

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

Dragan M. Đorđević

Ideje konceptualne umetnosti u savremenoj
srpskoj književnosti 1960-2010

Doktorska disertacija

Beograd, 2016.

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

Dragan M. Đorđević

Ideje konceptualne umetnosti u savremenoj
srpskoj književnosti 1960-2010

Doktorska disertacija

Beograd, 2016.

University of Belgrade

Faculty of Philology

Dragan M. Đorđević

The Ideas of Conceptual Art
in Contemporary Serbian Literature 1960-2010

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016.

Mentor:

dr Aleksandar Jerkov

vanredni profesor, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, katedra za srpski jezik i književnost.

Članovi komisije:

dr Mihajlo Pantić

redovni profesor, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, katedra za srpski jezik i književnost.

dr Lidija Merenik

redovni profesor, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, odeljenje za istoriju umetnosti

Datum odbrane doktorske disertacije:

Izrazi zahvalnosti:

Hvala Marjanu Čakareviću, Alenu Bešiću, Vesni Vidović, Vladimiru Arseniću, Vladimiru Kopiclu, Jovici Aćinu, Slobodanu Tišmi, Miroslavu Mandiću, Mileti Prodanoviću, Žarku Radakoviću, Siniši Tuciću, Kristini Radović, Zlatanu Eraku, Tatjani Rosić, Gojku Božoviću i Nebojši Milenkoviću – na razgovorima, savetima, mejlovima, knjigama, šetnjama, podršci. Takođe, hvala ljubaznom osoblju biblioteke Muzeja savremene umetnosti u Beogradu kao i osoblju Narodne biblioteke u Beogradu.

Hvala i profesorskom kolegijumu XIII beogradske gimnazije – Aleksandru Peruničiću, Iliji Maloviću, Petru Hristovskom i Vuku Jovanoviću – koji predstavljaju moj primarni intelektualni krug.

Hvala još jednom profesoru Aleksandru Jerkovu na ukazanom poverenju.

Konačno, i mojim najdražima – hvala na nemerljivom strpljenju.

Podaci o doktorskoj disertaciji:

Naslov: „Ideje konceptualne umetnosti u savremenoj srpskoj književnosti od 1960-2010“.

Rezime:

U ovom radu nastojali smo da savremenu književnu istoriju dovedemo u nešto značajniju vezu sa tokovima vizuelnih umetnosti i interdisciplinarnim praksama. Poseban izazov istraživanja predstavljao je susret sa diskursom tzv. „savremene umetnosti“, koji je unutar konstelacije umetničkih praksi književnoj umetnosti dao status „stare“, „klasične“, „prevaziđene“ umetnosti. Međutim, kao danas nesumnjivo vodeća humanistička disciplina, teorijski diskurs vizuelnih umetnosti kao da iznova i iznova „otkriva“ književnu umetnost i njenu nezaobilaznost. Poslednje „otkriće“ književnosti u odnosu na konceptualizam trebalo bi prepoznati u njenom značaju kao forme dokumentovanja „nevidljivih“ umetničkih projekata i performansa. Tako, recimo, kao literarnu umetničku dokumentaciju možemo da označimo „književnost“ Miroslava Mandića, Judite Šalgo, Slobodana Tišme, Žarka Radakovića, ali i auto(bio)grafsku i dokumentarno-fikcionalnu književnost Bore Ćosića.

I mada je objava konceptualizma šezdesetih godina bila neodvojiva od postupka literarizacije (kao oblik dematerijalizacije umetničkog dela), književnost koja je stasavala u okvirima „nove umetničke prakse“ ostala je savim skrajnuta u odnosu na druge miksmedijalne prakse razvijanih tih godina. Na drugoj strani, konceptualizam je tek poslednjih petnaestak godina u nešto većoj meri podstakao rad proučavalaca književnosti. Cilj istraživanja sadrži se otuda u nameri da se predstavi istorijski razvoj

književne umetnosti razvijane u konceptualističkim krugovima i da se u preklapanju diskursa teorije vizuelnih umetnosti i nauke o književnosti nađu „zajednički imenitelji“ razumevanja jedne nemale umetničke i književne zaostavštine naše kulture.

Pomenutoj temi već je posvećen zavidan broj publikacija, monografija, pregleda, kritika, naučnih radova, itd. Međutim, najveći broj tih tekstova ili je još uvek u resantimanskom znaku isticanja onovremenih ideoloških problema koji su se učitali u metabolizam „nove umetničke prakse“, ili ne daje nikakav kritički komentar, već „nežnim rukopisom“ samo nadoknađuje višegodišnje i višedecenijsko odsustvo avangardista „književnog jugoslovenstva“ iz javne sfere. Otuda je nada da će ovaj rad, nakon dvadesetak godina kritičkoteorijskog zatišja, izroditi novi kritički stav nauke o književnosti o ovoj temi, kao i da će nam kritički pogled u književnost razvijanoj pri „novoj umetničkoj praksi“ olakšati takođe zasnivanje nešto drugačijeg mišljenja povodom romantizovane „novotalasne“ književne produkcije, koja je u dobroj meri izrasla na iskustvu „nove umetničke prakse“.

Ključne reči:

Avangardizam, koncept(ualizam), književnost, vizuelne umetnosti, mixed-media, „nova umetnička praksa“, biopolitika, bioumetnost, „goli život“, „nevidljiva umetnost“, umetnička dokumentacija.

Naučna oblast:

Uža naučna oblast:

UDK

Podaci o doktorskoj disertaciji (eng):

Title: "The Ideas of Conceptual Art in Contemporary Serbian Literature 1960-2010".

Resume:

The effort made in this study was to establish a more significant connection between the modern literary history, on the one side, and the flows of visual art theory and interdisciplinary practices, on the other. A particular challenge for the research was the encounter with the so-called discourse of "Contemporary Art", which gave to the literary art the status of "old", "classic", "outdated art" within the constellation of the art practices. However, the theoretical discourse of visual arts - as the undoubtedly leading humanistic discipline of our time - discovers the literary art and its inevitability over and over again. Perhaps the last "discovery" of literature in relation to conceptualism should be recognized for its importance as a form of documentation of "invisible-art" projects and performances. Such are, for instance, the "literature" of Miroslav Mandić, Judita Šalgo, Slobodan Tišma, Žarko Radaković and auto(bio)graphical work of Bora Ćosić.

Though the emergence of conceptualism in the sixties was inseparable from the process of literarisation (as a particular form of art dematerialization), the literature that was maturing within the framework of "the new art practice" was completely sidelined compared to other mixedmedial practices developed in these years. On the other hand, the conceptualism encouraged the work of literature studies during the last fifteen years. Therefore, the aim of the research is to present the historical development of the literary arts developed within the conceptualist circles, and also to find "common

denominators” of understanding the artistic and literary legacy of our culture in the overlapping of the discourse theory of visual arts and the literary criticism.

There are a considerable number of different publications, monographs, reviews, scientific papers on this topic. However, most of these papers either resent fully emphasize past ideological issues read into the metabolism of “the new art practice”, or they make no critical comment, but with a “gentle hand” make up for the years-and-decades-long absence of the Yugoslav avant-garde from the public sphere. For this reason, we hope that this paper will bring forth a new critical attitude of literary studies on this subject after twenty years of critical silence. Also, we hope that this new critical view will establish a different point of view on the romanticized “new wave” literary production of the 80' which has been largely built upon the experience of “the new art practice” of 60' and 70'.

Key-Words:

Avant-gardism, concept(ualism), literature, visual arts, mixed-media, “new art practice”, biopolitic, bioart, “bare life”, “invisible art”, art documentation.

Scientific Field:

Specific Scientific Field:

UDC:

Sadržaj

Uvod: Putujući koncept konceptualizma.....	13
„Odomaćivanje“ pojmova	14
Umetnost stavova	20
Proširenje medija.....	25
Šta je video Šejka?	27
Teorija kao umetnost	32
Projekt-art	38
Smrt umetnosti i smrt književnosti	44
Prvi deo: Deblji krajevi književnosti.....	53
<i>Kroz snajper: istoriografski pogled na neke oblike jugoslovenske kontra-kulture</i>	54
Fortuna	54
Kapital žrtve.....	57
Barutno punjenje napretka	58
Umetničko obilje: jugoslovenska pojava	63
Zahlađenje odnosa	65
<i>Hobbohemia „književnog jugoslovenstva“</i>	67
Mapa.....	67
Taktike i strategije	70
Avangarda i tradicionalizam: dva bauka.....	74
Ausweiss	76
Legitimacija za Miroljuba Todorovića.....	79
Legitimacija za Vujicu Rešina Tucića.....	83
Legitimacija za Vojislava Despotova	85
Avangarda umire mlada	88
Napetost između konceptualizma i poezije	93
Poezija i državotvornost	99
<i>Kenotaf: Grobnica za „Rečnik tehnologije“</i>	104

<i>Rečnik tehnologije</i> – koncept i totalna umetnost.....	104
Uspela kultura i uspeli projekat.....	110
Jedenje istorije i razbijanje ogledala	112
Istorija aistorijskog	116
Konceptualni činovi i predigre: beogradski hod „drugom stranom“	125
Još o ekstatičarima osamdesetih.....	135
Antinomije antinomične generacije	138
Parkinsonova bolest	146
Drugi deo: Goli život „književnog jugoslovenstva“.....	149
Umetnost i permanentno stanje krize	150
Ništa novo.....	150
Telo	153
Rat protiv života	158
Bioumetnost	160
Vesela fluksus-kutija Bore Ćosića, puna života.....	162
Princip miksmedijalnosti	162
Smeće kulture.....	166
Snovi, poslovi i menstruacije Ljudmile Byford Stanojević	170
Ćosićev B.V.	177
B.V. – Nekoliko fotorobota.....	181
B.V. i ravnodušnost.....	184
Privlačna pasivnost	188
Kopanje po <i>web</i> -smetlištu (u čast WB-a)	194
Dizajn: mozak, nos i brkovi	196
Vidljivi i nevidljivi čovek.....	199
Da li postoji život (vojvođanskog) avangardizma?	201
Književnost kao dokumentacija.....	201
Nevidljiva vojvođanska umetnost	205
Priča života	210
Miroslav Mandić: <i>bio-arte</i>	218
Pozorište surovosti	221
<i>Tragedia dell'anima</i> : Raj, Tranzicija i Pakao Slobodana Tišme.....	223

Kopanje po duši Kralja šume	223
Pismo shizoida	228
Tranzicija Kralja šume	235
Pitoma religiozna razmišljanja.....	239
Dimenzija greške	243
Volja za nemoć	252
Dnevnik o Radakoviću	259
Radakovićev strah od pripovedanja	259
Odakle, ipak, početi?	269
„Produktivna recepcija“ i <i>Misreading</i> : poetika simptoma?	273
Pogovori Handkeovim romanima kao <i>teezeri</i> vlastitog stvaralaštva	283
Očevi i oci	290
Majke i deca	302
Bibliografija.....	314
Biografija kandidata.....	328
Prilozi	329

Uvod: Putujući koncept konceptualizma

„Odomaćivanje“ pojmova

Predmet našeg proučavanja izgubljen je na razmeđi nekoliko operativnih pojmova filozofije i književne, likovne, pozorišne, filmske i muzičke kritike. To su pre svega pojmovi koji su izvedeni iz „korenskih“ pojmova *avangarde* (neoavangarda, postavangarda, transavangarda, eklektička postavangarda...) i *modernizma* (postmodernizam, postmoderna, post-postmoderna, itd). Posebnu koprenu istraživanju mogao bi da navuče i vreli pojam „savremene umetnosti“, koji poslednjih godina sve više dobija na epistemološkom značaju. Ovakav status predmeta našeg proučavanja – rasutog u značenjima isuviše velikog broja operativnih vremenskih metafora i primoravajući nas da u isto vreme sedimo na više od dve diskurzivne stolice – nije posledica neke mistične, neuhvatljive veličine umetnika ili pak njihovog broja. Pre bi moglo da se kaže da takav status predstavlja razumljivo ishodište *istraživačkog*, odnosno *eksperimentalnog karaktera* umetničkih postupaka za koji je Adrijan Marino osamdesetih godina još uvek mogao da tvrdi kako predstavlja karakterističan sastojak „avangardne poetike“ (Marino 1984/1998: 148)¹.

Istraživački karakter (između ostalih i književne) umetnosti, njena eksperimentalnost, umesto da uspostavi vremenski opseg našeg istraživanja – ona ga dovodi u pitanje, gurajući ga preko zida, u bezdno istorijskog bunara. Ili ga u najboljem slučaju ograničava prekomernom rastegljivošću makroopisnih termina kakvi su *moderna*, *modernost* (Jirgen Habermas/Hans Belting) ili „estetski režim umetnosti“ (Žak Ransijer). Međutim, sa „ove“ strane istorijskog bunara, eksperimentalizam, kao arbitrarna specifičnost jednog cikličnog artističkog simptoma (Pođoli 1975), neće uskratiti svoj odlučujući doprinos u razmatranju teleologije „ideja konceptualnih umetnosti u srpskoj književnosti“. I to bez

¹ Šezdesetih godina, Renato Pođoli je takođe *eksperimentalizam* označio kao *primarnu karakteristiku avangardne umetnosti* (Pođoli 1975: 157).

obzira na prisustvo mnoštva monoloških partija teoretičara umetnosti i kulture koje ne samo da različito manipulišu nekom opštom terminološkom aparaturom, već i nezadrživo i gotovo svakodnevno donose novu, „svežu“ terminologiju (kao što je to, uostalom, slučaj sa „svežinom“ termina kakvi su „mentalističko stvaralaštvo“, „sintezijska umetnost“ i „projektizam“ Vladana Radovanovića, ili kao što je to slučajsa „sezonskom“ retorikom Miška Šuvakovića).

U jednoj takvoj, samo naizgled demoralizujućoj početnoj poziciji istraživanja, skloni smo tome da posegnemo za analgetskim predlogom Mike Bal, iznetim u knjizi *Travelling Concepts in The Humanities* (2002): monološki aspekt humanističkog oglašavanja – koje više ne boluje od iluzije dijaloga, i mada još uvek, gotovo cinično, zagovara utopiju precizno determinisanog pojmovnika – Bal je prevazišla idejom „putujućeg koncepta“, shvaćenog kao skup „pravila igre“, a ne kao jasno definisani sadržaj naznačenih diskurzivnih monoloških partija (Bal 2002). Drugim rečima, od teoretičara-prethodnikane može se očekivati da će nas zadužiti jasno utvrđenim terminološkim mobilijarom. To ne bi trebalo da obeshrabri ispitivanje njihove zaostavštine koja nam dospeva u vidu teorijskog bogatstva konsenzusa uspostavljenih u međukulturnom i međukontinentalnom putovanju konceptata kao što su to *avangarda, tradicija, modernizam, kultura*; kao što je to, uostalom, i sâm koncept.

Vremensko razdoblje u ovdašnjoj kulturi od 1960. do 2010. godine, kojem smo pridružili indeks „konceptualnih ideja“ („u savremenoj srpskoj književnosti“), predstavlja doba čija je diskurzivna geografija ispresecana dominantnim tokovima *avangardizma* (u onom opštem smislu koji je definisao Renato Pođoli: eksperiment, aktivizam, voluntarizam) i *postmodernizma* (u smislu snižavanja umetničke proizvodne kondicije, izlaskom u susret industrijalizaciji i masovnom tržištu). To je isto tako doba gotovo neraščlanjivih manjih ili većih teorijskih polemika – povodom avangarde, neoavangarde, i povodom moderne i postmoderne, povodom kulture, kanona, itd. Ako je uopšte moguće već u ovom početnom stadijumu elaboracije osvrnuti se na geopolitičke okolnosti, govoriti, recimo, o

američkom (anglosaksonskom) i evropskom geostrateškom interesu u pogledu temeljenja pojmova avangarde i modernizma (i u odnosu na koji bi, opet, trebalo ukazati i na interes ovdašnje kulture) – onda bismo mogli da potvrdimo i to da u drugom planu slike, koja predstavlja pomenuto zapadnoevropsko (i u tom trenutku i sve više globalno) Arijadnino klupko, konceptualizam igra odlučujuću ulogu u prevezivanju odrođenih obala². Doduše, u tom trenutku on to čini i pod različitim imenima kao što su to „neodada“, „fluksus“, „nova umetnička praksa“, „konceptualna umetnost“ (u „užem smislu“), „radikalne umetničke prakse“, „nova umetnost“, „postobjektne pojave“, itd.

Posmatrano, međutim, sa „dovoljne“ vremenske distance čini se da je konceptualizam, usled delovanja neodbranljivih „sila odomaćenja“, u međuvremenu zadobio jedan drugačiji status koji smo i sami namerni da razmotrimo i promovišemo kao legitiman u činu razumevanja eksperimentalnih umetničkih praksi u ovdašnjoj umetnosti (književnoj, pre svega), u periodu od 1960. do 2010. godine. Zaista, ne samo da je pomenuti period, posmatrano globalno, ponudio izvanredno snažnu dinamiku kulturnih dešavanja, nemerljivu ni sa jednom prethodnom etapom u razvoju ljudskog duha, već je svojom diskurzivnom „nejestivošću“ i „teškim padanjem na“ analitičarski „stomak“ učinio da najveći broj debata dobije razrešenje u jednom neprojektovanom, neplaniranom, neelaboriranom i gotovo prostodušnom „odomaćenju“ pojmova kakvi su

² Umetnička istraživanja su u Americi bila izraz „čistog delovanja“, nesputanog iskušavanja sopstvenih artistskih dispozicija koje su najčešće bila usmerena ka svakodnevnom životu. Na drugoj strani, umetnost u Evropi ostala je verna tradiciji zanatskog, strpljivog i promišljenog stvaranja, koje nije ispuštalo iz ruku ambiciju da uvek dosegne određeni nivo ideološke angažovanosti: „Dok evropska kultura neprestano teži kulturnim matricama i modelima i u suštini je okrenuta ka istoriji i istoriji umetnosti, američka se pak bavi nastavljanjem svoje sadašnjosti i, prema tome, eksperimentom“ (Oliva/Kargan 2006: 8). Možda je i najdramatičniji „raskol“ između dva kontinenta zapadne umetničke tradicije nastao na planu *kvaliteta* (Evropa) i *kvantiteta* (SAD) – dok „pretvaranje umetničkog dela u robu predstavlja politički problem za evropskog umetnika“, američko tržište je agresivnim kvantitetom proizvodnje različitih pa i umetničkih dobara otpočelo invaziju ne samo na svet zapadne kulturne tradicije, već i na sve druge kulture na planeti. U istorijskom smislu nepojmljivo veliki tržišni front koji je nametnula kultura Sjedinjenih država učinio je da *kvantitet* kao „udarna sila ekonomske moći“ postane *kvalitet* koji „fanatično navodi kolekcionare da apsorbuju američku umetnost“ (Ibid).

neoavangarda, avangarda, transavangarda, postmodernizam, postmoderna, itd. Tako se, recimo, i termin „neoavangarda“ „odomaćio“ u savremenom kritičkom iskustvu uprkos tolikim razmenjenim argumentima počev od šezdesetih godina na ovamo. Ova već sada vremešna debata još uvek pokazuje znake života, s obzirom na to da se jedan od njenih najslavnijih protagonista, Peter Birger, poslednji put (koliko nam je poznato) oglasio 2010. godine, odgovarajući tada na recentne polemičke note anglosaksonskih kritičara umetnosti (vidi Bürger 2010).

I pojam „konceptualne umetnosti“ je tokom vremena u značajnoj meri širio svoj spektar označavanja, da bi već danas bio uziman kao svenatkriljujuća oznaka za raznovrsne radikalne umetničke prakse od šezdesetih godina na ovamo. A treba podsetiti i na to da se slično „odomaćenje“ i širenje značenja dogodilo i u slučaju pojma „apstrakcije“, koji je prethodiokonceptualizmu (Harrison 2004).

Govoriti danas o pojmu „konceptualne umetnosti“ kao o pojmu koji je „odomaćen“ ne bi, dakle, bilo ni malo pogrešno s obzirom na to da teoretičari i umetnici još i danas sasvim različito komentarišu njegov opseg. I to bez obzira na „striktna“ određenja konceptualne umetnosti u „užem smislu“ koja proističu iz tekstova i radova Sola Levita (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967), Džozefa Kosuta (*One and Three Chairs*, 1965; *Art as idea as idea*, 1966; *Art After Philosophy*, 1969), Lorensa Vajnera (*Statemants*, 1968), *Painting-Sculpture* Terija Etkinsona i Majkla Boldvina (*Art&Language*, 1966-7), itd. Da je „i sama ideja, uprkos tome što nije vizuelizovana, isto tako umetničko delo kao i bilo koje drugo“ (Le Witt 1967), stav je koji je bio utemeljen prvenstveno u onom drugom, da „konceptualna umetnost nije nužno logična“ (Ibid), dodali bismo – i uprkos njenoj prividnoj analitičnosti i hladnokrvnoj empiričnosti.

