаил (Михаил Юрьевич Лермонтов) 223
- Магаш, Ловорка 249
- Магрит, Рене (René Magritte) 229, 238, 253–255
- Мадрок, Марфин 301
- Мазур, Дражен 406
- Мајаковски, Владимир (Владимир Владимирович Маяковский) 30, 143
- Макавејев, Душан 234, 245, 317
- Максимовић, Михаил 326
- Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 18, 21, 36, 143, 223, 224, 296
- Маловић, Никола 425
- Маљевич, Казимир (Казимир Северинович Малевич) 166, 279
- Ман, Томас (Thomas Mann) 66
- Мандельштам, Осип (Осип Эмильевич Мандельштам) 30, 333
- Мандић, Божидар 401
- Мандић, Мирослав 401
- Мандић, Светислав 45
- Манојловић, Тодор 21, 149, 221, 309, 398
- Манцони, Пјеро (Piero Manzoni) 56
- Мањи, Стефано (Stefano Magni) 59
- Маринети, Филипо Томасо (Filippo Tommaso Emilio Marinetti) 30, 53, 56, 57, 60, 66, 132, 143, 144, 156, 292
- Марино, Адријан (Adrian Marino) 120, 179, 180
- Марићевић Балаћ, Јелена 10, 323–340
- Марковић, Вито 249

- Марковић, Даница 15, 16, 22, 25, 26, 28
 Марковић, Предраг 419
 Марковић Кодер, Ђорђе 220
 Марковски, Павел (Pavel Markowski) 86
 Маркс, Карл (Karl Marx) 40, 104, 212, 251
 Маркузе, Херберт (Herbert Marcuse) 335
 Мароне, Тито (Tito Marrone) 56
 Мартини, Аргуто (Arturo Martini) 60
 Мартини, Фаусто Марија (Fausto Maria Martini) 56
 Мартинов, Миодраг 308, 398
 Марчети, Ђузепе (Giuseppe Marchetti) 58
 Масон, Андре (André Masson) 215
 Матановић, Миленко 312
 Матирен, Рењије (Mathurin Regnier) 222
 Матић, Душан 36–40, 44–46, 101, 103–105, 136, 141, 142, 195, 197–205, 219, 229, 230, 332, 235, 240, 244
 Матјурин, Чарлс (Charles Maturin) 210, 218, 223, 226
 Матковић, Славко 326
 Матовић, Весна 22
 Матош, Антун Густав 25
 Мацини, Ђузепе (Giuseppe Mazzini) 63
 Медан Орсић, Маја 9, 209–227
 Мејер-Фрац, Андреа (Andrea Meyer-Fratz) 85
 Мекеј, Винзор (Winsor McCay) 252
 Мелцер, Анабел (Annabel Melzer) 174
 Мерешковски, Димитриј (Дмитрий Сергеевич Мережковский) 30
 Меринг, Валтер (Walter Mehring) 159
 Мерло-Понти, Морис (Maurice Merleau-Ponty) 348
 Метерлинк, Морис (Maurice Maeterlinck) 17
 Мештровић, Иван 60, 61
 Микац, Маријан 89
 Миленковић, Милорад 308, 398
 Миленковић, Небојша 312
 Миленковић, Павле 98
 Милић од Мачве – Милић Станковић 274, 278–280
 Милићевић, Вељко 18
 Миличић, Сибе 97
 Милновић, Василије 8, 147–169
 Миловановић, Бранко 38, 39, 103, 104
 Миљковић, Бранко 335
 Мирковић, Зоран 345
 Миро, Хуан (Joan Miró) 215, 240
 Митриновић, Димитрије 87
 Митровић, Биљана 231, 232
 Митровић, Митра 49
 Митровић, Немања 418
 Михаиловић, Ана 274
 Мицић, Љубомир 8, 30, 83, 88–96, 109, 111, 121, 122, 124, 125, 130, 132, 140, 143, 147, 149–156, 159, 167, 181, 189–192, 229, 233, 234, 237–239, 241, 242, 244, 245, 257, 293
 Мишић, Зоран 10, 16, 17, 21, 26, 44–46, 48, 100, 355, 356, 358–366, 373, 374
 Младеновић, Милош 144
 Младеновић, Ранко 36, 45, 88, 221
 Монтале, Еуђенио (Eugenio Montale) 66, 388
 Монтењ, Мишел де (Michel Eyquem de Montaigne) 72
 Мора, Шарл (Charles Maurras) 218
 Мореас, Жан (Jean Moréas) 18, 21
 Морети, Марино (Marino Moretti) 56
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 223
 Мочник, Растко 314, 315
 Мурије-Касил, Паскалин (Pascaline Mourier-Casile) 254
 Мусабеговић, Јасмина 98, 99
 Мусолини, Бенито (Benito Mussolini) 59, 61, 62
 Набоков, Владимир (Владимир Владимирович *Набоков* / Vladimir Nabokov) 66, 300
 Навил, Пјер (Pierre Naville) 241
 Накамура, Кеичи (Keiichi Nakamura) 323, 335, 336

