

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 неоавангарде<sup>1</sup> јесу и ча-

<sup>1</sup> 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).<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> Закључак Биљане Андоновске о

---

визуелна истраживања, кибернетска уметност, фонетичка уметност, оптичка уметност, нове тенденције, структурални филм, технолошка уметност, 2) неоада [...] 3) флукус, 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).

<sup>2</sup> 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*.

<sup>3</sup> 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 *крајњкој 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 подразумеијева 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-*

*флейима* и на експлицитној равни, преко фигуре Тодора Манојловића. Памфлетисти објављују, у духу авангардних мистификација, „Недовршено писмо Тодора Манојловића”,<sup>4</sup> отпочињући и реактуелизацију српске / југословенске авангарде двадесетих година, која ће се интензивирати седамдесетих и осамдесетих година.

Манифестни дискурс нарочито обликује комуникацијске текстове у *Памфлейима*, 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, подузмимо 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.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> У контексту ауторских поетика занимљиви су и радови Војислава Деспотова у *Памфлейима*. 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.<sup>6</sup> 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

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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-

<sup>7</sup> 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 (миксмедијалне<sup>8</sup>) 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 покоравање, 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).

<sup>8</sup> 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, средњи 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 gramatici/, 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 флукус (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.<sup>9</sup> 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-

<sup>9</sup> 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 тенкестичке публикације, језгро радикалне авангарде 20-их година. Други је Драгољуб Алексић, аутор филма *Невиностај 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 флуksус 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”. *Злајна преда: лисци 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. *Илиака* 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