Za Džozefa Kosuta konceptualna umetnost predstavljala je umetnost iz vremena rata u Vijetnamu, bez koje je bi nemoguće bilo razumeti „šezdesete“ (Kosut 1975/1999). I mada se istorijsko trajanje konceptualne umetnosti svodi na tek nekoliko godina delovanja,

njena jezička i teorijska anti-estetika (dematerijalizacije umetničkog dela) nije prestala da do danas odjekuje u različito imenovanim praksama „savremene umetnosti“, posebno onim koje podrazumevaju akcionizam, izvođenje, *bodyart*, telesnu skulpturu, intervenciju (u prostoru), *bihevioral art*, video-rad, instalaciju, itd. Otuda i razmatranje prevashodno partikularnog istorijskog učinka konceptualne umetnosti danas nije dovoljno, kao što nije dovoljno usmeravanje pažnje na neposredne efekte ove anti-estetike. Tim pre što i prethodeći oblici revolucije polja umetničke proizvodnje u Zapadnoj kulturi (kao što to, recimo, nesumnjivo predstavljaju pokret *Fluxus* i *Concept-Art*) pokazuju značajnu bliskost intelektualističkim temeljima konceptualne umetnosti u „užem smislu“.

„U osećanju“ da konceptualizam postaje svenatkriljujući pojam, trebalo bi samim tim „imati“ i „osećaj“ za činjenicu da je konceptualizam tokom vremena proširio svoja značenja ne samo prema potonjim umetničkim praksama, već i retroaktivno, na uštrb svoje prethodnice. Drugim rečima, konceptualizam je vremenom širio svoja značenja i „unapred“ koliko i „unazad“, prevazilazeći – sasvim uslovno rečeno – stroge „ograde“ vlastitih manifestnih objava. Tako je otvaranjem značajnog, širokog prostora označavanju različitih postupaka „dematerijalizacije umetničkog dela“ i njegovog svođenja na ideju u potpunosti postala opravdana savremena i – bez svake sumnje u to – paušalna upotreba konceptualizma kao legitimnog, operativnog pojma.

Kako u našem slučaju izgleda naznačeni istorijski „korak unazad“ konceptualizma, a kako „korak unapred“?

U ovdašnjoj kulturi pojavu izvesnih proto-konceptualističkih taktika moguće je naslutiti već krajem pedesetih godina, i to u aktivnostima umetnika iz grupe *Mediala* (Šejka, Ivanjicki, Glavurčić, Radovanović, itd). To se posebno odnosi na projekat *Dubrište Kvarture* Leonida Šejke, čiji će „nacrt“ dobiti svoje značajne literarne realizacije u opusima Danila Kiša i Bore Ćosića, ali i u drugim manje obimnim literarnim

poduhvatima kakva je proza Milenka Pajića (*Hoće biografije*, 1987). Drugi značajni primer jeste onaj Vladana Radovanovića, pionira posleratne avangarde, bliskog pomenutom krugu umetnika i kome jedanas svojstven radikalni otpor prema pojmu konceptualne umetnosti. Predlaganjem pojma *projektizam* – kao oznake (svog) „mentalističkog stvaralaštva“ od kraja pedesetih godina na ovamo – Vladan Radovanović je sasvim nedavno pokušao da izuzme svoj rad iz praktičnog i teorijskog domena konceptualizma (koncept-arta, konceptualne umetnosti). U tom gestu negiranja, međutim, trebalo bi isključivo prepoznati (psihološki) simptom koji je svojstven onovremenom jugoslovenskom avangardizmu i kojem ćemo se još vraćati, sa dužnom pažnjom (vidi Радовановић 2010).

Korak unapred odnosi se na pojave u umetnosti krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina kada na kulturnu scenu stupa kontrakultura danas poznata pod imenom „novi talas“. Uz pojavu manje značajnog pokreta, beogradskog klototizma, „novi talas“ je, kao izraziti postmodernistički front ovdašnje kulture, konceptualističke postupke u potpunosti reifikovao. Implementirane u vagnerijanskoj „totalnoj umetnosti“ postmoderne, prakse i procedure konceptualne umetnosti više je nego lako prepoznati i to u nekoliko najvažnijih primera iz tog vremena. Jedan od nesumnjivo najznačajnijih projekata „novog talasa“ jeste onaj pod imenom *Rečnik tehnologije* (koncept realizovan pri časopisu *Vidici*, 1979-1981). Projekat je podrazumevao pod-koncept Dragana Papića pod nazivom „Dečaci“, realizovan u fotografskoj umetnosti, grafiti-artu i pop-muzici (Dečaci/VIS Idoli); zatim i performans-art Žike Stojkovića (Satirsko-gerilsko pozorište na Torlaku), diskurzivnu platformu Aleksandra Petrovića i Slobodana Škerovića; a naknadno i prozu Svetislava Basare, Tomislava Longinovića i Sretena Ugričića. Projektu *Rečnik tehnologije* srodna je i umetnost razvijana pod imenom „Neue Slowenische Kunst“ (grupe ERWIN, Sestre Scipion Nasice, Novi kolektivizam) i svakako umetnost slovenačke multimedijalne grupe *Laibach*. Takođe, još jedan interesantan „novotalasni“ koncept jeste *Fras u šupiiz* 1984. godine: koncept je podrazumevao kratke proze Davida Albaharija, muziku Električnog orgazma, poeziju

Miloša Komadine, radove Radomira Reljića i grafike Dejana Kršića, konačno radio-forum na beogradskom („novotalasnom“) radiju Studio B („Fras u šupi“ Dubravke Marković).

Umetnost stavova

- „6 Ne: koncept kao umetnost
- 7 - Umetnost kao koncept“

(Mirko Radojičić, *Tekst 2*, 1971;
nav. prema Šuvaković 1996: 100).

Kao oznaka za različite prakse „dematerijalizacije umetničkog dela“, „konceptualna umetnost“ je, u osnovi, predstavljala umetnost koja je zasnovana na govoru kao inicijalno najvažnijoj proceduri (Mile 1972 b). Taj bazični vid „proširivanja“ umetničkog dela vodio je vizuelne umetnosti ka literarnosti i diskurzivnosti, odnosno u pravcu lingvističkih i teorijskih istraživanja koja su bila više nego aktuelna u naznačenom periodu, tokom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina; u periodu u kojem je „zaokret ka lingvistici“ (*linguistic turn*) doživljavao svoju dramatičnu kulminaciju (strukturalizam, poststrukturalizam, filozofija jezika, analitička filozofija, semiotika, itd). Sama po sebi, označena orijentacija je neumoljivo odvodila umetničko delo u pravcu njegove razgradnje, tačnije u pravcu njegove „dematerijalizacije“.

Nenaslovljeni prilog Mirka Radojičića, iz slavnog 156. broja novosadskih *Polja* (1972) ubedljivo dočarava predočenu orijentacijukonceptualne umetnosti ka jeziku i „dematerijalizaciji“: da se konceptualna umetnost, dakle, ne sme ograničiti samo na dela (stav 2), da je konceptualna umetnost „ispitivanje prirode umetnosti njom samom“ (stav 3), da „[o]no kako umetnička dela jesu jeste jezik“ (stav 4), da jezik i „njegova logička

strogost“ predstavljaju *raison d'être* umetničkog dela (stav 5); da je umetnost mogućnost jezika, a konceptualna umetnost ispitivanje njegove mogućnosti (stavovi 8-9), te da „dela“ istraživačkog karaktera konceptualne umetnosti nužno bivaju određena kroz samu procesualnost konceptualne umetnosti, odnosno kao – „rad/rađeno“ (stavovi 12-13; Radojičić 1972).

Karakteristične propozicije konceptualne umetnosti „u užem smislu“ očigledne su i u ranom tekstu Vladimira Kopicla, pod nazivom „(I; IV 1971)“. Ovaj izraziti konceptualista, čija će potonja karijera pretežno biti vezana za pesništvo, dobar je primer tranzicije konceptualističkih postupaka prema pesničkim: 1978. godine Kopicl će publikovati svoju prvu knjigu pesama, pod nazivom *Aer* (Matica srpska), čiji će sadržaj pretežno činiti zapravo poetizovani konceptualistički radovi, koji su objavljivani u časopisu *Polja* i listu *Index* početkom sedamdesetih godina³. U radu pod nazivom, tačnije oznakom „(I; IV 1971)“, iz 1971. godine (a koji u predstojećim godinama u Kopiclovom pesničkom delu neće dobiti svoj poetski analogon), susrešćemo se neposredno sa problemom „dematerijalizacije umetničkog dela“, svojstvenim konceptualnoj umetnosti „u užem smislu“:

- „1 konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smelo da postoji
- 2 ideja koja beleženjem izlazi izvan sebe same nije više to
- 3 zato delo ne bi smelo da bude ono koje zabeležim: delo bi moralo da bude ideja nezavisna od beleženja
- 4 ako sama bila bi delo onda bi i konceptualna umetnost bila; ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja

³ Uporedi konceptualni rad pod nazivom „(II (I); VI 1971)“ (Kopicl 1972; Milenković 2007: 41) sa njegovom poetizovanom verzijom iz *Aera*, „Između jednog i drugog“ (Kopicl 1978: 21-24); kao i radove „(I (II))“ i „(2 (II) (1))“, takođe iz 1971. godine (Kopicl 1972; Milenković 2007: 42-43), sa „pesmama“ „Ovde. Ovde/izvan“ i „Ovde./Ovde gde jesam sada (Kopicl 1978: 25-27), kojima je pridružena treća pesma-stav: „Ništa nije obde/ali neki oblik već može da mu odgovara“ (*op. cit.*: 28; esencija konc. rada „(3; III(II) (2)), 1971); Kopicl 1972;).

- 5 uzeću hartiju (ili nešto drugo), zabeležiću ideju; nema je; samo beleška je
za konzumenta
- 8 nekad ne mogu da je prepoznam
- 9 ideja koja uđe u proces beleženja pristajući da bude delo morala bi sebe
samu bez ostatka da iskaže
- 10 ali to ipak ne može da bude tako
- 11 tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste
- 12 i samo postoje dela konceptualne umetnosti koja nisu konceptualna
umetnost; samo beleške su ispuštenih mogućnosti
- 13 samo, moja umetnost jeste izvan toga jer takva je kakvu je mogu; ako već
pristajem na umetnost
- 15 ono što predstavljam kao svoje delo izvan je moje umetnosti; ono je druga
jedna; drugom potrebna umetnost
- 16 ja sam prljavi jedan mali umetnik, ali ja to znam
- 19 moja prava umetnost ono je što ne može biti; ona je moja svest o sebi
(njoj)
- 20 tako postoji moje delo koje nije moja umetnost; ona je izvan sebe i tak(v)o
ne postoji
- 24 ako ga mislim postoji kao i sve i uvek onda je isto
- 27 ako sam ja-moja ideja-moja umetnost, moje delo je moj konzument; u tom
odnosu vidim njegovo biće
- 32 ipak samo je beleženje
- a) delo ne može da postoji; postoji svest o nemogućnosti njegovog
beleženja
 - b) delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja
 - c) delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela“

(Kopicl 1972/Milenković 2007: 40)

Po svemu sudeći, Kopiclov rad čine mahom stavovi u kojima se razmatra sam nematerijalni karakter konceptualnog umetničkog dela: da je konceptualno delo samo

ono koje kao takvo ne može i ne sme da postoji (stav 1). Podvlačenjem ključne napetosti koja proističe iz zavisnog odnosa umetničkog dela (koje je „ideja“) i njegove materijalnosti (koje je „beleženje“; stav 2), radom se izriče problem ugrožavanja suverenosti i samosvesti „jednog malog prljavog umetnika“ (stav 16), samim tim što se njegova umetnost (ideja) dovodi u podređeni položaj ne samo prema materijalnosti, beleženju dela, već i u zavisni položaj prema njegovoj recepciji, odnosno „konzumaciji“ (stavovi 5-12). Komunikacija sa delom, utemeljena u materijalnosti, odnosno – u belešci ideje („beleška je za konzumenta“; stav 5), predstavlja ključni činilac za razumevanje konceptualnog dela kao jedne nadasve „nemoguće umetnosti“ („moja prava umetnost ono je što ne može biti; ona je moja svest o sebi (njoj)“; stav 19).

Za konceptualističke umetnike konzumacija njihove eterične, disperzivne i apstraktne umetnosti predstavljala je neizbežnu banalizaciju umetničkog rada (Milenković 2007: 15). Svedeno pak na „metapoetičku“ eteričnost, na „svest o sebi samoj“, delo konceptualne umetnosti nametnulo se kao delo koje „ne može da postoji“, odnosno, koje je moguće jedino još izraziti u negativnim parametrima, u vidu svesti „o nemogućnosti njegovog beleženja“. Tako jedno konceptualističko iskustvo ostaje svedeno isključivo na „beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja“ i na „beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela“ (stav 32).

Ovaj „klasičan“ primer ovdašnje konceptualističke umetnosti više je nego koristan i zbog toga što snažno ističe argumente zbog kojih je konceptualna umetnost, načelnogovoreći, smatrana produžetkom već postojećeg simptoma krize savremene umetnosti. A to je, dakle, simptom krize umetničkog dela i njegovog postojanja u vidu „prisutnost[i] materijalne stvari“, kako je to svojevremeno uvideo i Ješa Denegri (Denegri 1971). Međutim, upravo u ovom ranom i pravovremenom komentaru našeg istaknutog istoričara umetnosti nije samo moguće steći uvid u jednu fatalnu dijagnozu savremene umetnosti, njene „smrti“ i trajne transpozicije u hegelijansku sferu „apsolutnog duha“. Isto tako, Denegrijevi argumenti nas uveravaju u nužnost proširenja

pojma konceptualizma; da se konceptualna umetnost nije nametnula „kao jedna fiksna jezička solucija već, naprotiv, kao polje otvorenog delovanja, polje koje nije omeđeno nekim unapred zadatim estetičkim pretpostavkama“ (Denegri 1971).

Ovo je više nego dovoljan znak neodvojivosti konceptualističkih praksi od epohalne tendencije eksperimentisanja, od tzv. „medijskog proširenja“ umetničkih praksi. Procedure konceptualne umetnosti bile su usmerene ka „radikalnom širenju materijala, izbora u kome sada ne postoje nametnute granice“ (Ibid), ali i ka takvom širenju „u kojoj reč i misao postaju ne samo legitimni već ujedno i najefikasniji instrumenti te nove mogućnosti umetničke komunikacije“ (Ibid). Sa sračunatim posledicama ekspaniranja artističkih postupaka u pravcu različitih medija, konceptualna umetnost je prvenstveno otelovljavala „misaone operacije“, s tim da „umesto oblikovnih postupaka, karakterističnih za samu prirodu plastičnih umetnosti, ovde se jedino može govoriti o *mentalnim postupcima*, u kojima sâm pojam ili zamisao zauzimlju mesto osnovnog pokretača imaginacije“ (Ibid).

Sasvim dajući prednost procesu zamišljanja a ne procesu realizacije (umetničkog dela/rada), konceptualna umetnost je, razumljivo, proizvela i značajnu turbulenciju u procesu recepcije („konzumacije“) umetničkog dela, jer „za komunikaciju sa konceptualnim delima nije više [bio] dovoljan kontakt utemeljen na kanalima vizuelne percepcije, kao što ni čulni estetički utisak nije više [bio] kriterij kojim se mo[glo] dopreti do smisla i značenja jedne takove umetničke operacije“ (Ibid). Šireći, vremenom, svoje procedure i procese u različitim pravcima (od kojih je najdominantniji svakako performans kao primer „sintetičke predstave“), konceptualna umetnost je neizostavno morala da računa i na širi modus recepcije i percepcije koji je podrazumevao aktiviranje svih čula, kao što je to, recimo, evidentno u „duhotvorstvu“ i „sintezijskoj umetnosti“ Vladana Radovanovića (vidi *Синтезискауметност* 2005). Iz tog razloga za konceptualizam se ne bi moglo reći da je negirao umetnosti niti da je zastupao jednu decidnu umetničku soluciju, veći da je poput drugih onovremenih „sintezijskih“,

odnosno „(verbo)vokovizuelnih“ poetika, prethodećih ili nadolazećih, pozvao različite umetničke prakse u nesputanu sinkretičku igru. A samim tim bila je izvršena i puna mobilizacija čula konzumenata (publike/ posmatrača) umetničkog rada, odnosno dela.

Proširenje medija

I zagrebački istoričar i kritičar savremene umetnosti, Marijan Susovski, bio je više nego svestan činjenice da je umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina insistirala pre svega „na demistifikaciji umjetničkog čina, demokratizaciji umjetnosti i participaciji gledalaca u stvaranju“, kao i na „korištenj[u] novim medijima, promjen[i] načina umjetničkog djelovanja i shvaćanja pojma umjetničkog djela te specifičn[om] društven[om] angažman[u]“, a na to je neodložno uticala „kulturno politička situacija kod nas i u svijetu“, o čemu će u ovom radu takođe biti više reči (Susovski 1978).

Kao neposredna posledica nemogućnosti da se jedna karakteristična eksperimentalna, sinkretistička agenda umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina sasvim udomi u jednom strukovnom ambijentu (literarnom, vizuelnom, muzičkom, itd) bila je pojava i upotreba različitih termina kojima se nastojalo da obuhvati sveukupnost polja onovremene sinkretističke, umetničke proizvodnje. Tako je pojam „konceptualna umetnost“ bio samo jedan od mnogih pojmova pod rukom (između ostalog, u našoj kulturi govorilo se još i o „postobjektnim pojavama“, o „novoj umetnosti“, o „proširenim medijima“, o „mešanoj umetnosti“ - *mixed-media*, o „novoj umetničkoj praksi“, o „vokovizuelu“, itd).

Sa konceptualizmom, praksa *definisanja* umetničke prakse više nije bila znak uspostavljenog, istinitog, jasno određenog identiteta neke pojave - već je isto tako predstavljala znak postupka koji je samodovoljan i izopšten iz vlastite teleologije. Analitički rad i naponi dosezanja definicije umetničkih fenomena postali su umetnost i praksa po sebi. Otuda bi historiografski i kritički postupak u našem slučaju morao da se

učini važnijim nego traganje za nekom decidnom opisnom sentencom, kao pruženoj ruci usred oluje. U našoj kulturi ono nije označeno samo jednom složenom konfiguracijom različitih umetničkih postupaka, već i sinhronim razmeštajem različitih umetničkih postupaka kod jednog istog umetnika, kao što je to, uostalom, više nego lako prepoznati u opusima „igrača u svim pravcima“ poput Vladana Radovanovića, Slavka Matkovića, Vojislava Despotova, Vujice Rešina Tucića, itd.

Ovu pojavu Nebojša Milenković je označio kao „novi kod umetničkog ponašanja“, predlažući i „nomadizam“ kao jedan mogući opisni termin. Predstavljajući ga na primeru umetnosti subotičkog avangardiste, Slavka Matkovića, koji je od kraja šezdesetih godina delovao u grupi BOSCH+BOSCH, a od sredine sedamdesetih samostalno, Milenković će pisati kako je umetnost postala „aktivna praksa stalnog iskušavanja i preispitivanja krajnjih granica umetnosti, a umetnički jezik (sredstvo) da se nametnuta ograničenja prevaziđu – upravo afirmisanjem svesti o tome da je karakter tih ograničenja privremen. *Potrebno je pretvoriti se u nomada i prolaziti kroz ideje sa istom onom lakoćom kojom prolazimo kroz različite krajeve i naselja*, reči su Fransisa Pikabije (Francis Picabia) koje su bile i te kako dobro poznate pobornicima nove umetnosti“ (Milenković 2005, sic). U tom smislu je i „nomadizam“ Slavka Matkovića podrazumevao projekte koji su bili ostvarivani „u duhu nove umetničke prakse“, a to su bila „vizuelno-poetska istraživanja (vizuelna, tipografska i konkretna poezija, vizuelna poezija u prostoru, umetničke akcije, antinarativni strip, kolaž, book art...), autorski film, intervencije u slobodnom prostoru, konceptualni radovi, performans, telesne akcije i mail art“ (Ibid).