- Нани, Лућано (Luciano Nanni) 58
 Настасијевић, Момчило 116, 150, 159, 199, 357
 Негришорац, Иван 16, 23, 233, 293, 403, 404, 405, 407, 414, 421
 Ненин, Миливој 18
 Нерон (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus) 190
 Николић, Данко 236
 Нич, Ришард (Ryszard Nycz) 85
 Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 111, 132, 134, 144, 148–150, 166, 249
 Новаковић, Бошко 18
 Новаковић, Јелена 9, 21, 39, 40, 100, 195–207, 214
 Новалис (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, Novalis) 223, 224
 Нордау, Макс (Max Nordau) 20, 21

 Њутн, Исак (Isaac Newton) 139

 Облучар, Бранислав 85
 Обрадовић, Доситеј 326
 Овен, Лин (Lin Owen) 254
 Одн, Вистан Хју (Wystan Hugh Auden) 335
 Озенфант, Амаде (Amédée Ozenfant) 155
 Олсен, Џон (John Olsen) 283
 Онофри, Артуро (Arturo Onofri) 59
 Орфелин, Захарија 290
 Остин, Џ. Л. (John Langshaw Austin) 342
 Оташевић, Душан 255

 Павић, Милорад 414, 415, 417–419, 423–425
 Павковић, Васа 233, 419, 420
 Павловић, Зоран 280
 Павловић, Миливоје 325
 Павловић, Миодрaг 10, 24, 44, 45, 355, 356, 358, 362, 366–374, 378, 383, 384
 Павловић, Цвијета 85
 Павлович, Стеван К. (Stevan K. Pavlovitch) 98
 Палавестра, Предраг 7, 15, 18, 423
 Палацески, Алдо (Aldo Palazzeschi) 56, 57, 66
 Пандуровић, Сима 15–18, 21, 22, 28, 33, 34
 Пантић, Михајло 386
 Папини, Ђовани (Giovanni Papini) 57–62, 66
 Парино, Андре (André Parinaud) 212
 Париповић, Неша 331
 Пармеђани, Алиса (Alice Parmeggiani) 333
 Парун, Весна 44, 45
 Пасек, Звонимир (Zvonimir Passek) 60–62
 Паскал, Блез (Blaise Pascal) 72
 Пасколи, Ђовани (Giovanni Pascoli) 56, 388
 Паунд, Езра (Esra Pound) 30, 66, 401
 Пекић, Борислав 411, 415
 Пековић, Слободанка 22
 Пелтје, Ан-Мари (Anne-Marie Pelletier) 112, 129
 Пере, Бенжамен (Benjamin Péret) 100, 103, 241, 242
 Перо, Шарл (Charles Perrault) 72
 Петаж, Павел (Pawel Petasz) 332
 Петковић, Новица 141, 142
 Петковић Дис, Владислав 16, 18, 21, 33, 34, 87, 96, 126, 132, 359, 363, 382, 416
 Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 56
 Петринска, Магдалена (Petruńska, Magdalena) 90
 Петров, Александар 7, 29–53, 90, 384, 385
 Петровић, Вељко 16
 Петровић, Надежда 98
 Петровић Његош, Петар II 73, 249, 367
 Петровић, Растко 8, 9, 35–37, 97–99, 101, 115, 116, 136, 147, 150, 151, 155, 159–167, 169, 181, 190, 221, 235, 242, 258, 360, 363, 365
 Петровић, Светозар 385