I pionir naše posleratne avangardne umetnosti, Vladan Radovanović, takođe je ukazivao na nužnost „nomadske“ opcije unutar jedne stvaralačke ličnosti, ilustrujući je vlastitim umetničkim iskustvom: „Od početka pedesetih“, piše on o svom tzv. „sintezijskom duhotvorstvu“, „smatram da na nivou stvaralačko-istraživačke ličnosti, pored delanja u raznim umetničkim rodovima i na njihovoj sintezi, treba stvarati u različitim, pa i oprečnim 'stilovima', ispoljavati raznovrsne stavove prema umetnosti

kroz samu umetnost. Sve što se želi sintetizovati kroz istoriju celokupnog ličnog stvaralaštva, nije izvodljivo objediniti u jednom delu“ (Радовановић 2005).

Nije potrebno isuviše dokazivati da je ovako predstavljena širina umetničkog delovanja, širina ispitivanja „međuprostora umetnosti“ (*mixed-media*) – i ne samo u umetnosti nakon Drugog svetskog rata, već i unutar opusa jedne stvaralačke ličnosti – dovela na koncu do pojave mnoštva razlikovnih termina. Zaista, teško da bi imalo ikakvog smisla gajiti nadu da bismo u ovoj prilici mogli iole da poboljšamo trenutno stanje u istoriji filozofije umetnosti koja danas i onako odaje utisak pretovarene ostave.

Šta je video Šejka?

U neizbežnom susretu sa terminološkim četama i falangama koje su osvojile umetničko polje druge polovine dvadesetog veka – a čemu je posebno doprinela i diskurzivna aktivnost kao jedna od osnovnih procedura konceptualne umetnosti – utešno deluje komentar Petera Birgera koji je polemički stupio u generičko polje pojmovne konfuzije, citirajući Fridriha Ničea, da „samo nešto što nema istoriju može biti definisano“ (Bürger 2010). Upisujući vremenski/istorijski aspekt u pokušaje nomenklaturnog označavanja, Birger je istovremeno izrazio i puno razumevanje za postojeće, konfuzno terminološko stanje. Svakako, za nas nije bez značaja i pojednostavljenje koje je izveo Jirgen Habermas, izlaganjem o moderni „kao nedovršenom projektu“, kao i uvid Hansa Beltinga da u odnosu na modernizam zapadna kultura nema drugu alternativu (Belting 1995/2002: 18).

Naš ideal – a to je, iznad svega, volja da se terminološka situacija pojednostavi – već je, na početku umetničke istorije koju u ovoj prilici želimo da opišemo i razumemo, izrazio beogradski arhitekta i slikar, Leonid Šejka: u jednom davnom susretu sa akcionim

slikarstvom (Džeksona Poloka), on je izvrsno primetio kako se u formalnom smislu umetnost nakon Drugog svetskog rata nije značajno izmenila u odnosu na umetničke prakse pre Rata, da „izmene nisu korenite, već su samo neke osobine starog uveličane i potencirane“ (Šejka 1982 a, „Slikarstvo situacije“: 131-134), a da je ono što se promenilo „u svetu“ i što je zaista novo jeste jedna nova psihologija, „novo raspoloženje prema življenju“ (Ibid). Večnost nije više u igri, dalekovid je bio Šejka, već isključivo „prolazni trenutak, sadašnjost koja stalno traje i stalno izmiče ... Živi se u situaciji“ (Ibid). Kao da je bio u stanju da obuhvati umetnost i predstojećih decenija (čak i onu koja danas sa ponosom nosi ime *contemporary art*; Smit 2014), Leonid Šejka je sasvim dobro razumeo da je umetničko delo postalo dokument angažmana, zbog čega se umetnost i razvija u pravcu „monotonije“, kako bi uopšte održala angažmanski imperativ, kao i zahtev za neprekidnim svedočenjem trunucima sadašnjosti. No ono što je za nas od prvorazrednog značaja jeste Šejkina završna konstatacija, u kojoj stoji da „po zakonu monotonije svaka ličnost rezerviše za sebe jedan postupak, jednu radnju, a između ličnosti, stvaraočâ su minimalni razmaci“ (Ibid).

„Nekada su svi bili kao jedan, sad svaki beži od svakog“, piše Leonid Šejka na drugom mestu: „Prvi zakon kvarture glasi: To bekstvo jeste progresivno rastuća ekspanzija“ (Šejka 1982 a, „Telo i predmet“: 160-162).

I dok nas eksplozija savremene diskurzivnosti svojom spektakularnom reprezentacijom primorava da razumevamo „razlike“, evo kako se na drugoj strani od tog epistemološkog opsenarstva ukazuje jedna umirujuće jednostavna slika epohe:

„Ono što se događa u užem opsegu, kod jedne ličnosti, događa se u širem, u celoj generaciji. Pojedinač se ovde odvaja od mnoštva sa minimumom znakova za raspoznavanje. Svi se dodiruju laktovima, iako svako teži da se zavuče u svoj kanal, svi se nađu na istom. To je dijalektički paradoks – individualizacija vodi

uniformnosti. Najmanja promena stila dovela bi do susedne ličnosti“ (Šejka 1982 a, „Slikarstvo situacije“: 131-134).

I za Hansa Beltinga odsustvo stila i podređenost umetničkih praksi imperativu novine bilo je svojstveno umetnosti nakon Drugog svetskog rata: „Ritam u kojem se pojavljuju umetničke inovacije ubrzava se“, piše on u svojoj uticajnoj knjizi *Das Ende der Kunstgeschichte* (1995). „Međutim, težina inovacija se smanjila upravo u onoj meri u kojoj one više ne označavaju nikakav novi stil“ (Belting 1995: 21). U tom smislu dragocena je i Šejkina spoznaja epohalnog „dodirivanja laktovima“ kao znaka za minimalne i irelevantne razlike u umetničkim stilovima. I kao takva, ona je presudna za ishod bitke sa pojmovima koja nam je obećana, a koju bismo, opet, želeli da dobijemo na Davidov način: ne samo predlaganjem jednog natkriljujućeg termina našem predmetu proučavanja („konceptualizam“), već i insistiranjem na istovremenom fleksibilnom kruženju oko drugih postojećih termina koji su artikulisani upravo u naznačenom periodu: „nova umetnička praksa“, „konceptualna umetnost“, (jugoslovenski) „avangardizam“, „mixed-media“, „prošireni mediji“, „nova umetnost“, „vokovizuel“, „projektizam“, itd. A to su termini koji i sami, kao takvi, upravo svojim mnoštvom, ubedljivo ilustruju hegelijanski duh jednog vremena. Konačnu fazu „Bildungs-romana“ apsolutnog duha, kako je to svojevremeno duhovito primetio Beltingov američki sagovornik, Artur Danto (Danto 1998: 5).

U slikarskim tendencijama kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina Leonid Šejka je, dakle, opazio jedan novi paroksistički talas evropskog bezverja prema umetnosti, i to u formi „novih rituala“, koji su bili obeleženi „neočekivanjem ničega“, „rezignacijom“, „umorom“ i zasnivanjem „filozofije monotonije“ koja podstiče beskonačni angažman. A to neizostavno podrazumeva i „jedan gusto umnožen front slikara, a svakom treba priznati originalnost, jer se sve procenjuje u pustinji monotonije“ (Šejka 1982 a, „Slikarstvo situacije“: 131-134). Taj isti fenomen koji se pojavio u likovnim umetnostima nakon Drugog svetskog rata kritikovao je i istoričar umetnosti, Lazar Trifunović,

smatrajući ga vidom „anarhije individualizma“, „svođenjem ličnog na privatni izraz“, čime se otvorio put „konfuzijama i relativizmu – sve se može i sve je dozvoljeno u ime slobode, mada sloboda stvaralaštva i sloboda u ponašanju nisu isto“ (Трифуновић 1994, „Реификација слике (уместозакључка)“: 136-153). Nekontrolisana demonstracija privatnosti predstavljala je za Trifunovića jednu od važnijih pratećih pojava koje dolaze sa „reifikacijom slike“ u društvenoistorijskom kontekstu, određenim građanskim političkim liberalizmom. Slikarstvo koje je „zatrpano privatnim prenemaganjem i pobrkanim kriterijumima“ slalo je isključivo jednu poruku: o pretrpanosti umetničkih redova zabrinjavajućom masom netalesovanih i osrednjih duhova, kao i poruku o diktaturi „dva nova, ali agresivna sociološka činioca“ – trgovaca i kritičara (Ibid). U svemu tome, stvaranje novih, alternativnih medija (spram vizuelnog), po Trifunoviću, nije bilo adekvatno rešenje, budući da problem nije ležao u samom (vizuelnom) medijumu koliko u privatnom karakteru semantičkih vrednosti umetničkog repertoara znakova i signala (Ibid).

Budući da se pomenuti komentari mogu odnositi i na čitavu evropsku modernu umetnost (čak i u vremenskom rasponu koji seže do naših dana), suzićemo ipak naš interes, posebno eksploataciju onoga što je Šejka video, posmatrajući „slikarstvo situacije“ Džeksona Poloka. Ono što se čini da je od značaja jeste to da Šejka prvenstvo nije dao *umetnosti* sa njenim formalnim karakteristikama, već pre svega *psihologiji* koja je zaostala „nakon ovog rata“ (Šejka 1982 a, „Slikarstvo situacije“: 131-134).

Neodoljivo se čini da je Šejka video i ukazao, dakle, na *naš* problem: da umetnost, koja je preživela rat, u formalnom smislu nije donela ništa novo; da i u ovome što sami želimo da proučimo – nema, navodno, ničeg novog. U ovom novom istorijskom kontekstu nova je bila *psihologija*, odnosno promena „raspoloženja prema življenju“; nova je bila *psihologija* koja je sasvim raskrstila i sa budućnošću i sa prošlošću; takva, dakle, *psihologija* koja je u makabrističkoj atmosferi proizvedenoj ratom (a zbog kojeg se Šejki pričinilo da „umetnost Zapada ne izgleda tako stravična i zastrašujuća“) živela u

trenutku i *za* trenutak; u sadašnjosti. Umetnost je tako postala „situacija“, „proces“, „tok“, „novi ritual“, hipertrofirani, bezgranični ritual, dok je sâmo delo svedeno na dokument umetnikovog angažovanja; ne, dakle, predstavljeno angažovanje, već podatak o angažovanju, zapis o „situa(k)ciji“, kako će to osamdesetih godina nazivati beogradski klokostristi:

„Čin iz koga nastaje jedno delo proširio se, a uporedo s tim ili zbog toga delo kao da se smanjivalo, njegova izražajna sredstva kao da su siromašila, sužavala se, invencija u starom smislu se gubila ili namerno odbacivala“ (Ibid).

Jasno se u predočenim izvodima može čuti da je Šejka, najblaže rečeno, bio rezervisan prema novom psihološkom stanju sveta (ali evropskog, pre svega) koje je potčinilo umetnosti i njene forme. A neko bi s razlogom mogao da primeti da takav izveštaj ne može da predstavlja okosnicu nekog empirijskog rada poput našeg, posvećenog književnoistorijskom razračunavanju sa jednom vremenski velikom i stilski neuhvatljivom epohom. Ali pomenuti izvodi uspevaju u jednom: da pomognu u pokušaju da predmet proučavanja – to nepregledno kopno, „konglomerat umetničkih činjenica“ (Flaker 1984: 16) – bude sagledan sa određenom merom kako opreza tako i rezervisanosti.

Odavno je već povodom avangardne umetnosti (ali i one koje dobijaju prefiks *neo* i *post*) upozoreno da na kraju istraživačkog puta proučavaoca ne čeka ni najmanja, rekli bismo i „anahrona“ mogućnost zasnivanja „jedne estetičke teorije“, kao što je to bilo moguće u estetičkoj tradiciji oivičenoj Kantom i Adornom. Tako je svoje (anti)estetičko istraživanje Peter Birger svojevremeno zaključio sledećim rečima: „Tamo gde su mogućnosti oblikovanja postale beskonačne ne samo što je autentično oblikovanje beskrajno otežano, nego istovremeno i njegova naučna analiza“ (Birger 1998: 149). Tako i u našem slučaju opisivanja ovdašnjeg avangardizma za poslednjih šezdesetak godina – koji ne samo da je okretanjem prema „eluzivnom i efemernom“, demonstrirao „herojski afinitet

za današnjicu“ (Habermas 1988), već je i mogućnost uvođenja „heroike trenutka“ u neki zvanični, akademski sistem pamćenja i prenošenja istovremeno sveo na najmanju moguću meru–pitanje raspoloživog nomenklaturnog instrumentarijuma postaje samo „otežavajuća okolnost“.

Možda se pomenuta Šejkina slika „dodirivanja laktovima“ u mnoštvu individualnosti – „Svi se dodiruju laktovima, iako svako teži da se zavuče u svoj kanal, svi se nađu na istom“ – tek *ovde*, u ovoj početnoj tački našeg rada pokazuje kao nadasve uspela, prikladna slika umetnosti nakon Drugog svetskog rata. Ne samo da se za epohu, čijim smo se literarnim fenomenima ovim radom obećali, može reći da je u njoj ispisano (u književnom smislu) i stvoreno (u najširem kulturnom smislu) mnogostruko više nego u svim epohama pre, već bi se moglo tvrditi da nijedan vremenski period nije porodilo toliko veliki broj Adama, bezgranično zabavljenih imenovanjem onih drugih bezbrojnih i bezimenih. Iz tog razloga, želeli bismo da u Šejkinoj „integralnoj slici“ meteža laktova, u tom metežu avangardističkih individualnosti, nazremo širom otvoreni put vlastitog poduzeća. Želeli bismo, dakle, dazadatu nomenklaturnu gužvu koliko je god moguće pojednostavimo i da jedan mogući prohod kroz složenu geografiju umetnosti stvarane „u jugoslovenskom kontekstu“ zasnujemo na upotrebi široko shvaćenog pojma „konceptualizma“, uz fleksibilno oslanjanje na druge pominjane pojmovne alternante: „nova umetnička praksa“, *mixed-media*, avangardizam, itd.

Teorija kao umetnost

Za princip modernog doba možemo smatrati onaj „hegelijanski“, subjektivnost, sa svoja četiri osnovna aspekta: 1. individualizmom, 2. pravom na kritiku, 3. autonomijom delovanja i 4. individualističkom filozofijom. Sva četiri aspekta bivaju jasno raspoznata i u umetničkoj subjektivnosti koja deluje nakon Drugog svetskog rata i koja je

manifestovala još jedan aspekt subjektivnosti – a to je pravo na samoidentifikaciju, odnosno pravo na samoodređenje. Ne treba otuda da čudi što je za poslednjih šezdesetak godina označeno pravo na *samokrštenje* porodio rableovskog diva koji se još uvek nezajažljivo hrani raznovrsnim raspravama na temu postavangarde, neoavangarde, transavangarde, postmoderne, antimodernizma, itd.

I u ovdašnjim pokušajima razumevanja jugoslovenskog avangardizma posvetilo se dosta i vremena i pažnje terminološkim razgraničenjima, ali na takav način što su naznačeni umetnički fenomeni (vizuelni, literarni, muzički) uzimani odvojeno, ili kao ilustracije vlastite poetike (poput Radovanovićevog „vokovizuela“ i „projektizma“), ili najčešće „taborski“ i „cehovski“, bez volje da se osmotri puni sinhronijski, konfiguralni karakter tih *načelno* sinkretičkih, miksmedijalnih praksi. Naznačena („cehovska“) podvojenost, koja je još uvek na snazi, želi da ukaže jasno na to „šta je čije“: šta od sveg avangardističkog iskustva pripada nauci o književnosti, šta istoriji (vizuelnih) umetnosti, šta muzikologiji, itd. To znači da osnovnu pretpostavku ovakve podeljenosti predstavlja ideja o „specifičnom“ postupku (formi, sadržaju, materijalu i mediju) određene umetnosti. Međutim, već ovde treba jasno istaći da naše područje proučavanja nije obeleženo nikakvim „specifičnim razgraničenjem“ umetničkih postupaka, već sasvim suprotno od toga: ono je obeleženo *sinkretizmom*, odnosno *specifičnim sastavom raznoorsnih načina umetničke reprezentacije*. To je osnovna istraživačka pretpostavka koja nužno uslovljava i jedan intermedijalni i interdisciplinarni temperament.

Takav se zahtev može činiti isuviše složenim da bi doveo do koliko-toliko opipljivih partikularnih strukovnih rezultata. Kako, u našem slučaju, interdisciplinarnom politikom, koja je zapravo „politika ustupaka“, istovremeno zadržati interes nauke o književnosti? Da li je to uopšte moguće i svodivo na partikularne strukovne ciljeve? Pomirenje različitih struka trebalo bi da nastupi, recimo, određivanjem zajedničkih terminoloških imenitelja da već terminološko imenovanje predmeta proučavanja ne predstavlja problem sam za sebe, kao što smo to već nagovestili.

U našoj kulturi, među teoretičarima vizuelnih umetnosti, u volji da sve bude postavljeno na svoje razlikovno mesto, prednjači nesumnjivo Miško Šuvaković, umetnik i kritičar čiji je rad danas nezaobilazan za svakoga ko se zanima za savremene umetničke prakse. Čini se da ne postoji kritičar i istoričar umetnosti, bar ne kod nas, koji je pokazao toliko strasti da stvari budu „jednom za svagda“ definisane i zatvorene. No Šuvakovićevom radu, kojem je analitička filozofija dala privid ozbiljnosti, treba prići sa dosta opreza, pa čak i – kako sam to formuliše u jednoj od svojih najupečatljivijih rečenica posvećenih „jugoslovenskoj komparatistici“ – imati „nešto hrabrosti, nešto malo smisla za humor i poverenje u činjenice“ (Šuvaković 1996: 93). Jednostavno govoreći, beskrajni teorijski rad Miška Šuvakovića rečito⁴ govori u prilog teorijskoj praksi kao praksi koja je svojstvena konceptualnoj umetnosti i čiji razlikovni materijal predstavlja upravo teorijski jezik/govor. U recentnim komentarima dosadašnji „teorijski“ opus ovog kritičara, teoretičara i (nekadašnjeg) konceptualnog umetnika poredi se čak – po kvalitetu svoje izvedbe – i sa Vitgenštajnovom zaostavštinom⁵. No, bilo bi pravo njegovu zadužbinu pre svesti na sintagmu „epistemološka umetnost“, pa čak i „epistemološka književnost“. Svakako, besmisao predložene konstrukcije kao oznake Šuvakovićevog rada upravo predstavlja sâm paradoks konceptualne umetnosti: paradoks koji je sadržan u iluziji o nekakvom – da tako kažemo – totalnom analitičkom *zatvaranju* problema artistske *otvorenosti*.

Sve je to, razume se, jasna posledica njegovog ranog konceptualističkog iskustva koje datira iz sredine sedamdesetih godina, kada Miško Šuvaković deluje u beogradskoj konceptualističkoj grupi 143 zajedno sa Biljanom Tomić, Jovanom Čekićem, Nešom Paripovićem, Pajom Stankovićem, Majom Savić, Dejanom Dizdarem, Mirkom

⁴ ...prilog koji ovde, očito, ističe kvanitativni kvalitet predikacije.

⁵Konkretno govoreći, analitičku preciznost Šuvakovićeve izvedbe *Pojmavnika savremene umetnosti* umetnica Nika Radić će uporediti sa Vitgenštajnovom demonstracijom analitičnosti u *Tractatusu* (Radić 2011). Ipak, u retkim predasima pod najezdom superlativa, ista je autorka bila u stanju da napiše i sledeću gnomu: „Svi radovi Miška Šuvakovića su precizni u procesu, a ne u izvođenju konačnog proizvoda“ (Ibid).

Dilberović, Nadom Seferović, itd (Grupa 143 1978; Šuvaković 1996: 183-199). Kao i u drugim „konceptualističkim slučajevima“ i za grupu 143 teorijski objekat predstavljao je umetnički rad. Agenda ove konceptualističke grupe bila je zasnovana „na intertekstualno i interslikovnom suočenju: 1) analitičkih meta-diskurzivnih formulacija teorijske konceptualne umetnosti, 2) pro-teorijskih istraživanja strukturalnog generisanja vizuelnih modela u konstruktivizmu i nekonstruktivizmu, i 3) lingvističkih i semiotičkih formalnih rešenja razvijenih u teoriji ruskog formalizma i francuskog strukturalizma“ (Šuvaković 1996: 183). Početkom osamdesetih godina, Šuvakovićće učestvovati i u radu neformalne grupe umetnika i teoretičara, pod nazivom ZzIP (Zajednica za Istraživanje Prostora), da bi tokom devedesetih godina svoj teorijski impuls preneo u časopis *Projek(t)art*. Tokom dve hiljaditih njegovo „kreativno“ bavljenje teorijskom praksom prenelo je svoj entuzijazam na nezavisnu, neakademsku, vaninstitucionalnu platformu pod imenom „teorija koja hoda“ (TkH). Reč je o teoriji najširih diskurzivnih dometa, „u okviru koje urednički kolektiv koji okuplja teoretičare i umetnike iz teorije izvedbe, performansa, teatra, filma i vizuelnih umetnosti izvodi oblike teorijsko-umetničkog aktivizma“ kao što su to borba za ljudska prava, afirmacija marginalnih snaga u društvenim promenama, itd(*web/* zvanični sajt TkH kolektiva).

I mada je rođeno iz ideje o oslobođenju i deinstitucionalizaciji umetnosti (pre svega vizuelnih umetnosti), i princip „diskurzivnog zatvaranja“ konceptualizma i Šuvakovićev rad, kao njegov ekstremni granični slučaj, nameću se na kraju jedne konceptualističke istorije upravo kao njegove zvanične institucional(izova)ne himere. Čak, bez obzira na ono malo otkrovenje konceptualizma da se „konceptualna umetnost [...] često definiše, mada ne uvek uspešno“ (Radić 2011), ljubav, strast prema definiciji ostaće još i danas istinski temelj Šuvakovićeve, iz godine u godinu, sve monumentalnije diskurzivne zadužbine.

U ovom izvanrednom naporu, materijalizovanom hiljadama publikovanih stranica i koji je uložen u ime toga da čitavo jedno mnoštvo termina bude etablirano u svojstvu

episteme, te i da stvari u umetnosti dvadesetog veka jednom za svagda budu definisane, u svemu tome, dakle, ne možemo a da ne prepoznamo i već pominjani Adamov sindrom: idealističko osećanje da sve u umetnosti ima svoje razlikovno ime i da svaka pojava u umetnosti zahteva decidno određenje svog partikulariteta. Iz tog razloga nemoguće je Šuvakovićevu „nauku“ uzeti drugačije u obzir ako ne kao „teorijski blef“, a onda kao ortodokсни primer „konceptualističke književnosti“. Jer u suprotnom, dosadašnje Šuvakovićevo igranje na mnoštvu teorijskih i analitičkih koloseka moralo bi da ostane zapamćeno kao eklatantni „fenomen mistifikacije“, uspostavljen amorfnom smesom sofizama na temu umetnosti; „fenomen“ koji nesumnjivo proizilazi iz konceptualne umetnosti i „zavedenosti umetnika strogošću humanih nauka i lingvistike, koja ih, u većini slučajeva, odvodi u parodiranje jedne metodologije i izlaganje paralogičkih tekstova bogatim neologizmima retko potrebnim, s obzirom da veoma često svojim ezoteričnim karakterom doprinose intelektualnom terorizmu“ (Difren 1972). O „odgovornosti“ i o, uopšteno govoreći, etičnosti ovakvog postupka moglo bi se još i raspravljati da humanistika u međuvremenu nije postala izlišni konstituent našeg pragmatičnog doba koje je estetske, etičke i logičke vrednosti svelo mahom na jednu relevantnu vrednost: onu nominalnu⁶.

Još jedan nezaobalizani primer premrežavanja teorijskog i umetničkog postupka prepoznamo u delu Vladana Radovanovića, pionira jugoslovenskog avangardizma, koji je u nekoliko navrata nastojao da diskurzivno zaokruži jedno složeno artistsičko doba, u kojem je i sam uzeo više nego zapaženo učešće. Njegov teorijski rad imao je do danas nekoliko ishodišta: najpre ono koje se odnosi na zasnivanje „vokovizuela“ kao tehničkog termina (*Vokovizuel*, 1987), a onda i ono koje se odnosi na „sintezijsku

⁶ Da li o „odgovornosti“ Šuvakovićevog konceptualističkog iskustva treba govoriti u kontekstu „razvijene primarne pozicije“, kako stoji u predavljanju njegovog lika i dela, u zborniku *Nova umjetnička praksa* (1978)? I dok je „razvijena primarna pozicija“ određena kao „dominantan karakter etičkih premisa rada/umetnosti“, „etička pozicija“ umetnika (Šuvakovića) podrazumeva „zasnivanje jednog formulativnog saznanog sistema“, kao i „zasnivanje sistema čina (akcije)/“forma iskustva“ - mogućnost empirijskih postavki“, itd (Grupa 143 1978).

umetnost“ (*Синтезијска уметност*, 2005) i „projektizam“ (Радовановић 2009; Радовановић 2010). Treba imati na umu da je i u jednom i u drugom i u trećem slučaju reč o terminima koji su uspostavljeni pre svega kao oznake lične autorove poetike (uz za autora/teoretičara važno razlikovanje „artifugalnih“ i „artipetalnih“ aktivnosti, kao oblicima „prevazilaženja umetnosti“), ali i sa ambicijom da se oni promovišu i kao univerzalne oznake istraživačke umetnosti druge polovine dvadesetog veka.

Primer termina „projektizam“ (termin relativno novijeg datuma) za nas je interesantan baš u pogledu neizbežnosti Radovanovićevog susreta sa konceptualnom umetnošću i njenom dominacijom u savremenoj umetnosti. Samonikli avangardista, Radovanović još od kraja sedamdesetih godina neće propuštati priliku da istakne kako je njegovo stvaralaštvo prethodilo konceptualnoj umetnosti i da se razvijala nezavisno od nje (Radovanović 1977, Радовановић 2009; Радовановић 2010). „Та моја активност“, daje Vladan Radovanović refrenski iskaz o svom umetničkom iskustvu, „otpočela je, dakle, pre prvonavedenih [koncept-arta], ali nije doprla do javnosti, te nije pravovremeno ‘ušla u istoriju’ niti eventualno uticala na njen razvoj“ (Радовановић 2009: 5).

Od ovog neosporno velikog diskurzivnog rada, po svemu sudeći, ne možemo sebi pribaviti neku veću korist izuzev one koja se odnosi na prepoznavanje sasvim intimnog karaktera jednog teorijskog postupka. Posebno se to odnosi na one trenutke kada Radovanovićeva borba za vlastitu umetnost i nesporno prvenaštvo traga za epilogom u (neupotrebljivoj) razlici između „umetnosti“ („projektizma“, odnosno Radovanovićeve „mentalističke aktivnosti“) i „umnike“ („konceptualne umetnosti“)⁷. Pri tome, „umetnost“ po Radovanoviću predstavlja „čovekom samereno duhotvorstvo ispoljeno pomoću jedne i višemedijskih pretežno namerenih struktura koje, kao opazive, svoju spregu značenja, uobličjenja i kvalitetskih jedinica estetski deluju na osećanja i razum“ (Радовановић 2009: 38), dok je „umnika“ određena kao „(čovekom samereno) duhotvorstvo ispoljeno pomoću objektnih i najčešće jezički namerenih struktura koje,

⁷ ...kojoj, uzgred, Radovanović odriče pravo na sintagmatsku sastavnicu „umetnost“ (Радовановић 2009: 16).

kao prijemljive i zavisne od konteksta, svojim drugostepenim (materijalističkim) značenjem deluju na razum“ (*op. cit.*: 39).

Bez želje da u zadato polje proučavanja pristupimo decidno odabranim terminološkim mobilijarom, nećemo ipak prenebregnuti činjenicu da upravo Radovanovićevo pionirstvo, prethodništvo i njegova samoniklost – neka sada budu označeni i kao „projektizam“ ili „projekt art“, kako je Slavko Matković (u jednom trenutku i adept Radovanovićevo „duhotvorstva“) označavao svoje „intervencije u prostoru“ – više nego ubedljivo govore u prilog nužne rastegljivosti konceptualističkog iskustva. Samim tim i za konceptualizam je nemoguće da bude zatvoren unutar onoga što se naziva i što je „strogo“ određeno kao „konceptualna umetnost“, kao što to, uostalom, stoji u jednoj od mnogih Šuvakovićevih definicija – da je „[k]oncept [...] jezički (govorni ili pisani) nacrt ili zamisao koja se konstruiše umesto vizuelnog, predmetnog, prostornog i vremenskog fenomena“ (Šuvaković 1996: 80).

Konceptualna umetnost, kao umetnost (specifično) usmerena kao idejama, mentalnoj aktivnosti, upotpunjuje svoj disperzivni karakter upravo samom idejom, tačnije gestovima stvaranja „projekata za budućnost“ (Arent 2009: 264). U tom smislu konceptualizam bi trebalo da bude još jedna oznaka artističkog izvođenja voluntarizma koji računa na etimologiju reči „projekt“: na *projectum* (lat.) kao na znak voluntarističke sudbine – kao na *neizvesnost (iz)bačenosti u budućnost*.

Projekt-art

„Ovde nas, svakako, zanima samo tekstualni projekat, ispis ideje, bez obzira na to da li je realizovana ili ne; zanima nas dokument sa poetskim svojstvima, *hartijasto međustanje*, na polovini puta od glave

(koncepta) do tela (prostora)“ Vojislav Despotov
(Despotov 2005: 128).

Uprkos Radovanovićevom autoritetu, konceptualizam bi, dakle, trebalo uzeti u obzir i kao termin koji pokriva gest uspostavljanja projekta, kao što je to vidljivo na primeru Matkovićeve knjige pesama-konceptata (odnosno knjige projekt-sinopsisa, projekt-krokija), *Mi smo mali šašavi potrošači* (Matković 1976). Navešćemo primer pesme-nacrta, indikativnog naziva, PROJEKT A R T, neobičnog utoliko pre što nacrt njegovog *land-art* projekta ispisivanja reči a r t velikim slovima, na obroncima Fruške gore, otpočinje osvrtom na zamisao iz prošlosti („jednom sam hteo“). Uprkos odgovaranju od projekta, koje je dolazilo iz okruženja („ali prijatelji su me odgovorili“), Matković će dovršiti tekst izjavom da naznačeni projekat u njegovoj umetnosti još uvek ima status *moćnosti*:

„PROJEKT A R T
jednom sam hteo
da na obroncima fruške gore
velikim slovima
ispišem a r t
tako da se to može čitati
sa velike daljine

slova sam hteo da izrežem
od velikih ploha
belog hamer papira
ali prijatelji su me odgovorili
rekli su
da reč na vetru
ne bi ostala u celini
ni jedan minut

ja sada još uvek mislim

da uradim ovaj projekat
jednog dana bez vetra
i da fotografišem
ovu pojavu“

(Matković 1976: 22; vidi takođe Despotov 2005: 135-136).

Jasno je da je pred nama, rekli bismo, tipičan književni primer „nove umetničke prakse“ čiji su estetski normativi sasvim solipsistički. Ali upravo takvi, uzeti čak i kao radikalno solipsistički, oni su svojstveni vremenu u kojem se događala ovdašnja jugoslovenska kontra-kultura. Jedan od Matkovićevih značajnijih projekata bilo je i fotografisanje oblaka iznad njegove kuće u Subotici, a o tom „siromašnom“ i sasvim solipsističkom projektu, konceptu koji je u potpunosti bio okrenut svom autoru kao svom narcisoidnom i samodovoljnom središtu, posvećen je i tekst „Oblaci“, objavljen najpre u novosadskim *Poljima* (Matković 1974), a potom i u pomenutoj knjizi pesama-konceptata:

„...ja volim oblake
najviše kumuluse posle kiše
ili u proleće kada duva vetar
tada su najlepší

zato sam proglasio oblake nad suboticom
svojim umetničkim objektima
ali samo u slučaju
kada ih ja posmatram
iz svoga ugla gledanja
(ja sam u stvari već detinjstvu
otkrio estetske vrednosti
oblaka na nebu)

potpuno oblačno
obeležava se brojem deset“

(Matković 1974; Matković 1976: 25).

Skrećući pogled od Slavka Matkovića (svojevremeno i rastrzanog „šefovanjima“ Vladana Radovanovića i signaliste Miroljuba Todorovića), i vraćajući se Radovanovićevom prvenaštvu i samoniklosti u pogledu projekt-arta, trebalo bi bez odlaganja u račun jednog (proto)konceptualističkog prvenaštva uzeti i sklonost ka projektima Leonida Šejke, mističnog gurua beogradske umetničke grupe *Mediala*. Njegov projekat *Đubrište Kvarture* – koji je faza u Šejkinoj „božanstvenoj komediji“ *Grad-Đubrište-Zamak*, kao i faza u uspostavljanju slikarske utopije, „integralne slike“ – očigledni je proto-koncept, koji je propisivao da „[s]lika treba da se nađe na jednom prostoru gde će biti u društvu predmeta koji postoje bez razloga, koji samo *jesu*. Takav prostor je ĐUBRIŠTE. Pri tome treba zamišljati jedno poslednje, apsolutno Đubrište. Na takvom Đubrištu svaki otpadak je konačan i ne može se više upotrebiti. Ne može se upotrebiti po našoj odluci ili po nuždi, kao, na primer, ostaci kosmičkih letelica, koji većito kruže prostorom i koje vraćati na zemlju nije isplativo. Đubrište je, dakle, prostor principijelno neupotrebljivih stvari. Takođe su obrazložene radnje koje se čine sa tim predmetima, kao i one radnje kojima se ti predmeti proizvode. Đubrište – to je prostor čiste igre. Ta igra može imati najrazličitije forme, počevši od običnog skupljaštva, do komplikovanih, uzaludnih i uvek drugačijih klasifikacija. Slikanje na Đubrištu jeste vrsta bezrazložne registracije, popisa predmeta Đubrišta.//Prolaženje i razvrstavanje su osnovne radnje (*transit classificando*). Đubrište je, u stvari, labirint brojnih mogućnosti, splet puteva koji nikud ne vode“ (Šejka 1983 a, „Spisak tema“: 103-105).

Ovaj „dišanovski“ projekat nije ostao bez svojih značajnih i kanonizovanih literarnih izvođenja kao što je to slučaj u pesništvu Vaska Pope, posebno u poetizaciji svakodnevice kakvu srećemo u knjizi pesama *Kora* (1952) i u ciklusima „Predeli“ („na stolu“, „Na zidu“, „Na čiviluku“, „Pepeljara“, itd) i „Spisak“ („Konj“, „Maslačak“, „Patka“, „Magarac“, „Svinja“, itd).

Isto tako, i u literarnom „skladištu“ Danila Kiša nećemo prepoznati samo volju da se romaneskna forma „proširi“ (*Mansarda*, 1962), kao ni očigledne redimejdove, „nađene objekte“, poput „Eolske harfe“, priče o „nađenom instrumentu“, koja je 1983. godine dopisana uz knjigu *Rani jadi – za decu i osetljive* (1970). Morali bismo da već na početku Kišovih *Ranih jada*, u uvodnoj „fugi za jorgovan i klavir“ („S jeseni, kad počnu vetrovi“), prepoznamo i eskperimentalno iskustvo Džona Kejdža, pionira aleatorne i elektronske muzike, i uticaj njegovog najznačajnijeg muzičkog dela, 4'33", komponovanog za bilo koji instrument, tokom kojeg publika ne sluša „tišinu“, već zvukove u koncertnom ambijentu:

„Trebalo bi komponovati fugu za orkestar i jorgovan. Iznositi na podijum u mračnoj sali ljubičaste bočice oplemenjenih mirisa.

One koji bi tiho, bez krika, izgubili svest, iznosili bi u drugu salu, gde bi lebdeo detinjasti, lekoviti miris lipe i kamilice“.

U jednom od najinteresantnijih i najne očekivanih tekstova o literarnim postupcima Danila Kiša, kritičar Gojko Božović je – pokazujući na pesmu „Đubrište“ kao na Kišov poetički „peščanik“ – sugerisao na to da bi princip skladištenja i enciklopedijskog razvrstavanja trebalo uzeti kao dominantno svojstvo Kišovog opusa; dosledno sprovedenog prema proto-konceptu Lonje Šejke, onog koji je „prolazio razvrstavajući“ – *transit classificando* (Božović 2000: „Детаљни списак“, 134-142).

Još jedan važan opus realizovan je kao „bratski“ u odnosu na klasifikatorski koncept Leonida Šejke. Reč je odelu Bore Ćosića, čija je uloga u svetskoj revoluciji 1968. godine bila od nesumnjivog značaja, posebno u pogledu sažimanja onovremenog avangardnog iskustva – fluksus pokreta (OHO, Branko Vučićević), konceptualne umetnosti, vojvođanskog avangardizma (Vujica Rešin Tucić), umetničke grupe *Mediala*, verbovokovizula, itd. Takva ocena dobija sasvim na težini ako se uzmu Ćosićeve

autorske i uredničke *sam-izdat* publikacije s kraja šezdesetih godina, *Sadržaj* (1969), časopisom *Rok* (četiri broja) i *Mixed-media* (1970). O Ćosićevoj okrenutosti ka „dišanovskom“ konceptu Leonida Šejke, i značajnom mestu koje on zauzima unutar njegove vlastite poetike, govori ubedljivo sledeći izvod iz Ćosićevog eseja „Bekstvo Šejkino, na Zapad“ (Ćosić 1984: 152-172):

„Hodajući u sebi samom po crti vlastitog bekstva, Šejka sriče svoje klasifikacije, uključuje ih u tuđe, sarađuje, miksuje sopstveni duhovni proizvod i unutrašnju temperaturu sa drugim elementima (izvan-njegovim), koji mu se čine bliski i srodni. Nudi mi (1964) da čitave *Tutore* ilustruje sličicu po sličicu, podređujući se mojoj klasifikaciji. Stvar je u tome što sam ovu knjigu u današnjem obliku počeo da ispisujem tek aprila 1973, treće godine po Šejkinoj smrti. Tu vidim njegovu rasprostrtnost u vremenu, njegovo prisustvo izvan domašaja vlastite telesnosti“ (Ćosić 1984: 152-172).

Osvrt na neobično Šejkino mešanje u Ćosićeve poslove oko romana *Tutori* (1978), tog „monstr-romana“ i „romana-kentaure“ (Jeremić 1978), zabeleženo je i kod Milenka Pajića, u okviru njegove knjige *Нове биографије* (1987): prema svedočenju Bore Ćosića, Šejka je – „prelistavajući veoma obiman rukopis budućeg romana“, te i „čudeći se mnoštvu imena, predmeta, svakojakih staretinarskih pojedinosti“ – pomenuo kako bi „[v]aljalo [...] ilustrovati sve, sliku po sliku, do u beskonačnost“ (Pajić 1987: 141). No, za Ćosića, Šejkina guranje nosa u tuđe artistske tanjire ne završava se samo na primeru jednog od Ćosićevih nesumnjivo najvažnijih ostvarenja, kakav je pomenuti roman *Tutori*. Sveze ova dva umetnika vidljive su u najvećem delu Ćosićevog opusa (iz kojeg su isključeni njegovi prvi romani: *Kuća lopova* /1956/, *Svi smrtni* /1958/, *Anđeo je došao po svoje* /1958/). A svodeći danas Ćosićev literarni račun, moguće je tvrditi kako je uloga Šejkinog koncepta za Ćosića bila odlučujuća, počev od fluksus-knjige *Sadržaj* (1968), preko časopisa *Rok* i izdanja *Mixed-media*, pa sve do njegovih poslednjih izdanja *Consul u Beogradu* i *Mixed-media* (drugo izdanje). Staretinarski impuls, sklonost ka klasifikaciji i popisivanju svog životnog depoa, odveo je Boru Ćosića u izvođenje jednog od

najmonumentalnijih biografskih projekata naše književnosti, o čemu ćemo više govoriti u posebnom odeljku ovog rada, „Vesela fluksus-kutija Bore Ćosića, puna života“.

Smrt umetnosti i smrt književnosti

U naznačenom istorijskom trenutku književna umetnost je sasvim podelila afinitet ka projektizmu, ka miksmedijalnosti i ka „stilu upotrebe stilova“ (Danto 1998: 10). Uporedo satim što su vizuelne umetnosti napuštale figuraciju i okretale se izrecivom (izricanju nefigurativnosti, odnosno „nevidljivosti“), i književnost se odrcala svoje distinktivne izrecivosti, verbalne figuracije, razvezujući se i sama „od svakog specifičnog pravila, svake hijerarhije tema, žanrova i umetnosti“ (Ransijer 2013: 149). Ova disperzija umetničkih izraza biće umirena, pa čak i kanonizovana u fazi „novog romantizma“, odnosno postmoderne, kada ovdašnja kultura bude dobilai kanonizovane eksperimentatore poput Davida Albaharija. Sasvim je druga sudbina književnog izraza koji je svoju namenu ostvarivao kroz dokumentovanje konceptualističkih efemeralija. Takav status književnosti u odnosu na konceptualizam posebno će biti aktuelan od devedesetih godina do danas, a čini se da je tu dokomentarnu snagu književnosti prvi prepoznao novosadski umetnik Miroslav Mandić koji će već tokom osamdesetih godina objaviti nekoliko verovatno najznačajnijih koncept-knjiga u našoj kulturi, kakvo je, recimo, desetoknjižje *Ruža lutanja*.