- Пикабија, Франсис (Francis Picabia) 172, 180
 Пикасо, Пабло (Pablo Ruiz Picasso) 89, 215, 240, 252, 253
 Пирандело, Луиђи (Luigi Pirandello) 66
 Писарев, Ђорђе 300
 Пиштало, Владимир 418
 Платон (Πλάτων) 73, 290
 По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 209, 210, 218, 219, 223, 226
 Повер, Жан-Жак (Jean-Jacques Pauvert) 196
 Пођоли, Ренато (Renato Poggioli) 120, 143, 144, 307
 Познановић, Богданка 406
 Полак, Једжеј (Jędrzej Polak) 98
 Пољански, Бранко Ве 9, 30, 38, 83, 84, 86, 88, 89, 94, 95, 109, 120, 121, 130, 132, 135, 158, 171, 181, 189–192, 194, 333
 Попа, Васко 17, 44–46, 48, 49, 356, 378, 384, 385
 Поповић Божичковић, Вера 280
 Поповић, Богдан 7, 19, 25, 29, 31, 32, 34, 52, 70, 87, 101, 412
 Поповић, Живојин 275
 Поповић, Зоран 331
 Поповић, Јован 30, 40
 Поповић, Коча 38, 100, 103, 104, 195, 198, 210–212, 214, 235
 Поповић, Љуба 274, 275
 Поповић, Милентије 49
 Поповић, Миодраг 281
 Поповић, Петар 38, 103
 Поповић, Радован 100, 258
 Потих, Душица 22
 Прецолини, Ђузепе (Giuseppe Prezzolini) 7, 8, 55, 57–66, 68
 Пригов, Димитрије (Дмитрий Александрович Пригов) 30
 Придом, Сили (Sully Prudhomme) 18
 Принцип, Гаврило 74, 175
 Продановић, Јаша 32
 Продановић, Милета 419
 Протић, Бранислав 280
 Протић, Миодраг Б. 48, 149
 Протић, Предраг 33, 34
 Прохаска, Драгутин 18
 Пушкин, Александар (Александр Сергеевич Пушкин) 30, 223
 Раб, Алфонс (Alphonse Rabbe) 210, 218, 222, 223, 226
 Рабле, Франсоа (François Rabelais) 161, 162, 174, 180, 181
 Рабони, Ђовани (Giovanni Raboni) 66
 Радаковић, Боривоје 406
 Радић, Љубо 61
 Радичевић, Бранко 32, 73, 220, 221, 365, 367
 Радовановић, Ана 306
 Радовановић, Владан 10, 274, 289, 291–294, 296–303
 Радовић, Борислав 19
 Радојичић, Ђорђе Сп. 356
 Радојчић, Мирјана 281
 Радојчић, Светозар 186
 Радуловић, Марко М. 10, 355–376
 Раичевић, Горана 17, 18
 Раичковић, Стеван 44, 48
 Ракић, Милан 8, 15–18, 22, 24, 25, 28, 69–79, 116, 357, 379, 382
 Раковић, Ана 401
 Рансијер, Жак (Jacques Ranciere) 346
 Рапотец, Станислав 273, 283
 Расин, Жан (Jean Racine) 222
 Ратковић, Ристо 30, 38, 44, 83, 95–97, 109
 Ребора, Клементе (Clemente Rebora) 55, 57, 59, 68
 Реверди, Пјер (Pierre Reverdy) 36, 222
 Редклиф, Ен (Ann Radcliffe) 210, 218, 222, 223, 226
 Резневич, Олга (Ольга Ресневич Signorelli) 59, 60
 Реј, Ман (Man Ray) 172
 Рејмон, Мари (Marie Raymond) 297

- Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 21, 36, 161, 180, 222–224
- Рењије, Анри де (Henri de Régnier) 18, 21
- Решин Туџић, Вујица 233, 290, 293, 308, 309, 312, 344, 398
- Рибмон-Десењ, Жорж (Georges Ribemont-Dessaignes) 172
- Ристић, Марко 35–38, 42, 44–46, 48, 88, 96, 99–106, 127, 195–202, 210–212, 214, 216–219, 221–224, 240, 242, 243, 256–258, 358, 360
- Ристић, Пеђа 274
- Рихтер, Ханс (Hans Richter) 172
- Рици, Данијела (Daniela Rizzi) 59
- Робин, Мирел (Mireille Robin) 326
- Рогих Муса, Теа 84, 120, 130
- Рожман, Милица 244
- Розентал, Мориц (Moritz Rosenthal) 237
- Ролан, Ромен (Romain Rolland) 152
- Росић, Татјана 334, 342
- Ротердамски, Еразмо (Desiderius Erasmus Roterodamus) 180
- Ротко, Марк (Mark Rothko) 284
- Рубинер, Лудвиг (Ludwig Rubiner) 175
- Русел, Ремон (Raymond Roussel) 212
- Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 164, 222
- Сабгир, Хенрих (Генрих Вениаминович Сапгир) 30
- Сабо, Душан 401
- Саболчи, Миклош (Szabolcsi Miklós) 306, 309, 396, 402
- Савић-Ребац, Аница 36
- Савкић, Снежана 11, 395–410
- Саландра, Антонио (Antonio Salandra) 56
- Самен, Албер (Albert Samain) 18
- Самуровић, Светозар 274
- Сангвинети, Едоардо (Edoardo Sanguinetti) 114, 129
- Сведенборг, Емануел (Emanuel Swedenborg) 223
- Свирчев, Жарка 10, 305–321
- Седакова, Олга (Ольга Александровна Седакова) 30
- Секулић, Александра 8, 69–79
- Секулић, Исидора 18, 21, 36, 43, 73, 74
- Селин, Луј-Фердинан (Louis-Ferdinand Céline) 66
- Сенанкур, Етјен де (Étienne Pivert de Senancour) 222
- Сервантес, Мигел де (Miguel de Servantes) 40, 223
- Серл, Џон (John Rogers Searle) 343
- Серне, Клод (Claude Serene) 243
- Симић, Светислав 32
- Симовић, Љубомир 372, 384
- Симонида, краљица 73
- Сињорели, Анђело (Angelo Signorelli) 59, 60
- Сињорели, Марија (Maria Signorelli) 59
- Сиоран, Емил (Emil Cioran) 66, 112, 129
- Сјевјор, Кинга (Kinga Siewior) 8, 83–109, 130
- Скерлић, Јован 15, 19, 20, 21, 25, 32, 116, 358, 359, 374, 378, 379
- Слотердајк / Слотердијк, Петер (Peter Sloterdijk) 74, 112, 129, 420
- Смит, Бернард (Bernard Smith) 282, 283
- Софичи, Арденго (Ardengo Soffici) 57, 59, 60
- Спасојевић, Михајло 416
- Стаљин, Јосиф (Иосиф Виссарионович Джугашвили Сталин) 42, 49, 50
- Станић, Драган
- Старац Милица 73
- Стерн, Лоренс (Laurence Sterne) 301
- Стефановић Караџић, Вук 136, 163
- Стефановић, Зоран 9, 229–269
- Стефановић, Мирјана 313
- Стефановић, Светислав 32
- Стојановић, Љубомир 32
- Стојановић Мокрањац, Стеван 186
- Стојановић Пантовић, Бојана 7, 15–28

- Стојевић, Милорад 406
 Стојиловић, Загорка 48
 Стојиљковић, Влада 331
 Стојиљковић, Дејан 425
 Стоукс, Андријан (Adrian Stokes) 297
 Стринати, Пјер (Pierre Strinati) 257
 Ступарић, Ђани (Gianni Stuparich) 59
 Суботић, Ирина 100, 255
 Сујецка, Јоланта (Jolanta Sujeca) 101, 104, 106
 Супило, Франо 60
 Супо, Филип (Philippe Soupault) 179, 198, 204, 215
- Таилед, Ремон де ла (Raymond de la Tailhède) 218
 Тајге, Карел (Karel Teige) 89, 335
 Танги, Ив (Yves Tanguy) 215
 Тартаља, Иво 299
 Тасо, Торквато (Torquato Tasso) 56, 300
 Татаренко, Ала (Алла Татаренко) 11, 411–428
 Татлин, Владимир (Владимир Евграфович Татлин) 93, 186
 Теодосије Хиландарац 385
 Тепфер, Родолф (Rodolph Toepffer) 251
 Тешин, Срђан В. 416
 Тешић, Гојко 30, 35, 38, 40–42, 45, 47, 88, 89, 95, 103, 117, 130, 151, 186, 189, 401
 Тимотијевић, Душан 35, 101, 234, 257
 Тирион, Андре (André Thirion) 103
 Тишма, Слободан 401
 Тодић, Миланка 106, 242, 256
 Тодоресков, Драгана В. 342, 343
 Тодоровић, Владислав 280
 Тодоровић, Војислав 144
 Тодоровић, Мирољуб 10, 291, 293, 323–328, 332–334, 336–339
 Тодоровић, Предраг 9, 11, 114, 130, 171–194, 176, 178–182, 232, 255, 258, 439
 Токин, Бошко 88–92, 125, 152, 153, 167, 181, 234
- Толнаи, Ото (Tolnai Ottó) 342
 Толстој, Лав (Лев Николаевич Толстой) 40
 Томазео, Николо (Niccolò Tommaseo) 62
 Томић, Звонко 95
 Тошковић, Урош 274, 276
 Тошовић, Ристо 44
 Трифуновић, Ђорђе 356
 Трифуновић, Лазар 149
 Троцки, Лав (Лейба Давидович Бронштейн / Лев Троцкий) 38
 Трумбић, Анте 60–62
 Турински, Жика 280
- Ђирић, Саша 421
 Ђирић, Трпко 117
 Ђосић, Бора 313, 316, 317
 Ђосић, Бранимир 8, 69–72
 Ђосић, Добрица 49
 Ђургус Казимир, Велимир 415, 419
 Ђурчин, Милан 32, 37
- Ујевић, Тин 36, 37, 44, 97, 101, 190
 Унгарети, Ђузепе (Giuseppe Ungaretti) 59, 68
 Ускоковић, Милутин 18
- Фајнингер, Лајонел (Lyonel Feininger) 252
 Фаринели, Ђузепе (Giuseppe Farinelli) 56
 Фатовић-Ференчић, Стела (Stella Fatović-Ferenčić) 249
 Фелер, Мирослав – Старији 239
 Фелер, Мирослав 9, 229–233, 234, 237–242, 244–251, 253–258, 265
 Фелчак, Вацлав (Wacław Felczak) 98
 Фербер Богдан, Јасенка 250
 Филиповић, Бранко 280
 Финци, Ели 43, 44, 46, 47, 325
 Фишер, Мелхиор (Melchior Fisher) 185
 Фишер-Лихт, Ерика (Erika Fischer-Lichte) 343, 344, 347, 348, 349,
 Флакер, Александар 94, 185, 290, 291, 308, 398