Pred nama je, ponovićemo to, jedno veliko polje, razbojište ovdašnjeg *avangardizma*, kao „zakon[a] prirode savremene i moderne umetnosti“ (Pođoli 1978: 243), koje čak ni vezivanje za tradiciju srpske književnosti ne može da spreči da hipertorfira povremenim pridruživanjem avangardističkih iskustava drugih južnoslovenskih književnih, likovnih, vizuelnih, potkulturnih tradicija, a koje su svojevremeno predstavljale ravnopravne konstituente istog jugoslovenskog kulturnog konteksta. Zagarantovani defile velikog

broja teorijskih i umetničkih protagonista primorava nas da mirne duše prihvatimo diskurzivnu platformu „putujućih koncepata“, ali i da se što čvršće vežemo za sposobnost vremena da neumitno povećava (našu) istorijsku/vremensku distancu u odnosu na predmet posmatranja, zbog čega i pogled u istoriju neizostavno dobija jedan pojednostavljen, paušalni karakter. A paušalnost je, bez svake sumnje, još uvek jedna od najpouzdanijih muza akademskih Ilijada i Odiseja.

Kada je reč o vremenskoj distanci – ubeđeni smo da nije premala, ali pitanje je da li je postala prevelika, jer svaka epoha „dolazi kao seks(ualnost), prerano ili prekasno, i naša svest o njima je ili preuranjena, ili naknadna“ (Foster 2012: 217). Treba li otuda očekivati da u našem kritičkoistorijskom poduhvatu nastupi i model razmatranja koji je upravo Hal Foster označio kao „model paralaktičkog uokviravanja koje pokušava da uzme u obzir i naše sopstvene projekcije“ (*op. cit.*: 234)? Što ne znači ništa drugo do izvesnost jednog dinamičnog historiografskog posmatranja koje se prenosi i na sam osmatrani predmet. Iluzija „udvojenog kretanja“ epohe koja se razmatra, kao i doba u kom se osmatranje vrši, podstiče svest o tome da „svaka teorija govori o promenama koje se dešavaju u trenutku njene sadašnjosti, ali samo indirektno, kroz rekonstrukciju prošlih trenutaka, za koje se kaže da su početak ovih promena, i anticipaciju budućih trenutaka, kada se smatra da će ove promene biti završene“ (*op. cit.*: 219).

Dopustimo sebi još jedan intermecc, pre nego zaronimo, pitajući se o našem vremenu, o našoj „savremenosti“, koju teoretičar i istoričar savremene umetnosti, Teri Smit, podiže na začudni pijedestal „mekog označitelja trenutne pluralnosti“ (Smit 2014: 25), svojevrsnog „trajnog avangardizma“. Zapitajmo se, dakle, o „savremenosti“ koja se „sastoji od ubrzanja, sveprisutnosti i konstantnosti radikalnih raskida percepcije, neusklađenosti načina gledanja i procenjivanja istog sveta, u aktuelnoj koincidenciji asinhronih vremenitosti, u upornoj kontingenciji raznih kulturalnih i društvenih mnoštvenosti koje su okupljene tako da potcrtavaju narastajuće nejednakosti u njima i među njima“ (*op. cit.*: 26; sic); o „savremenosti“ za koju se zbog navedenog smatra i da je uskraćena za osećanje „našeg vremena“, jer

„savremenost“ „može da traje neodređeno dugo: sadašnjost može, perverzno da postane večna“ (Ibid), u kojoj – kako slovenački teoretičar umetnosti, Aleš Erjavec, u predgovoru knjizi Smitovih eseja ilustruje poslednju verziju „savremenosti“ i „savremene umetnosti“ – badjuovski „'skupovi' savremene umetnosti [...] postoje kao beskonačnosti“, odnosno „oni 'sapostoje' bez mogućnosti ili potrebe za zajedničkim imeniocem koji bi ih sveo jedne na druge“ (Erjavec 2014).

Sve pomenuto predstavlja razumljivo iverje gledišta koje je osamdesetih godina sinhrono utemeljeno na dva različita kraja „Evroamerike“, u radovima Hansa Beltinga i Artura Dantoa. Njihove paralelne zamisli, kako ih Danto uobličuje u svojoj knjizi *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1998), ukazuju na to da savremena umetnost, kao sveprisutna „globalna umetnost“, predstavlja pre svega umetnost „sveta“, onu koja je oslobođena balasta nacionalnog identiteta. Novi identitet „svebrbljajuće sveprisutnosti“ planete razvijan je intenzivno nakon Drugog svetskog rata, kroz internacionalni karakter tzv. neoavangardnih pokreta, da bi puno ostvarenje doživeo u današnjoj, „savremenoj“, „novojerusalimskoj“ umetnosti. Tome je posebno doprineo tehnološki činilac, ostvarivanje dominacije onovremenih masovnih medija u usponu: radija i televizije pre svega, ali i naknadno razapinjanje *world wide weba* kao i metastaza neoliberalne ekonomije, što je konačno i dovelo do ustoličavanja engleskog jezika kao dominantnog komunikativnog modela savremene „savremene umetnosti“. Univerzalne i nadržacionalne. Ali ništa manje i imperijalne umetnosti.

Ovo pitanje „savremenosti“ i „savremene umetnosti“ važno je za nas zato što ono određuje stepen *paralakse* u činu posmatranja perioda koji smo naznačili u ovom radu – 1960-2010. Drugim rečima, *paralaksom* bi trebalo izraziti dinamiku preklapanja dve vremenske ravni: one koja osmatra i one koja biva posmatrana. Suočavanje naše vremenske ravni sa traumatičnim ponavljanjem („sa razlikom“) onog trenutka u kom je avangardizam šezdesetih i sedamdesetih godina (konceptualizam, projektizam...) otpočeo konačnu fazu hegelijanskog narativa istorije umetnosti, „Bildungs-romana“

apsolutnog duha (Danto 1998: 5). A u tom završnom stadijumu istorije umetnosti već je bilo poznato da umetnošću sve može postati, od Dišanovog pisoara sve do Vorholovih *Brillo*-kutija, fluksus-objekata i koncepata. Ali baš zato što je momenat samopropitivanja došao do izražaja u formi traganja za samim umetničkim, za našu ekstenziviranu „savremenost“ dogodio se suštinski zaokret ka diskurzivnom, ili nešto grublje: ka filozofskom (Danto 1998: 13): „Ona [umetnost] se nije *zaustavila*“, pišaće u drugoj prilici Artur Danto, „već je završila, u tom smislu što je prešla u neku vrstu svijesti o samoj sebi i pretvorila se, opet na neki način, u svoju vlastitu filozofiju: to je stanje stvari što ga je predvidio Hegel u svojoj filozofiji povijesti. Pod time djelomično podrazumijevam da je uistinu bio potreban razvoj umjetničkog svijeta koji ga je učinio dovoljno konkretnim da bi filozofija umjetnosti sama postala ozbiljnom mogućnošću. Iznenada u uznapredovaloj umjetnosti šezdesetih i sedamdestih godina ovog stoljeća umjetnost i filozofija postale su spremne jedna za drugu. Iznenada, uistinu, postale su jedna drugoj potrebne kako bi se jedna od druge razlučile“ (Danto 1981/1997: predgovor).

Kao posledica zaokreta ka diskurzivnom i filozofskom izučavanje savremene umetnosti postalo je „tematska oblast sa najvećim rastom u akademskom svetu sve od početka veka“ (Erjavec 2014). U tako uobličenoj slici savremenog doba i njene umetnosti (nacionalna) književnost je, sasvim razumljivo, morala da ode u najzabačeniji plan te slike, ne uspevajući da prema njoj sakrije odbojnost. U najboljem slučaju – ne uspevajući da prikrije ravnodušnost prema literarnim „internacionalizmima“, a posebno prema školama pesništva kao što su to letrizam, konkretna poezija ili ovdašnji signalizam, što je više nego čujno u radovima antologičara i istoričara poput Predraga Palavestre, Milana Komnenića i Jovana Deretića. To nije zato što je književnost ksenofobično srpska, hrvatska, nemačka ili portugalska, već zato što je književnost umetnost koja, sve i da hoće, ne može da prevaziđe prokletstvo što za svoj osnovni materijal ima (nacionalni) jezik. A on predstavlja jednu najkonzervativnijih društvenih snaga (Despotov 2005: 6; Despotov 1986/2003: 395).

Više je nego razumljiva dijagnostika književne umetnosti po kojoj će ona, htela-ne-htela, uvek predstavljati demonstraciju nazadne (istorijske) nacionalne politike, zaključane u sopstvenom materijalu (jeziku) i tradicionalnim umetničkim rodovima i vrstama (pesništvo, drama, proza; pesme, romani); beznadežno odvojena od internacionalizama i od globalizacije i njene „savremene umetnosti“. Trajnom avangardizmu „savremenosti“ – koji više ne oseća da je prošlost nešto u odnosu na šta bi trebalo izvojevati svoju ili bilo kakvu slobodu (Danto 1998: 5) – takva umetnost gotovo da ne znači više od impozantne, super-teške „vreće za udaranje“.

To, međutim, ne vodi zaključku da je književnosti na kraju istorije umetnosti i u doba trajne sadašnjosti ostala bez „postistorijske“ titule „apsolutnog duha“. Dakako, ona je ta kojoj je nemoguće odreći pravo na tekstualnost i diskurzivnost (pa čak i literarnost!), što je posebno vidljivo u epohalnom usponu žanra eseja, kao što je na to pravovremeno ukazao Jovan Hristić (Hristić 1968). Međutim, bitka književne umetnosti je – za iole referentni, pa i u tržišnom smislu konkurentni status u okviru „sapostojanja“ raznorodnih umetničkih „skupova“ – izgubljena već u činjenici što književnost nema mogućnost da pobegne od svoje tradicionalne materijalnosti koju predstavljaju *kodeks* i (nacionalni) *jezik*.

Traumatičnost suočavanja nauke o književnosti sa posledicama koje su, između ostalog, proizvele i ideje konceptualne umetnosti, sadržana je već u činjenici da književnost, odnosno literarnost, podrazumeva jedan viši stepen medijske transpozicije sveta, viši stepen apstrakcije u odnosu na sliku ili skulpturu, kako je na to ukazao Vilem Fluser (Flusser 2002). Sudeći po savremenim teoretičarima („savremene umetnosti“), ta moć svođenja sveta na literarni i jezički kôd, moć apstrakcije, raščerečena je danas izvanredno ekstremnom amplitudom koja je određena sa jedne strane hiperaktivnom diskurzivnošću, a na drugoj neprebrojivim disciplinama vizuelnih umetnosti koje na isto toliko neprebrojivih načina „izlaze u susret“ inertnom, sveprisutnom iznad svega vizuelnom „duhu savremenosti“. Ta tužna hegelijanska robna marka, „duh

savremenosti“ – za koju više ne možemo biti sigurni da je dostojna označene franšize, jer ga je svojim postistorijskim karakterom prevazišla – dobila je u deo da u „savremenoj“ budućnosti brine o „višestrukosti, sporednosti i nejednakosti“ koje predstavljaju „nestabilno jezgro“ (čitaj – „alternativno“, „kreativno“, „progresivno jezgro“) savremenosti spram „svetskog poretka“, utemeljenog u Bodlerovim oznakama za *modernité*: „prolazno“, „kratkotrajno“, „nestalno“ (Smit 2014: 26).

Za istinsko prepoznavanje zamke koja se sve više širi u „savremenosti“, važno je imati u vidu i to da važeća anglosaksonska ideologija „kritičkog mišljenja“ – koja, uostalom, i omogućava sretno izvođenje Terijeve „prolegomene za savremenu umetnost, zamišljene kao polje kritičkog, teorijskog, istorijskog i, nadasve, istorijsko-umetničkog proučavanja“ (*op. cit.*: 37) – počiva upravo na označenim belezima („prolazno“, „kratkotrajno“, „nestalno“), koji su vrlo dobro prepoznati kao savremena „ideologija“ i kao „svetski poredak“. „Kritičko mišljenje“ kao dominantni obrazovni model (i koji je upravo u procesu usvajanja u ovdašnjem sistemu obrazovanja), zasnovan je na ideji da u postojećem obrazovnom sistemu tek deset posto činjenica ostaje kao raspoloživo znanje, a da najveći broj činjenica huji sa vihorom („prolazno“, „kratkotrajno“, „nestalno“), zbog čega obrazovanje ne treba zasnovati na prenošenju činjenica, već na razvoju „kritičkog mišljenja“ kao jedine trajne dispozicije „savremenosti“ i njenog kontingentnog karaktera⁸.

Neko naivan bi mogao da pomisli da je na ovaj način obrazovanje (i ne samo ono – ovde je u igri i proučavanje književnosti kao manji zalog i humanistika kao veći) dovedeno u poziciju da – ako mu je iole do života – postane čisto „filozofsko“ ili prosto „logičko“. I, nema sumnje, bio bi u pravu (ako bi filozofija to pravo uopšte bila u stanju daverifikuje naznačenim indeksom). Međutim, upravo je ova utopistička direktiva – koja se očito odnosi na nepouzdanost humanističke sekcije obrazovanja, ujedno i tržišno

⁸ Vidi Okvirni sistem kritičkom mišljenja u nastav (A Framework for Critical Thinking Across The Curriculum) i: projekat „Čitanjem i pisanjem do kritičkog mišljenja“ (Vodič I), grupa autora, Centar za interaktivnu pedagogiju, Beograd, 1998/2002: 9.

„nekonkurentne“, u odnosu na „prirodnjačku“, odnosno činjeničku – stvorila pomenuti utisak povodom „savremene umetnosti“: da je ona, pre svega, raščerečena između umetničkog istraživanja i diskursa. A spram umetničkog istraživanja, jasno je, logičkog mišljenja više nema. Već tu figurira isključivo diskurzivnost kao očiti eufemizam za „brbljanje“. Na taj se način lažno stvorio utisak povodom tobožnje naučnosti humanistike, zbog čega su i same umetničke prakse nužno postale svedene na pojam „istraživanja“ – na puke „terenske“ faze „kritičkog mišljenja“.

Koje je, dakle, mesto proučavanja književnosti i književnosti (kao umetnosti) u demoralisućoj kontingentnosti savremenog sveta, budući da i drugim očerupanim oblastima humanistike treba dati pravo bar na pokušaj da ispitaju agresivnost i ingerencije diskurzivnosti?

Instalacija evroameričke umetnice Džozefin Mekseper, pod nazivom „Potpuna istorija postsavremene umetnosti“ (2006), koju kao ilustraciju u svojoj knjizi eseja koristi i Teri Smit, čini se da nudi pravi odgovor samim tim što postavlja knjigu – kožni povež toma starog preko sto godina i u kojem je zlatom ispisan naziv instalacije („Potpuna istorija postsavremene umetnosti“) – unutar istoriografskog izloga prodavnice savremenosti, ispunjenog svakodnevnim potrepštinama. Bez obzira na to da li je naziv instalacije ironičan, ciničan ili već kakav, duhovit unajmanje, čak i da naziv instalacije provocira misao „da je postsavremena umetnost već drevna istorija“ (Smit 2014: 39), za našu priliku dovoljno je već obratiti pažnju na to što je naziv instalacije ostao skriven (od očiju posetilaca) samom knjigom. A ona u ovom „izlogu“ savremenosti predstavlja tajanstveni i nedodirljivi eksponent jedne stare, prevaziđene, ali i jedne nadasve pouzdane i trajne umetnosti.

No, književnost je danas isto tako umetnost koja na makabrističkim orgijama „savremene umetnosti“ nema više potrebnu snagu da bi mogla da pleše na vlastitoj sahrani. Jer, ako je rokenrol svoj razuzdani život obznanjivao na jedan više nego

pervertirani način, objavom svoje smrti, i za umetnost se isto tako može reći da je istovremeno sa objavama svog kraja plesala na vlastitom parastosu kao nikada do tada u *istoriji*. Karnevalski kraj istorije umetnosti bio je kraj jednog modernistički zasnovanog projekta, nadvladanog tehničkom inovativnošću, čime je izgubljena „težina“ odnosno „elitnost“ dela. Umetnost je morala da postane *pop(ularna)*; morala je da postane spektakl koji napušta muzeje, institucije. „Avangarda umire mlada“, stoji u naslovu jedne knjižice iz osamdesetih godina. Ali u toj krilatici nije na delu izvesnost u smrti, već *trajanje* umiranja. O tome je govorio upravo Renato Pođoli kada je ukazivao na to da je od 60' započeo poslednji avangardistički ciklus, četvrta i trajna faza avangardizma, ona „u kojoj je avangardizam postao druga priroda svekolike umetnosti“ (Pođoli 1975: 248). I Vojislav Despotov je donekle mislio na sličan način, da je avangarda hronični događaj, poput tradicionalizma. Ali danas se već sasvim jasno vidi da je mogućnost zasnivanja neke nove avangarde – nemoguće. To je verovatno stoga što je od šezdesetih godina na ovamo avangarda postala – *pop*.

Nije li i književnost, umetnost reči, uzela učešće, čak više nego značajno, u karnevalu proseka? Još je Sveta Lukić komentarisao obilje pesničke produkcije koju više niko ne čita: poeziju će svi pisati, i gotovo niko – čitati. Još jedva urednički sabori, no i oni sa sve manje elana. Jer da ima čitanja, ovaj bi frivolni parastos bio potpun. Smrt književnosti bio bi pravi *dance macabre* koji za svoje dominantne figure ima književne menadžere, kritičare, urednike – novčani obrt, koji je danas prisutan, najvećim delom, u vizuelnim umetnostima. Ovako, u pitanju je samozadovoljavanje nepreglednog polja autora. To isto tako znači da je književnost sama postala istinska *arte povera*, siromašna, usamljena, jednostavna autorova umetnost, utopljena u život. I kao takva – u estetskom i fenomenološkom smislu – savršeno nevidljiva.

Prvi deo: Deblji krajevi književnosti

Milost za nas koji se uvek borimo na granicama

Beskonačnosti i budućnosti

Milost za naše greške, milost za naše grehove.

Apoliner, Kaligrami

Kroz snajper: istoriografski pogled na neke oblike jugoslovenske kontra-kulture

Fortuna

Na kontra-kulturu šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina proteklog stoleća konačno može da bude gledano sa mirom snajperske trezvenosti; pogledom koji je podešen tako da izvrši pažljivu selekciju kulturnoistorijskih protagonista. To ne znači, međutim, da bi ideološka situacija jednog vremena u današnjem kulturnom računu trebalo da bude u potpunosti apstrahovana. Daleko od toga – skica tih specifičnih kulturnoistorijskih okolnosti može da pomogne u razumevanju toga zašto su neki događaji, protagonisti, postupci, ostvarenja, dobili oblik ili status onakav kakav su (do današnjeg dana) dobili. I te okolnosti, čak i ako su omogućavale gladnoj Krmači da se zadovolji svojim nakotom, bile su plodotvorne, makar bile uzete u onom mračnom, hegelijanskom smislu po kojem istorija nije pozornica sreće, te da su razdoblja sreće prazne stranice u njoj (Hegel 2006: 42).

Priznati se ipak mora da je ljubav prema ispunjenim stranicama istorije vlastite kulture – ljubav makar i bizarna, sadistička – ono što našu želju za kritičkim razvrstavanjem još uvek održava u životu. A stranice naše kulture, koje su pred nama, intrigiraju ne samo punoćom sadržaja, već i otuda što se taj sadržaj na toliko različitih načina opire činovima analitičkog razvrstavanja. Ne zbog toga što je u slučaju dokumenata ovdašnje kontra-kulture reč o diskurzivno „neuhvatljivim“ fenomenima, već pre svega iz razloga

što su oni artikulisani kao neakademski događaji *per definitionem*: upravo, kao „kontra-kulturni događaji“, takvi, dakle, da sami po sebi razaraju sav zalog večnosti na koji akademska analiza jedino i računa, a koji je upisan u tradicionalne umetničke forme (pesma, roman, priča, drama, slika, skulptura, itd), u materijale (papir, slovo, jezik, kamen, boja, filmska traka) i u medije (knjiga, slika, film, kompozicija). U tom pogledu, za fenomene jugoslovenske kontra-kulture, koje želimo da opišemo u ovom radu, nisu bili svojstveni samo anti-estetički stavovi, već i uže posmatrano – anti-književni (anti-knjižarstvo Slobodana Mašića, izdanja Vladana Radovanovića, Miroljuba Todorovića, Vojislava Despotova, Vujice Rešina Tucića, itd).

Status dokumenata nekadašnje kontra-kulture u savremenoj kulturi problematičanje i iz razloga što su i njihovi tvorci i istorijske okolnosti činili sve da oni ostanu puki „zapisi na vodi“ – što iz poetičkih razloga (kao što je to, recimo, princip „dematerijalizacije umetničkog dela“ ili poistovećivanje umetničke akcije i života), što iz razloga političko-ekonomskih (izdavaštvo, distribucija, Centar moći)⁹. Odgovornost otuda (ako je uopšte smisleno govoriti o „odgovornosti“) za problemski status ovih dokumenata ne snose samo neke „sile nemerljive“ i neki „zli volšebnici“ u uredništvima i na Vlasti, već i sami umetnici koji su svoj rad zasnivali pre svega kao eksces ostvarivanja svog partikulariteta. Nevidljiva umetnost“ vojvođanskih „siromašnih“ umetnika – Miroslava Mandića, Slobodana Tišme, Slavka Matkovića, Božidara Mandića, Čede Drče – sasvim je dovoljan i ubedljiv primer visoke mere životnog rizika koji se investira u ime zasnivanja autentičnog umetničkog rada.

Za Hegela je važnost projekata ostvarivanja vlastitog partikulariteta oličavala u isto vreme i „stajalište sreće i nesreće“ (Ibid), zbog čega je sasvim jasno što sretan može biti samo „onaj, koji je svoj bitak uskladio sa svojim osobnim karakterom, htijenjem i voljom, uživajući tako samoga sebe u svojem bitku“ (Ibid). Ali nije ovde u pitanju samo

⁹ ...prema Бурдије 2003: 470. О Burdijeovom razlikovanju „spoljašnjih“ i „unutrašnjih“ činilaca u polju umetničke proizvodnje detaljnije smo govorili u odeljku „Umetnost i permanentno stanje krize“ (poglavlje *Goli život „književnog jugoslovenstva“*).

(individualno) osećanje sreće ili nesreće spram vlastitog htenja i volje, spram vlastitog „projekta za budućnost“ (Arent 2009). Pre je reč o problemu istorijskog vrednovanja umetničke sudbine koja sebe kao „žrtvu-heroja“ hazarderski stavlja na doboš fortune. Pravo pitanje za avangardno iskustvo čak nije ni ono: da li je neko imao sreće ili je pak nije imao. Pre je to ono pitanje, još rigidnije i više u dosluhu sa voluntarističkim apetitima nego pomenuto, a glasi: da li je neko *hteoda* ima sreće (pa tek onda i da li je *mogao* da ima sreće), ili je u svoj *projectum* – u svoju „bačenost u budućnost“ (kako već glasi etimologija latinske reči *projectum*) – upisao ipak zahtev da sreću nema? To ne znači ništa drugo do to da razmatranje avangardističkog voluntarizma treba zasnovati kao problem svojevrsnog *htenja za (ne)srećom*; kao problem htenja, dakle, koje nikada nije bez dispozitivnog uslova *mogu/ne mogu*.

Svaki čin volje „hoće da vidi svoj kraj“, pisala je Hana Arent, odnosno, svaki čin volje želi da vidi „kada će se ono što je predmet htenja pretvoriti u predmet delovanja“, (Arent 2009: 292). A to uslovljava „normalno raspoloženje hotećeg ja“ koje odlikuju „nestrpljivost, nespokoj i briga“, kako već Hana Arent prevodi i dočarava Hajdegerov pojam *Sorge* (Heidegger 302). „[I] to ne samo zato što duša sa strahom i nadom reaguje na budućnost nego i zato što projekt volje pretpostavlja neko ja-mogu, koje uopšte nije zajamčeno. Briga i nespokoj volje mogu se umiriti samo pomoću ja-mogu i ja-delam, to jest prestankom njene sopstvene aktivnosti i oslobađanjem duha od njene vlasti“ (Arent 2009: 292). Drugim rečima, *Sorge*, totemeljno osećanje „bivanja u svetu“, biva ukinuto tek u onom trenutku kada duh zbaci sa sebe okove htenja, koje može nastupiti i sa smrću i sa ostvarivanjem vlastitog projekta; čak i sa tvrdom željom da hotećeg projekta nema. To znači, dakle – biti „*sâm u strastvenoj, lišenoj iluzija o Se, faktičnoj, samoj sebi izvjesnoj i tjeskobnoj s l o b o d i z a s m r t'*“ (Heidegger 303, sic).

Kapital žrtve

„Briga i nespokoj volje“, to anksiozno stanje duha, svoje razrešenje u sreći i spokoju moglo bi, dakle, da nađe i u izvesnom hajdegerijanskom „htenju-za-ne-htenjem“ isto koliko i u ničeanskoj „volji za moć“. A to su ujedno i dve voluntarističke granice ovdašnjeg avangardističkog iskustva, koje želimo da predstavimo u ovom poglavlju: dok je sedamdesetih godina vojvođanska avangarda objavila „htenje-za-ne-htenjem“ kao statut svoje „siromašne umetnosti“ (*arte povera*), „osamdesetim“ godinama biće svojstvene sasvim drugačije voluntarističke ambicije: objavljivanje „novog nihilizma“ postmoderne i njene (ničeanske) „volje za moć“. Samim tim je i anksioznost ova dva voluntaristička stremljenja imala različitu intonaciju i različito razrešenje.

U onome što želimo da u ovoj prilici proučimo, po buntovnoj prirodi buntovnih stvari, kao što ćemo videti, ima i onih koji sreću nisu imali, kao i onih sretnih, mladih, uzburjenih duhova, kojima je sreća bila naklonjena. Ali ima i onih koji su zahtevali da sreću nemaju, u čemu bismo želeli da prepoznamo sav smisao avangardističkog nihilističkog stava koji, kako primećuje i Renato Pođoli, istovremeno ima i psihološko i društveno pokriće (Pođoli 1975: 98). Sudeći i po njemu, na delu je „žrtvovanje i posvećivanje“ hegelijanske vrste: *agonizam* koji „u jednoj epohi kao što je naša, kojom dominira anksioznost ili patnja, strana svakom metafizičkom ili mističkom spasenju [...] moramo pre svega shvatiti kao žrtvu Molohu istorizma“ (*op. cit.*: 99-100). Agonizam, kao hiperbolisana avangardistička strast nosi sobom, dakle, ideju tendencioznog samožrtvovanja, koje je, međutim, neretko uskraćeno za(samo)svest o punom žrtvenom računu: da je vlastita žrtva počinjena, *provenstveno*, u ime Suverene umetnosti, u ime Autonomije polja umetničke proizvodnje.

Problem sa kojim ovde želimo da se suočimo, zapravo, jeste onaj koji se odnosi na simptom pretvaranja učinka vlastite fortune u svojevrzni „manipulativni kapital“. On se

naročito javlja u sklopu tzv. „monopola na žrtvu“, sociološkog fenomena svojstvenog postkomunističkoj humanističkoj inteligenciji (Kuljić 2002: 426). Jer izvan „osećanja sreće i nesreće“, i izvan „imanja sreće“ kao i pomenutog „htenja za (ne)sreću“, neizbežno je razlikovanje istinske i umišljene žrtve (*op. cit.*: 428). A ono jasno zastupa mišljenje kako „istinska žrtva ne polaže pravo na obeštećenje“ (*op. cit.*: 429). Ovde, dakle, nije reč samo o pojedincima „koji su se protivili vladajućem režimu (jer je na ovim prostorima tamnica uvek bila najpouzdanije osvedočavanje političke harizme)“, već i o onima „koji, na osnovu osvedočavanja zbog prihvatanja rizika, nisu kasnije polagali pravo na oslobodilački monopol bilo koje vrste“ (Ibid).

Nošeni različitim ideološkim i samoreklamnim potencijalom sretni među ovdašnjim avangardistima ostvarivali su naplatu, što unutar nacionalnog kulturnog konteksta, što unutar globalnog; ili su – kao u najvećem broju slučajeva – izvlačili „deblje krajeve“ „kraja istorije umetnosti“. A to su istovremeno i „deblji krajevi“ književnosti (jer, kako Pesnik reče, *kraj nije samo jedan*). Iz tog razloga je za nas važno uspostavljanje otklona prema pasiji onovremenih voluntarističkih strastvenika, ne gubeći iz vida da „[s]vaku žrtvu banalizuje pretenzija za obeštećenjem, a intelektualca poziva na neintelektualne zasluge“ (Ibid).

Barutno punjenje napretka

„Umetnost u pravi čas je prva pomoć; u zao čas – nesreća“.

Judita Šalgo, *67 minuta, naglas* 1980: 49.

Onako kako je Đorđo Agamben pokušao da razreši naizgled paradoksalnu izloženost „golog života“ spram političke Suverenosti, i u slučaju Autonomije umetničkog polja može se govoriti o tome kako se „svetost“ umetnika uspostavlja (apsurdnim) uključenjem njegovog/njenog „golog života“ u vladajući poredak – putem

(samo)ukidanja (Agamben 2013). U pokušaju da se kompleks agonizma dovede na prag jednog biopolitičkog i bioumetničkog komentara, može se tvrditi kako se „goli život“ umetnika/umetnice, u radikalnim voluntarističkim gestovima, u „radikalnim stilovima volje“ (Sontag 1971) podmeće isključivo u ime ostvarivanja Suverenosti umetničkog polja. I to bez obzira na to što se (samou)kidanje Tela umetnika pretpostavlja različitim autoritetima – ekonomskom, političkoistorijskom, ili se pak pretpostavlja poetičkom autoritetu.

Ni malo ne treba da čudi to što u savremenoj kulturi na snazi dobijaju glasogovornici paradoksalnog „svetog“ umetničkog tela, advokati „asimetričnog Drugog“, poput Miška Šuvakovića kom je izuzetno stalo da status istočnoevropskog konceptualizma sagleda u hipertrofiranom „gulag-kontekstu“, kao umetnost koja je nastajala kao subverzivni odgovor na izazove ovdašnjeg „totalitarizma“:

„...istočnoevropska konceptualna umetnost se pojavljuje u dramatičnim političkim uslovima gde sasvim različiti postupci od formalne lingvističke analize jezika umetnosti preko javne ili privatne biheviornosti (body art, performace art) do mističkih intersubjektivnih eksperimenata imaju uvek političke konsekvence. Istočnoevropska konceptualna umetnost je politizovana samim svojim kontekstom nastanka, a to znači kritičnim i decentriranim pozicioniranjem u polju političke kontrole koju sprovode birokratske strukture jednopartijskih političkih sistema“ (Navedeno prema Unterkopfler 2013: 28).

I mada avangardizam jugoslovenske kulture predstavlja incident istočnoevropske umetnosti, noseći predznak „pravovremenog uključivanja u svet“ – s obzirom na to da je „nastajala na preseku, ali i na razlikama, tri intencionalna umetnička sistema izvođenja nove umetnosti: (i) sistema zapadne konceptualne umetnosti, (ii) sistema istočnoevropske *underground*, eksperimentalne, konceptualne ili druge umetnosti i (iii)

sistema postkolonijalne umetnosti trećeg sveta“ (Šuvaković 2007: 233)¹⁰ – neobična je, ipak, pasija da se ona i danas predstavlja kao umetnost koja je podnosila značajnije ideološkoartističke žrtve nego što je to zaista bio slučaj.

Istorijskopolitičke okolnosti za jednu tek rođenu zemlju, kao što je to nakon Drugog svetskog rata bila FNR Jugoslavija, posebno u pogledu njenog statusa na geopolitičkoj mapi i Evrope i sveta, zakomplikovale su se već u prvim godinama, otpočinjanjem tzv. „hladnog rata“ koji je učinio da svet „gvozdenom zavesom“ bude podeljen na liberalno-kapitalistički Zapad i socijalističko-komunistički Istok. Odlučujuće je, međutim, za ovdašnju kulturu i odbijanje jugoslovenskog političkog establišmenta da se sasvim prisajedini evropskim predelima sa „one“ strane zavesu, i nakon 1948. godine i nakon Brozovog „historijskog NE“, odaslatom Staljinu i SSSR-u. Ova geopolitička *podvojenost* nastupila je i „iznutra“, i na političkoj koliko i na kulturnoumetničkoj sceni FNRJ (SFRJ), posebno na književnoj i slikarskoj sceni. Kako je (bar) Jovan Deretić skretao pažnju na ovaj istorijski trenutak – koji je bio od presudne važnosti za uobličavanje ovdašnjeg umetničkog života (fronta, metabolizma) – i kretanja u književnosti bila su u neposrednom dodiru sa političkim životom: i kao njen izraz i kao njeno sredstvo (Деретић 2004: 1147 i dalje).

Već zbog toga što ovdašnji teoretičari u pokušajima da objasne nove postupke u književnosti i umetnosti nakon Drugog svetskog rata nisu želeli da napuste avangardu kao određenje¹¹, treba pomisliti na to da u ovdašnjem kulturnom ambijentu pojam „avangarde“ predstavlja nesumnjivu „evropsku“, odnosno „zapadnu“, odnosno „modernističku“ granicu južnoslovenskih književnosti (umetnosti), koja je osvojena

¹⁰ ...prema Denegri, Ješa (1977), „Za strukturu direktnih uključivanja“, *Umetnost*, 55/1977, Beograd: 42-43; Denegri, Ješa (1978) „Deseti bijenale mladih 1977“, *Umetnost*, 58/1978, Beograd: 56-60. Takođe, Denegri, Ješa (2013 a), *Srpska umetnost 1950-2000 – Šezdesete*, Orion Art, Beograd: 335.

¹¹ Vidi Ostoja Kisić, *Nezvana avangarda* (1986); takođe, i Ivan Negrišorac će se takođe odlučiti za (neo)avangardnu atribuciju ovdašnjih pesničkih praksi u knjizi *Legitimacija za beskućnike* (1996).

pridruživanjem vlastitih artističkih snaga u krojenju nove istorijske, političke, kulturne, umetničke mape Evrope, (bez obzira na to što je to bio „modernizam nerazvijenosti“, kako uviđa Lidija Merenik, koristeći se terminom Mišela Brenana; Merenik 2001: 11). I to se, svakako, odnosi na događaje *oko* Prvog svetskog rata, koji je, između ostalog, označio trenutak sinhronizacije kaskajućih zapadnobalkanskih kultura sa evropskim trendovima: i liberalnokapitalističkim i komunističkim (socijalističkim). Posvećena ideji napretka i beskompromisnoj veri u budućnost – kao razlikovnom svojstvu zapadne kulture – „istorijska avangarda“ je svoj poseban status zadobila u komunističkom kulturnom ambijentu u kojem su ostvarivana njena ne samo *utopistička*, već i *eksperimentalna* načela. Razumljivo je stoga zašto je „istorijska avangarda“ (kao i postupci razvijani unutar nje) postala neotuđivo nasleđe umetnosti potonje SFRJ, takvo koje je nakon Drugog svetskog rata, u novostvorenom utopističkom eksperimentu, sa puno razloga i povoda, ubirala kanonske plodove svog trudbeništva, kao što je to bio slučaj sa statusom nekadašnjih mladobosnaša, (beogradskih) nadrealista i (zagrebačkih) ekspresionista, Ive Andrića, Marka Ristića, Aleksandra Vuča, Oskara Daviča, Miroslava Krleže (da pomenemo bar najvažnija imena).

Dalji napredak i osvajanje umetničkih prostranstava u SFRJ morao je, sudeći bar po ideološkom pravilu, da bude imperativ novokonstituisane kulturne politike: pa ipak, unutar ove kulturne politike razvejaće se borba dva tabora – dinamičnog i statičnog, artističkog i utilitarističkog, danas poznata pod nazivom „sukob na književnoj levisi“, koji će biti zaključen pobedom životvornih umetničkih snaga (vidi Lasić 1970). A čini se da toj odluci u velikoj meri doprinosi i prekid kulturne razmene između SSSR-a i FNRJ, zbog čega je kulturni „sadržaj“ Istočnog bloka, sadržaj koji je bio izrazito utilitarističkog karaktera, morao da bude prevaziđen traženjem alternative „na drugoj strani“ – i ona, to moramo da istaknemo, nije nužno bila vezana za evropske kulturne centre (kao što je to

bio Pariz), već i za hispanoameričku kulturu – kao što je to bio slučaj sa uvozom meksičkog filma¹².

Umesto da razmatramo ideologije sukobljenih strana u pomenutom „sukobu na književnoj levici“, našu nameru da uočimo obrise puta kojim će se, u sledećih pedesetak godina, kretati južnoslovenska umetnost, kao i umetnost u Srbiji „u jugoslovenskom kontekstu“ (A. Petrov), trebalo bi imati u vidu da je i jedna i druga sukobljena strana u osnovi imala (modernističku) ideju *napretka*; čak je i (soc)realizam, bez obzira na ponuđeno „mrtvo more“ umetničkog delovanja, koje je umetniku dodavalo funkcionerska odlikovanja, svoj koren imao u naprednom i angažmanskome načelu socijalističkog programa (Svetozara Markovića). Određeno razlikovanje artistske avangarde i socijalističkog realizma moglo bi da bude dočarano i ukazivanjem na postojanje dva modusa (artistske, društvene) utopije u „sukobu na književnoj levici“: 1) ostvarenoj, materijalizovanoj utopiji – *od ovoga sveta* – i koju bi valjalo kao takvu održavati (*strategijama* socrealizma); i 2) utopiji kao neodređenom referentnu budućnosti, čija je svrhovitost apstraktna (*od onoga sveta*), koja se ne ispunjava (bar ne nužno) njenim stvarnim dosezanjem (jer, uvek je to dosezanje na trenutke, one individualne i artistske, u umetničkim, voluntarističkim činovima).

Zaista, razmatranje ove debate moralo bi u sebe da uključi mogućnost izjednačavanja angažovanog realističkog modela (naturalizam, Brehtov novi teatar) sa avangardnim, boljševičkim, militantnim, ekstremističkim statusom postupaka razvijanih pri „istorijskoj avangardi“ (Majakovski, Hlebnjиков, Cvetajeva, Beli, Blok) – i ono se ogleda upravo u 1) približavanju ideja i umetnosti širim narodnim slojevima, pod teleološkom parolom „estetizacije svakodnevice“ realističkim i eksperimentalnim *strategijama* i *taktikama* (roman, film; sadržaj koji je posvećen masama, „donjem svetu“ društva); i u 2) prevratničkom duhu, beskompromisno posvećenom inovacijama, na

¹² Pretpostavlja se da je meksički film – kao paradigma buduće popularne kulture u SFRJ – bio „uvezen“ incidentno, predlogom Edvarda Kardelja.

„negativnodijalektički“ način, ali istovremeno i liberalnokapitalistički. Jednostavno je složiti se otuda sa tvrdnjom Petera Birgera da je „[u]poredno postojanje ‘realističke’ i ‘avangardističke’ umetnosti danas [...] činjenica protiv koje više nije moguć nikakav legitimni prigovor“, piše Peter Birger (Birger 1995: 139).

Poseban slučaj kulture SFRJ ne ogleda se tako u „tragičnoj“ i „kobnoj“ svezi sa doktrinom istorijskog materijalizma, kao što je to Palavestrina romantizacija ovdašnjih literarnih i umetničkih tokova želela da pokaže (Палавестра 1972), već u *plodonosnoj* svezi sa doktrinom koja je za svoj imperativ uzela od svih pojmova najkarakterističniji pojam zapadne kulture – pojam *napretka*, sa svim svojim negativnodijalektičkim barutnim punjenjem.

Umetničko obilje: jugoslovenska pojava

S pravom se govorilo da je kulturu SFRJ karakterisalo proizvođačko obilje, o čemu su u svojim radovima svedočili bar Sveta Lukić i Jovan Deretić. Međutim, za to obilje nisu bili odgovorni samo sukobljeni duhovi, već i sama Država, koja je omogućavala i (naravno i svakako) sankcionisala događaje u njoj. I zaista, to (dijalektičko) obilje bilo je svojstveno kulturnom životu SFRJ sve do njenog kraja, do poslednje decenije u kojoj je dijalektički duh (buntovništva, uznemirenosti) doveo sasvim razumljivo i do *inflacije* u umetnostima. Kontra-kulturna „industrija poezije“, kako je ovu pojavu krajem osamdesetih godina *afirmativno* nazvao Vojislav Despotov, nastupila je na apokaliptičnom hladnoratovskom tržištu sa proizvodom nesvakidašnje konkurentnosti: poezijom „kratkog daha“, kojoj se više nije moglo verovati, ali koja je umela da bude strahovito zabavna (Despotov 2005: 67). Masovna proizvodnja poezije bila je prisiljena otuda da stalno „menja i popravlja“ svoj proizvod, sa svešću da „zabava i iznenađenje

traju kraće od bilo kakve ništavnosti“ (Ibid). Takve su, dakle, bile *stvarne* posledice „šuma Vavilona“.