- Флинт, Хенри (Henry Flynt) 297
 Фолгоре, Лучано (Luciano Folgore) 57
 Фон Арним, Ахим (Achim von Arnim) 209, 218, 223, 226
 Форстер, Едвард Морган (Edward Morgan Forster) 66
 Фортон, Луис (Louis Forton) 235
 Фосколо, Уго (Ugo Foscolo) 56
 Фракароли, Арналдо (Arnaldo Fracaroli) 61
 Франц Фердинанд (Franz Ferdinand), престолонаследник 60
 Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 155, 164, 167, 204, 238, 244, 250, 251
 Фрост, Роберт (Robert Frost) 301
 Фртунић, Димитрије 25
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 335
 Фурије, Марсел (Marcel Fourie) 241
- Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 75, 76, 78, 335
 Хајзенберг, Вернер (Werner Heisenberg) 139
 Хамсун, Кнут (Knut Hamsun) 66
 Ханжек, Матјаж (Matjaž Hanžek) 406
 Харис, Џонатан (Jonathan Harris) 147, 148
 Хармс, Данил (Даниил Иванович Ювачёв Хармс) 30
 Хаусман, Раул (Raoul Hausmann) 156, 157, 159, 172, 181
 Хегел, Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 40, 112, 220, 224, 299
 Хекел, Ернст (Ernst Heinrich Philip Haeckel) 250
 Хелдерлин, Фридрих (Johann Christian Friedrich Hölderlin) 223, 224
 Хемингвеј, Ернест (Ernest Hemingway) 234
 Хенингс, Еми (Emmy Hennings) 176
 Хесе, Херман (Hermann Hesse) 66, 176
 Хефертон, Филип (Phillip Hefferton) 317
 Хигинс, Дик (Dick Higgins) 333
- Хилзенбек, Рихард (Carl Wilhelm Richard Hülsenbeck) 94, 114, 156, 158, 175, 176, 178, 181, 188, 189
 Хјартарсон, Бенедикт (Benedikt Hjartarson) 85
 Хлебњиков, Велимир (Виктор Владимирович Хлебников / Велимир Хлебников) 30, 89, 335
 Хобинг, Боб (Bob Cobbing) 405
 Хоксворт, Силвија 388, 389
 Хољин, Игор (Игорь Сергеевич Холин) 30
 Хорације (Quintus Horatius Flaccus) 290
 Хофманстал, Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 17
 Христић, Јован 11, 19 360, 363, 364, 369, 377–381, 386–391
- Цара, Тристан (Tristan Tzara) 89, 94, 156, 157, 166, 171–180, 187, 191, 194, 221, 223, 292
 Цвајг, Штефан (Stefan Zweig) 152
 Црњански, Милош 8, 11, 17, 24, 30, 34–37, 42, 45, 69–72, 74, 75, 77–79, 88, 91, 97, 101, 111, 115, 116, 119, 126, 127, 130, 133, 134, 137, 138, 142, 143, 221, 242, 296, 411, 412
 Цуваја, Славко 60
- Чапик-Литињска, Барбара (Barbara Czapik-Lityńska) 88, 90, 103
 Чедомир Дрча, 401
 Чеки, Емилио (Emilio Cecchi) 59
 Челебоновић, Марко 274
 Черина, Владимир 60, 61, 64
 Чичин-Шаин, Тиро 60
- Џејмс, Вилијам (William James) 198
 Џојс, Џејмс (James Joyce) 152
 Џонс, Френсис (Francis R. Jones) 388, 389
- Шајтинац, Радивој 308, 398
 Шајтинац, Угљеша 416