„Moraš
Moraš praviti loše pesme
Takvo je vreme
Pesme sačinjene na brzinu
Pesme koje se ukidaju čim nestanu
Pesme koje zapravo i ne postoje
kao i ova“

(Bora Milić, „Stare stvari su na tavanu“; nav. prema Despotov 2005: 114).

Osvrtom na radikalne pesničke eksperimente, signalizam, pre svega, Sveta Lukić je skrenuo pažnju na središnju ulogu koju je poezija dobila u projektu „demetropolizacije i demokratizacije kulture“, a koji je doveo do toga „da naša tekuća [pesnička] produkcija neprekidno raste, progresivno, iz godine u godinu“ (Lukić 1989: 115). „To je specifična jugoslovenska pojava“, zaključuje Lukić (Ibid). Ne treba sumnjati ni u to da je predmet našeg proučavanja – koji ne predstavlja isključivo poezija! – u svakom smislu značajan i nezanemarljiv deo nekadašnje socijalističke i savremene, nacionalne kulture. Ne pominje se pesnik Branko Miljković slučajno u vezi sa razvejavanjem artističkih sloboda od šezdesetih godina naovamo: jer, zaista, „poeziju su [tada] svi pisali“.

Nesumnjivo, to je bilo doba „stravične otvorenosti slobode“ u kojem je „sveti umetnik“ morao da bude spreman na egzistencijalističku pouku apsurdna „autentične artističke svesti“, kako je pisao Stanko Lasić u istorijskoj neposrednosti studentskih nemira, 1968. godine (Lasić 1970: 17) – da „rješenja nema, živimo dakle smireno našu ljudsku neostvarivost i radimo ono što možemo. Iz te se stupice autentična artistička svijest *jedino* može spasiti *strašću traženja*“ (Lasić 1970: 291, sic). Polazeći od nemirnog, nespokojnog, apsurdnog čoveka s kraja šezdesetih godina kao premise, od onog koji

„živi [...] eksploziju slobode“, koji je „[s]kinuvši boga sa neba“, ovog potom „stavio u sebe. U svoje stvaralaštvo (projekt)“ (*op. cit.*: 11), ovdašnja „autentična artistska svijest“ je morala da zna da su ovde na delu bili samo njeni pokušaji, kolebanja, bez ikakve mogućnosti dosezanja neke umirujuće i nadasve spasonosne formule sinteze umetnosti i revolucije.

A heroika te „autentične artistske svesti“, rođene „u grijehu privilegije i u žeđi za totalnošću“ (*op. cit.*: 291), ležala je jedino „u moći da sebe podnese takvom kakvom je stvorena i kakvom se stvorila“ (*Ibid*) – kao „krivac“.

Zahlađenje odnosa

„Na različitim lejama istovremeno je raslo, negovano ili zapušteno, hiljadu cvetova“, pisala je Lidija Merenik o nekadašnjoj kulturi i umetnosti (Merenik 2001: 11). „Nova umetnička praksa“ šezdesetih i sedamdesetih godina razvijala se, kao što je na to ukazao i Marjan Susovski, u naponu demokratizacije umetnosti, u eksperimentalnim pokušajima korištenja novih medija kao i u duhu jednog specifičnog i – rekli bismo danas – mahom nejasnog društvenog angažmana (Susovski 1978). Takvo unajmanje široko poetičko utemeljenje je – zakonima kulturnoumetničke *akcije* i *reakcije* vlasti – proizvelo nužne konsekvence: i umetničke koliko i društvene. Naše pitanje otuda je sledeće: šta činiti danas sa još uvek nejenjavajućim afektima, žrtvenim zapomaganjima nekadašnje kulture?

Onako kako to danas razumemo – afekti jednog iščezlog vremena, danas kao naše vlastite aveti primoravaju nas da prema njima nužno razvijemo neku vrstu „zahlađenja odnosa“. Znamo da su nastali u *divnom* susretu nekadašnjeg artistskog obilja sa onovremenim samoupravljačkim Levijatanom, te, danas, sa osećanjem potrebne i dovoljne distance i od samoupravnog socijalizma kao i od liberalizma, nismo voljni da u

ime takvih afekata priložimo ni jednu suzu, makar bila i krokodilska. Jer „avangarda umire mlada“, kako kaže jedna stara krilatica povodom jedinog izvesnog ishodišta pobunjene mladosti; i „[p]rema tome, nema ljutnje“, kako je napisao Slobodan Tišma (prema Nedeljković 2010: 166). Pogotovo ne danas.

Ubeđeni smo u to: dokumente nekadašnje jugoslovenske „kontra-kulture“ konačno je moguće čitati s mirom, rashlađene krvi. A prizvana alegorija snajperskog pogleda samo je retorički surogat za umirene, ali pulsirajuće simpatije – koliko prema „raspetima“, toliko i prema „sudijama“ nekadašnjeg doba i nekadašnje kulture. Istorija koju želimo u ovoj prilici da zasnujemo donekle nalikuje na onu u koju je verovao Blez Paskal – na istoriju „čiji se svedoci daju zaklati“. Menjajući hladno oružje vatrenim, međutim, naša alegorija umišlja samo prividno čiste ruke i egzekucijski postupak koji je tek prividno „humaniji“ od Paskalovog.

Ali nema sumnje da naš pogled kroz sočivo i „preko nišana“ ima jasnu nameru da doprinese što boljem odstrelu još uvek nemirnih i neupokojenih duhova. Njihova još i danas utvarna priroda i kulturni status upravo su bili odlučujući u pogledu određivanja karaktera našeg istraživanja – da odstrel ovih aveti bude prevashodno čin historiografskog milosrđa.

Hobbohemia „književnog jugoslovenstva“

Drugovi gospodo ja vam ne verujem

Pankrti

Mapa

U jednom od najsadržajnijih tekstova posvećenih nekadašnjem jugoslovenskom avangardizmu, književni kritičar Ostoja Kisić nazvao je zrenjaninskog avangardistu, Vujicu Rešina Tucića, „benjaminovski“: *lirskim pesnikom iz vremena procvata samoupravljanja* (Kisić 1991). Nema, međutim, nekog većeg razloga da takvim pesnikom ne smatramo ni druga avangardna imena s kraja šezdesetih i početkom sedamdesetih godina kojima su potpisivane mnogobrojne pesničke diverzije u onovremenom jugoslovenskom kulturnom prostoru – poput Francija Zagoričnika, Tomaža Šalamuna, I. G. Plamena, Marka Pogačnika, Slavka Bogdanovića, Vojislava Despotova, Slobodana Tišme, Judite Šalgo, Katalin Ladik, Ota Tolnaja, Miroslava Mandića, Vladimira Kopicla, Slavka Matkovića i drugih pesnika-umetnika čija je pojava u ovdašnjoj kulturi i, primarno, u književnosti, ozvaničila dominaciju ideja konceptualne umetnosti, uzete u obzir u najširem smislu.

Ipak, šta bi u ovom našem postkomunističkom vremenu, obeleženom kalemljenjem ekonomskog liberalizma, imala da znači (i koliko) Kisićeva apozicija za ovdašnje

proučavao ce književnosti? Bez sumnje, „nešto“ što je u toj meri znak pomenutih avangardističkih pesnika da kritički postupak prema njemu ne bi smeo da ostane suzdržan. Drugim rečima, sugerisali bismo da Kisićeva apozicija u činu razumevanja zaostavštine ovdašnjeg avangardizma treba da znači – mnogo!

Pokušajmo, najpre, da u dijalogu sa Despotovljevim esejima skiciramo jednu moguću sliku pesništva iz „vremena procvata samoupravljanja“: krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka na umetničku scenu Zapadnog Balkana stupio je „jedinstveni jugoslovenski subspecijalizam, kao integralni afinitet u fizičkim prostorima ustavne federacije“ (Despotov 1986/2003: 379), odnosno „nova umetnička praksa“, koja je između ostalog promovisala i „zajednički angažman jedne nove generacije Ljubljane, Zagreba, Novog Sada, Beograda, Sarajeva, Kranja, Zrenjanina, Subotice, Rijeke i Lučana kod Čačka“ (Ibid). Zajednički program ove generacije bio je u osnovi *književni*, tačnije – *pesnički*, a to je imalo za svoju posledicu ujedinjenje „u prostoru nove jezičke inteligencije i komunikacijske konkurencije dominantnim, skupo plaćenim poetikama, što znači da je, prvi put od euforijskog nastupa nadrealizma i dadaizma, Jugoslaviju potpuno obuzeo jedan masovni estetički scenario koji nije politički i kulturnjački podržan, finansiran i nacionalno zaštićen“ (Ibid). Estetički program označene pojave, koju će Vojislav Despotov će nazvati „književnim jugoslovenstvom“, sastojao se u ukidanju himničke i kultne osnove poezije i dokazivanju poezije „kao konkretn[e] radnj[e], kao neposredn[og] duhovn[og] i fizičk[og] kontakt[a] između proizvođača i receptora“ (Ibid).

O ovom istom „zlatnom“ (ili kao što se uobičajilo: „herojskom“) dobu eksperimentalne umetnosti jugoslovenske *baby-boom* generacije govori i tekst pomenutog Vujice Rešina Tucića, „Čarobnjak Oz“, koji je bio posvećen uspomeni na jedan „privatni časopis“ iz 1970. godine. Poput mnogih drugih andergraund publikacija tog vremena i ovaj je časopis bio predodređen mraku istorije s obzirom na to da je bio ručno izrađen i objavljen u tiražu od svega tridesetak primeraka (koji je, zapravo, bio ujednačen sa

brojnim stanjem saradnika ovog časopisa). Neobičnost ove izdavačke marginalije bila je sadržana i u njenom uredništvu rasutom po gradovima nekadašnje socijalističke federativne zajednice zapadnobalkanskih naroda. Tako je sam urednički posao obavljen drugarskim dopisivanjem koje je „pre svega [...] označavao naše prijateljstvo, a zatim i želju da pokažemo svoj stav, estetsko i idejno opredeljenje u stvarima tada žestokih rasprava oko nove istraživačke prakse. I ne samo poetske, već prakse jugoslovenske umetnosti novog senzibiliteta i idejne orijentacije uopšte“ (Туцић 1983: 89).

Ne govori ovaj Tucićev tekst samo rečima, već – kao i bilo koji drugi Tucićev artefakt – progovara, u svojoj kadenci, i slikom. Reč je zapravo o vizuelnom „citu“ jedne dečije intervencije izvršene nad „nemom“ kartom SFRJ, na koji ćemo se i sami osloniti u ovoj našoj književnoistorijskoj prilici (vidi *Prilog 1*):



Prilog 1: „Мапа Чаробњака из Оза“ (preuzeto iz Туцић 1983: 91).

Taktike i strategije

Priloženu mapu „čarobnjaka iz Oza“, tog, navodno, anonimnog deteta iz Kranja¹³, trebalo bi uzeti u obzir kao sliku *poetičke teritorijalnosti* jugoslovenskog avangardizma krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina; kao „heterotopiju“ (Foucault 1967/1984/2004 ; Soja 1999), dakle, koja je oličavala jedan izvanredno dinamični prostor događanja omladinskih radnih akcija „struganja mašte“ i razmahivanja njihovih provokativnih „stilova radikalne volje“; njihovog „pravovremenog uključivanja u svet“, kako je to primetio svojevremeno Jerko Denegri, uviđajući suštinsku razliku jugoslovenske umetnosti u odnosu na disidentsku sudbinu umetnosti u SSSR-u, ČSSR-u, Mađarskoj ili Poljskoj (Šuvaković 2007: 233)¹⁴.

Treba imati u vidu da je ova nekadašnja jugoslovenska heterotopija predstavljala svojevrsnu „aspektualnu teritorijalnost“: teritorijalnost paralelnu (ne i poistovećenu) sa teritorijalnošću onovremenog jugoslovenskog samoupravljačkog Levijatana, bez obzira na to da li se insistira na njegovom značenju „utopije“ ili pak na značenju „predela straha“ (Yi-Fu Tuan 1979); bez obzira na to, dakle, da li je bilo reč o „najboljem od svih mogućih svetova“ ili „najgorem od svih nemogućih svetova“. U tom smislu, jugoslovenski avangardizam je istovremeno predstavljao i najkarakterističniji umetnički izraz „jugoslovenstva“ (internacionalizam, nadnacionalizam), ali i njegovog „bludnog sina“. O tome govore mnoge šezdesetosmaške i postšezdesetosmaške klinč-situacije sa socijalističkim Levijatanom, kao što je to bio slučaj sa Korčulanskom filozofskom školom, sa filmskom produkcijom „crnog talasa“ (Žilnik, Makavejev, Stojanović;

¹³ ...zapravo, desetogodišnjeg Oresta Zagoričnika, sina slovenačkog avangardiste, Francija Zagoričnika.

¹⁴ ...prema Denegri, Ješa (1977), „Za strukturu direktnih uključivanja“, *Umetnost*, 55/1977, Beograd: 42-43; Denegri, Ješa (1978) „Deseti bijenale mladih 1977“, *Umetnost*, 58/1978, Beograd: 56-60. Takođe, Denegri, Ješa (2013 a), *Srpska umetnost 1950-2000 - Šezdesete*, Orion Art, Beograd: 335.

Neoplanta) i posebno sa problematičnim „ideološkim orijentacijama“ omladinskih ustanova i publikacija: novosadske Tribine mladih, novosadskih zvaničnih omladinskih publikacija *Index*, *Polja* i *Új Simposion*; beogradskih listova *Student* i *Delo*, zagrebačkog *Poleta*, ljubljanske *Tribune*, itd.

U ovdašnjoj periodici se ovaj jugoslovenskom kulturnom iskustvu svojstveni oblik antagonizma dočarava, između ostalog, i uz pomoć kulturološke relacije koju je promovisao Mišel De Serto: neraskidivošću (državotvorne) *strategije* i (artističke) *taktike*, odnosno veštine „slaboga“ kojom „najslabiji položaj“ biva transformisan u „najjači“¹⁵. Dakle, spram sistemske temeljnosti, spram zvanične gramatike prozvođenja večnosti, istovremeno deluje temporalnost *taktika*, kao oblik savremene „lukave inteligencije“ (*metis*) slabog i razvlaštenog (De Certau 2002: 88-92; Detienne/Vernant 2000). Međutim, romantizacija onovremenog avangardizma morala bi danas da uzme u obzir i činjenicu da su jugoslovenske artistske *taktike* („slaboga“) primarno razvijane kao jugoslovenske *strategije* – u samom državnom jezgru, kao što to pokazuju primeri omladinskih publikacija, listova i časopisa koji su inicijalno osnivani po uzoru na sovjetski propagandni model. Tek će krajem šezdesetih ta ista institucionalna glasila, nadahnuta britanskim i američkim *underground pressom*, postati promoteri jugoslovenske *baby boom* kontrakulture¹⁶, dobijajući sve veću podršku i u raznovrsnim nezavisnim izdanjima, samizdatu, andergraund štampi i mnogim drugim para-publikacijskim aktivnostima („Nezavisna izdanja“ Slobodana Mašića, nezavisna i autorska izdanja Bore Ćosića, *Pamfleti* Jovice Aćina i Vujice Rešina Tucića, zatim i „privatni časopisi“: Vujice Rešina, Vojislava Despotova, Slavka Matkovića, itd).

I mada je, dakle, ideologija jugoslovenskih – nazovimo ih – „strateških taktika“ krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina bila u osnovi „levo“ orijentisana, tražeći od

¹⁵ Vidi, recimo, Šuvaković 2009.

¹⁶ Ovu temu posebno je istraživao hrvatski istoričar, Marko Zubak, posvećujući joj izložbu pod nazivom *Jugoslovenski omladinski tisak kao underground press: 1968-1972* (Zagreb, Beograd, Ljubljana); Galerija Galženica, Velika Gorica, 27.04. 2012.–27. 05. 2012.

samoupravnog socijalizma „više samoupravljanja“, ona je, ipak, kao *očekivani* odgovor na svoje provociranje socijalizma, dobila represiju državnog aparata (zatvorske i uslovne kazne, zabrane rada, raspuštanja redakcija, zabrana distribucije, itd). U nastupajućem periodu obnove nacionalizma i šovinizma ta će žrtvovanja biti uzimana kao još neki „korisni“ argumenti antikomunizma.

Zavidni kontinuitet antikomunizma u (jugo)istočnoevropskoj kulturi sociolog Todor Kuljić pripisaće pojavi „nove nacionalne homogenizacije“, primećujući kako „[r]azličito opredeljeni nacionalisti i ostale 'žrtve' još uvek uspešno ujedinjuje antiboljševizam, a nauci su mnoga sitna plodna neslaganja iščezla u korist antitotalitarnih ili nacionalnih strasti“ (Kuljić 2002: 430). Ipak, u slučaju šezdesetosmaške kontra-kulture, u osnovi internacionalnog i nadnacionalnog (jugoslovenskog) karaktera, neke od podnetih „žrtava“ nije danas moguće uzeti u obzir u nekom „nacionalističkom“, antiboljševičkom ključu: takav je slučaj, recimo, sa vojvođanskim „siromašnim umetnicima“ poput Slobodana Tišme ili Miroslava Mandića (koji je, konkretno, bio osuđen na devetomesečnu zatvorsku kaznu zbog napada na Brozov lik i delo, radom „Pesma o filmu“, iz 1971). Neprimereno postvarenje „stradalništva“ kontrakulturnih „manekena rastrojstva“ i „izdajnika krute ideologije“ od strane „disidenata“ upravo je Slobodan Tišma komentarisao u svojoj potonjoj prozi (*Urvidek, Quattro Stagioniplus*). U priči *Tito in Jazz*, recimo, zauzimanje „Dobriše Čosarića“ za „te mladiće“ (M. Mandića, S. Bogdanovića) dočarao je Tišma sledećim rečima:

„Njegova odbrana je bila molba za milost. Kao, pogrešili su, mladi su, treba im oprostiti, iz radničkih su porodica i slično. Zbilja, bedno. Braneci načelo umetničke slobode, Čosarić je zaboravio da je suština odbrane umetnosti i umetnika u razumevanju i tumačenju te umetnosti bez obzira na posledice. Najcelishodnija odbrana je bila, otići sa „tim mladićima“ u zatvor. (...) No, očigledno, on te naše radove nije smatrao za umetnost. Umetnost je za njega bila nešto jako ozbiljno, uzvišeno, nešto što nije za svakog“ (Tišma 2005/2012 b).

O specifičnosti šezdesetosmaškog antikomunizma pisao je i Vojislav Despotov u romanu *Jesen svakog drveta* (1997), govoreći o mladoj jugoslovenskoj avangardi kao o „neuspeloj deci komunizma“, interesantnoj, ludoj, možda i genijalnoj. „Živeli su mirno u komunizmu, bez uzbuđenja, ali ga nikada nisu prihvatili“, pokušao je Despotov da dočara ideološki temperament svojih saboraca. „Takođe, nisu bili ni njegovi otvoreni neprijatelji“ (Despotov 1997/2004: 407).

Kako bilo, svoja progresivna, „prethodnička“ svojstva citirana poetička mapa anonimnog „čarobnjaka iz Oza“ počela je, dakle, da gubi krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina, sa povratkom tradicionalno i nacionalno orijentisane političke i umetničke svesti. Novi kulturološki ciklus vratio je dinamizovane toponime (Ljubljana, Rijeka, Sarajevo, Novi Sad, Beograd, Zagreb, Sarajevo, Kranj...) na svoja „prirodna“, tačnije rečeno – „tradicionalna“ mesta; a to je uticalo, svakako, i na to da se sa novom, modernistički usmerenom umetničkom generacijom književnost ponovo nametne kao jedna stara, tradicionalna umetnost: kao umetnost (između ostalog i književnost) „novog romantizma“, odnosno – „novog talasa“.