- Шаламун, Томаж (Tomaž Šalamun) 312, 314
- Шалго, Јудита 10, 341–343, 345, 347–351, 353, 406
- Шантић, Алекса 116
- Шар, Рене (René Char) 103
- Шатобријан, Франсоа-Рене (François-René de Chateaubriand) 222
- Швитерс, Курт (Kurt Schwitters) 89, 94, 156, 186
- Шеатовић, Светлана 11, 377–393
- Шејка, Леонид 274–276, 278, 280
- Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 118, 143, 223
- Шели, Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 36
- Шелинг, Фридрих (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) 223
- Шепард, Ричард (Richard Sheppard) 85
- Шефнер, Ана (Anna Schaffner) 306
- Шимић, Антун Бранко 190
- Шимичић, Дарко 307
- Шицел, Мирослав 19, 20
- Шкловски, Виктор (Виктор Борисович Шкловский) 139, 311
- Шлегел, Фридрих (Karl Wilhelm Friedrich Schlegel) 223, 299
- Шопен, Анри (Henri Chopin) 174
- Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 223
- Шпенглер, Освалд (Oswald Spengler) 111
- Штиглиц, Алфред (Alfred Stieglitz) 156
- Штрам, Аугуст (August Stramm) 30
- Шуберт, Франц (Franz Schubert) 186
- Шуваковић, Мишко 87, 149, 153, 154, 305, 306

Индекс саставиле:

*Катјарина Панићовић
Марија Терзић*

МАНИФЕСТИ
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА

Издавач

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2

За издавача

Др Бојан Јовић, директор

Лектура и коректура

Грозда Пејчић

Превод резимеа на енглески језик

Вишња Крстић

Марија Терзић

Секретар зборника

Александра Секулић

Графичка уредница

Лепосава Кнежевић

Штампа

Службени гласник

Тираж 300

ISBN 978-86-7095-300-0

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09"18/20"(082)
7.036/.038(497.1)(082)

МАНИФЕСТИ у српској књижевности 20. века / [уредили Предраг Тодоровић, Светлана Шеатовић]. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2022 (Београд : Службени гласник). - 440 стр. : илустр. ; 24 см. - (Посебна издања / Институт за књижевност и уметност ; књ. 50)

Текст ћир. и лат. - "Зборник радова ... резултат је научног скупа ... одржаног ... 12. и 13. децембра 2019. године." --> Предговор. - Тираж 500. - Стр. 7-11: Предговор / Предраг Тодоровић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries ; Résumé.

ISBN 978-86-7095-300-0

а) Српска књижевност - 20в-21в - Зборници б) Уметност - Југославија
- 20в - Зборници

COBISS.SR-ID 84434441

Svi na okup blizu je dan razračuna pasti će stare vrednote „umetnosti“
Sveukupni krematoriji ne donošaju toliko kalorija u telo istrulih mumija kao dada

Dada-yougo dada-yougo dada-yougo dada-yougo dada-yougo dada-yougo dada-yougo dada-yougo dada-yougo dada-yougo

DADA

DADA

D-A-D-A

D-A-D-A

- da -

DADA

DADA

POŠTUJTE
DADASOFE

5 D ISSN B N 1.

pih pah pih pah pih

TANK

UREDNIK I DRAGAN ALEKSIĆ
DIRECTEUR

ZAGREB *prvi dada-
starovi rade
u ovoj prima dada - reviji.
vrlo zaslužni jugosl.
umetnici. propagujte to je glas naroda*

DŽOV

ISBN 978-86-7095-300-0

9 788670 953000

KN
OO
SV
OO
VO
1922