I mada poetički sasvim otuđena od principa stvaranja prethodnog ciklusa, nova (obnovljena) dominacija tradicionalizma u književnosti (ali i drugim umetnostima, posebno vizuelnim, kao što se to dogodilo sa beogradskom umetničkom grupom *Alter Imago* i „mladom srpskom prozom“) sasvim je amortizovala i asimilovala eksperimentalno iskustvo prethodne, „jugoslovenske“ generacije umetnika, svodeći ga na puko „novo odelo“ (nacionalne/hrišćanske) starine. Zaodevanje ovdašnjeg „novog romantizma“ u avangardizmom osvojeno (internacionalno, nadnacionalno) poetičko iskustvo može proučavaoca da navede na pomisao kako je ovaj istorijski „sled“ organska linearnost. Međutim, treba naglasiti da jugoslovenski avangardizam nije predstavljao takvu, organsku „prethodnicu“ potonjeg postmodernog tradicionalizma. I bez obzira na to što se uvek može prigovoriti argumentom da onovremeni antagonizmi

neizostavno tvore ekvilibrijum sveukupnosti onovremenog kulturnog života, ambiciju dokazivanja da su dve poetike (i što je važnije: *dve politike*) bili plodovi jednog-istog drveta buntovništva trebalo bi držati čvrsto za njene uzde, kao što je to pokušavao i sam Vojislav Despotov. Na važnost razdvajanja dve opisane estetike, ovaj izraziti jugoslovenski avangardista neprestano je ukazivao, smatrajući da su u pitanju dva razdvojena pola, sasvim strana jedan drugom. Da je reč, dakle, o različitim kulturnim pokretima koje spaja tek njihov *ciklični* karakter, i to kao nesumnjivi „fantomalni“ beleg.

Avangarda i tradicionalizam: dva bauka

Kao i prethodne generacije, avangardne ili tradicionalne, i jugoslovenska „mlada kulturna demokratija“ (Despotov 1982-1985/2003: 325) smatrala je poeziju delom, a jezik njenim fizičkim materijalom. U pravom smislu reči, bilo je to ono što je Žak Ransijer nazvao događanjem „estetskog stanja“, a „[e]stetsko stanje je čista napetost, trenutak u kojem se forma iskušava sama za sebe. Osim toga to je i trenutak obrazovanja jedne specifične čovečnosti“ (Ransijer 2013: 149). Ono na čemu je insistirao novi avangardni bauk Balkana bilo je svako odricanje smislaone relacije među unutrašnjim konstituentima pesničke sintakse. „Smrzavanje lica smisla“, „totalitarizam postupaka“, „semantički pesticidi“ i „delikti mišljenja“ predstavljali su ključne aspekte započetog „građanskog rata jezika (kao dinamičke inteligencije) sa jezikom (kao najkonzervativnijom društvenom snagom)“ (Despotov 2005: 6), a iz tog „herojskog tehničkog intelektualizma rodio se [...] novi život koji je mrtav“ (Ibid). Eksperimentalno i tehnološki utemeljene poetike šezdesetosmaške *baby-boom* pesničke generacije tako i ne može primerenije da se opiše nego kao vojska „vesele mrtvorodenčadi“ koja je bezrezervno bila posvećena „demonstr[aciji] otpadništv[a] poezije unutar apsolutizovanog sveta staklene građanštine, razbijajući njegov misticizam smisla svojim misticizmom besmisla“ (Despotov 1985/2003: 13).

Pod uticajem tako postavljenih principa stvaranja, jugoslovenski avangardisti su se, dakle, *više nego svesno* prepustili *hoboemiji*¹⁷, beskućničkoj poetičkoj sudbini koja podrazumeva i vraćanje južnoslovenskoj domovini, povremeno, avetinjski, u ciklusima, kako je u taj špenglerovski scenario verovao Vojislav Despotov¹⁸.

Ne treba, međutim, prevideti da se lutalačka sudbina jugoslovenskog avangardizma ne razlikuje mnogo u „fantomalnom“, odnosno „utvarološkom“ smislu od sudbine antagonističkih neupokojenih književnih tradicionalizama¹⁹, koji će opisano „književno jugoslovenstvo“ smeniti krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošlog veka, uguravajući se pod različite apozitivne diskurzivne kišobrane: postmodernizma, postmoderne, „novog talasa“, „postmodernog romantizma“, „novog romantizma“, „novog nihilizma“, itd. Ono što isto tako ne treba prenebregnuti jeste da je „novi romantizam“ osamdesetih godina u ovdašnjoj književnosti u značajnoj meri postvario radikalne tekstualne operacije koje su, kao karakteristični „stilovi radikalne volje“, razvijane šezdesetih i sedamdesetih godina pri „novoj umetničkoj praksi“, a to su koncept, strip, performativnost pisanog teksta (kratke priče, pesme), film, rokenrol, punk, grafiti, fotografija, štampa, dizajn, itd. Ipak, bez obzira na osavremenjena („modifikovana“) sredstva izraza, sa „novim romantizmom“ bar je poezija, kako je komentarisao Vojislav Despotov, bila (ciklično) vraćena „u manastirske trpezarije univerziteta“, u formi himničkog i kultnog sakramenta – proizvoda koji je, u odnosu na avangardnu „veselu mrtvorođenčad“ (koje je opevalo svet začepljen nuklearnim i drugim industrijskim otpadom), u znatno većoj meri odgovarao teorijskim istorijskim

¹⁷*Hobbohemia*:anglosaksonska kovanica nastala od dve srodne reči: *hobo* („lutalica“) i *bohemia* (oznaka za nekonformistički način života umetnika, bliska značenju reči *hobo*, ali za razliku od nje podrazumeva angažman i stav prema društvu).

¹⁸ Na ovu vezu ukazao je 1998. godine Dejan Ilić, tekstom „Propast Istoka: tragični elementi u romanu *Jesen svakog drveta*“ (Ilić 1998).

¹⁹ „Jugoslovenstvo je, dakle, moguća ciklična pojava, kao književni modernizmi“ (Despotov 1986/2003: 380).

zahtevima tumača-sveštenika, čime je zvanično bilo okončano „svako estetičko jugoslovenstvo“ (Despotov 1986/2003: 380).

U slučaju cikličnog povratka književnog tradicionalizma na ovdašnju književnu, kulturnu i političku scenu treba isključivo govoriti o posebnom izomeru književnosti i drugih umetnosti (muzika, fotografija, film, skulptura, koncept art, performans, slikarstvo): o (beogradskom) izomeru „novog talasa“, koji je hrvatski rok-kritičar Darko Glavan svojevremeno nazvao „tamnim nadrealizmom“, odnosno pokušajem da se pankerski buntovnički senzibilitet iskaže pretežno umetničkim sredstvima (Glavan 1983)²⁰. Ovim je istovremeno nastupila i asimilacija eksperimentalnog i anarhičnog iskustva književnog (ali i u širem smislu: *rokenrol/urbanog/potkulturnog*) jugoslovenstva, koje je – nakon šezdesetosmaškog i postšezdesetosmaškog konflikta sa establišmentom („drugovi“) – krajem sedamdesetih i početkom devedesetih godina reifikovano u sredstvo zasnivanja novog (istog) establišmenta („gospoda“). Deproblematizovana i otupljene anarhoidne oštrice, „nova umetnička praksa“ je tako, krajem sedamdesetih godina i početkom osamdesetih godina, nesvesno i nevoljno dobila agendu koja joj nije bila svojstvena a to je bilo otvaranje vrata za ciklični povratak tradicionalizma (Despotov 1982-1985/2003: 285).

Ausweiss

Sudeći po Despotovu, „estetičko jugoslovenstvo“ i „tradicionalizam“, kao ciklične kulturne pojave, prirodno teže okončanju, a neminovan je i njihov baučki *ricorso*, povratak. Sa nestankom SFRJ – kao administrativne teritorijalnosti „književnog jugoslovenstva“ – obesmišljeno je bilo i „književno jugoslovenstvo“ (privremeno). Bilo je

²⁰ Kao izrazite primere „tamnog nadrealizma“ Glavan navodi sledeće projekte beogradskih novotalasnih bendova: *Bistriji ili tuplji čovek biva kad...*, Šarlo Akrobata, 1981; *Lišće prekriva Lisabon*, Električni orgazam, 1982; *Odbrana i poslednji dani*, VIS Idoli, 1982. Više o tome vidi u sledećem poglavlju: „Kenotaf: grobnica za *Rečnik tehnologije*“.

otuda očekivano da se i književnost vrati sebi kao jednoj staroj umetnosti: tradicionalnoj i konzervativnoj (postmodernoj). Jetki komentar Vojislava Despotova to ubedljivo ilustruje: da je i sama poezija, sa „novim romantizmom“ ponovo otpočinula, sanjajući svoj stari „visoki san“ odašiljanja svetosavskog dostojanstva. Novom poetičko-političkom ciklusu Despotov se potom i gorko podsmehnuo komentarom da upravo bedai siromaštvo novoprobudene otmene aveti predstavlja onu nepremostivu prepreku da svet na koncu bude pokoren „visokim snom“ svetosavlja, uz pomoć satelitske tehnologije, kao što je to učinio Vatikan (*op. cit.*: 386).

Zatečena u smeni kulturološkog ciklusa, već sračunato beskućništvo jugoslovenske avangardne *baby boom* generacije na književnoistorijskoj vetrometini dodatno je bilo dramtizovano, prepuštanjem uskoj aksiologiji nacionalne kulture. Međutim, njen se značaj i u novonastalom (starom) kulturnom ambijentu još uvek ponekom proučavaocu činio neospornim pa je 1996. godine za odbačene eksperimentaliste i okorele internacionaliste uobličena kakav takav *Ausweiss* ovdašnje književne kritike. Bila je to neobična i još i danas nezaobilazna studija Ivana Negrišorca, *Legitimacija za beskućnike*, objavljena 1996. godine, u kojoj je avangardizam s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina predstavljen kritičkim govorom o tri njegova ključna pesnička eksponenta: o Miroljubu Todoroviću, Vujici Rešinu Tuciću i o Vojislavu Despotovu.

Do tog svečanog trenutka u životu ovdašnje književne kritike pomenuti bezdomni pesnici – ali i drugi književni umetnici „nove umetničke prakse“ – stekli su kakav-takav azil u jednom atipičnom, samosvojnom i mahom (posmatrano sa književnoteorijske strane) improvizovanom pokušaju Vladana Radovanovića: njegov *Vokovizuel*, objavljen 1987. godine, kao jedan pre svega temeljan i informativan pregled (verbo)vokovizuelnih eksperimenata u svetu i SFRJ, nije mogla u tom istorijskom trenutku da bude doživljena drugačije već kao jedna sasvim izlišna knjiga, posvećena efemeralijama jugoslovenske kulture, i same u očitom i neumitnom nestajanju. Negde u isto (ne)vreme, u sarajevskom časopisu *Dalje* objavljen je i prvi nastavak (od tri) „pregleda novih vrsta pesničke

inteligencije u poeziji SFRJ“ Vojislava Despotova, koji će kao celovita knjiga, *Čekić tautologije*, biti objavljen tek posthumno, 2005. godine, kao četvrta knjiga Despotovljevih izabranih dela (priređ. Gojko Božović).

Još je i ovo važno da primetimo: u godini u kojoj se pojavila studija Ivana Negrišorca – 1996 – otpočela je i definitivna tranzicija pesnika konceptualističke provenijencije u oblast kritike vizuelnih umetnosti, koja još i danas ponajviše brine nad ovim „nacionalnim otpadom“: iste godine, dakle, pored Negrišorčeve studije pojavila se i knjiga Miška Šuvakovića, *Asimetrični drugi – Eseji o umetnicima i konceptima*, koja je ponudila na prvi pogled konkretniju i osavremenjenu kritičku platformu za razumevanje različitih praksi u okviru nekadašnje jugoslovenske konceptualističke scene, između ostalih i one pesničke (Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović, Vladimir Kopicl, Slavko Matković, Mirko Radojičić, Gergelj Urkom, Era Milivojević, Neša Paripović, grupa 143, itd). Međutim, bez obzira na svu dobru i nesumnjivo veliku volju autora, *Asimetrični drugi* Miška Šuvakovića nije izbegla problem „gubljenja kompasa“, upravo onog diskurzivnog pa i čisto zanatskog. To se posebno vidi u Šuvakovićevom pokušaju da demonstrira jedan novi, drugačiji terminološki arsenal – poststrukturalistički, pre svega, ali koji u rukama ovog kritičara još uvek nije pokazivalo znake iole pristojne kalibracije²¹.

²¹ Evo jednog ilustrativno neupotrebljivog odlomka iz eseja koji je posvećen konceptualnoj umetnosti Slobodana Tišme: „Tišmina poetika je poetika postavangarde: zrelog jezika. Ovde ne želimo reći da je jezik Slobodana Tišme zrelo jezik ili da je on dostigao pesničku zrelost. Njegov diskurs je vek bio savršeni jezik i privilegovani prolaz u jezik književnosti: i danas i pre dvadeset godina. Njegova poetika je postavangardna zato što se na rušilačkim temeljima utilitarnih prozirnosti jezika prepušta radu jezika i njegovoj najkompleksnijoj formi preobrata interpretativnog diskursa u diskurs simboličkog prekrivanja. Poenta nije u čistoj emociji, čvrstoj naraciji ili lucidnoj duhovitosti, već u moći da se fragmenti i holizmi jezika književnosti transformišu u značenjski prekrivač prekrivanja u kome se nazire telo simbolnog. On je prošao kroz dril direktnog avangardističkog formalizma i purizma i sada je on Tišma koji ne radi sa jezikom, već je on Tišma koga radi jezik (brujanje, simbolizacije, intertekstualnosti, ispovesti, misaoni eksperimenti, itd). Kada kažemo da je Tišmin diskurs u svetu zrelog jezika to znači da je on (kao subjekt i pišuće biće) rađen (ili barem suočen) sa lavinom TU prisutnih civilizacijskih diskursa (književnosti, mita, logike, umovanja, ispovesti, ...). Njegov diskurs je uzglobljen u jeziku koji je od izmaglice jezika“ (Šuvaković 1996: 76-77; SIC!)

Značajno je, ipak, da je sa pojavom pomenute Šuvakovićeve knjige eseja uloga vizuelnih kritičara u potonjoj afirmaciji i recepciji avangardizma s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina (uključujući i njegove literarne fenomene) postala odlučujuća. To će posebno biti vidljivo od početka sledećeg milenijuma sa podizanjem svesti u odnosu na vojvođanski i jugoslovenski avangardizam čak i od strane samih institucija (o čemu govore zavidne aktivnosti Muzeja savremene umetnosti Vojvodine i njenog upravnika Nebojše Milenkovića)²².

Kada se sve pomenuto uzme u obzir, i slučaj Radovanoviće knjige *Vokovizuel* kao i slučaj Šuvakoviće knjige eseja, ni malo ne čudi to što je pojava studije Ivana Negrišorca, *Legitimacija za beskućnike* (1996), po pitanju izbegličkog statusa jugoslovenskih avangardista unutar korpusa srpske književnosti, predstavljala književnokritički eksces „koji obećava“.

Legitimacija za Miroljuba Todorovića

Ako je u Negrišorčevoj knjizi uopšte bilo reč o nekom „akademsom“ ili „strukovnom beskućništvu“, onda je bar o beskućništvu Miroljuba Todorovića u toj prilici bilo sasvim izlišno govoriti, budući da je ovaj pesnik svoje mesto nezaobilaznog i kakvog-takvog konstituenta u „istoriji srpske književnosti“ izborio još početkom sedamdesetih, u dva, rekli bismo, ishitrena književnoistorijska projekta: 1971. godine u antologiji Ostoje Kisića, *Jedan vek srpske poezije*, i u pokušaju periodizacije „srpske posleratne

²² Vidi monografije o umetnosti Slavka Matkovića (*Ich bin Künstler Slavko Matković*, 2005), Balinta Sombatija (*Szombathy Art*, 2005), Vladirima Kopicla (*Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara*, 2007) i Vujice Rešina Tucića (*Tradicija avangarde*, 2011); vidi takođe i katalog *Primeri nevidljive umetnosti – digitalizacija zbirke konceptualne umetnosti MSUV*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012.

književnosti“ Predraga Palavestre (Палавестра 1972: 184)²³. Konstatujući grubo (ali i više nego tačno) da je od tada pa sve do devedesetih godina o Todoroviću i (njegovom!) signalizmu napisano „relativno mnogo“, pa čak i „dovoljno“, Negrišorac je ovog – kako je Todorovića nazvao – „jezičkog operatora“ konačno ocenio kao autora koji „ne ume da napiše dobru tradicionalističku pesmu“ (Негришорац 1996: 101), koji je svoju artistsku energiju usmerio isključivo ka „poetičkom inženjeringu“ (*op. cit.*: 103), serijskoj proizvodnji jezičkih dobara (*op. cit.*: 141) i slavljenju sopstvenog lika i dela; koji je svoju kartu za srpski pravoslavni postmodern(ističk)i raj kupio dvema knjigama *Belouška popije kišnicu* (1988) i *Vidov dan* (1989), u kojima je kao „postmodernista“ raskinuo sa idejom „neoavangardnog“ poricanja (*op. cit.*: 126), iskazujući se „kao upravo srpski pesnik, pesnik srpskih mitova i srpske duhovnosti, kao pesnik koji nije tek tako olako, u prethodnoj zbirci [*Belouška popije kišnicu, sic!*], izrekao da 'moj jezik je narod'“ (*op. cit.*: 129).

Ipak, temeljni i u određenim trenucima izvrsni nekrolog Ivana Negrišorca sasvim je odneo prevagu nad afirmativnim sporadičnostima. Todorovićev poetski učinak u ovdašnjoj pesničkoj tradiciji biće sveden isključivo na produkcionu kvantitet čija je jedina svrha autorovo neurotično upisivanje u sanjani akademski *curriculum vitae* (*op. cit.*: 91/141), zbog čega ne može a da ne iznenadi nevina zapitanost nekrolog-majstora:

„No, možemo se pitati, otkuda nepriznavanje i izrazito potiskivanje kojima je ovaj poetski inženjer bio izložen u našoj književnosti? Otkuda to da njegova poetska praksa nije na pravi način sagledana kao integralni deo savremenog srpskog pesništva? I kako to da mu čak i nesumnjive istorijske zasluge malo ko priznaje? [...] Jasan i nedvosmislen odgovor se u ovom trenutku, ipak, ne može dati, ali...“ (*op. cit.*: 103/119), itd.

²³ Pomenuti pesnici, međutim, nisu našli svoje mesto u antologiji Milana Komnenića, *Novije srpsko pesništvo* (Књижевна омладина Србије, Београд, 1972), o čemu je poseban osvrt i prigovor dao Ostoja Kisić u tekstu *Velika rasprava* iz 1974, parcijalno objavljivanom po časopisima tek od 1980. godine, a u celini 2011. godine, u niškom časopisu *Unus Mundus* (39/2011: 329-431).

Ne treba sumnjati, ipak, u to da u Negrišorčevoj studiji Todoroviću nije bilo dato da odigra važnu ulogu. To je, pre svega, bila uloga gradivnog materijala za zasnivanje pojma, neophodnog ovdašnjem proučavanju nacionalne književnosti. Reč je o kontroverznom pojmu „srpske neoavangarde“, koji i sam Negrišorac isprva osporava, dajući u uvodu svoje studije sasvim dovoljno relevantnih argumenata, bar ona dva najopštija – da neoavangarda nije nikakav legitiman pojam nauke o književnosti²⁴ i da je pokretima koji se pridružuju njenom nesretnom određenju svojstven internacionalizam. Uprkos tome što se autor sasvim legitimno založio „za operativnu, instrumentalnu upotrebu“ pojma neoavangarde kao tek „radnog pojma“, do neke „sledeće“ diskurzivne prilike (*op. cit:* 10), sva terminološka muka za Negrišorca biće završena već na prvim stranama studije na kojima će autor osvedočenom dezorijentišućem pojmu „neoavangarde“ dopisati odrednicu „srpska“, čak sa pokazanom svešću (da čitalačka zbunjenost bude još veća) o tome da „takav“ pojam – pojam „srpske neoavagarde“ – „tekuća kritika gotovo da ne koristi“ (*op. cit:* 12), kao i da „proučavanje neoavangarde u nacionalnim okvirima ima sasvim uslovnu vrednost, te da se treba čuvati mogućih deformacija istraživačke optike [sic!]. Jer neoavangarda je izrazito internacionalni fenomen [sic!], a u našim specifičnim uslovima njen prirodan kontekst je jugoslovenski kulturni prostor [sic!]“ (*op. cit:* 14).

Već u prvih nekoliko strana uvodnog teksta lako je primetiti da su autora – čijoj bi, priznajemo, istraživačkoj pripremi za predstojeću avanturu trebalo bezmalo zavideti – esencijalističke aspiracije dovele do začudnog diskurzivnog loma, evidentnog u autorovom pokušaju da „neoavangardu“ (kakav god poetski život ovaj pojam označavao) pred sam početak elaboracije odredi kao stabilnu diskurzivnu imovinu srpske kulture: vlasništvo koje je u isto vreme i „nacionalno“ i „nacionalno“

²⁴ Sam Negrišorac piše ovakvu „tačnu“ rečenicu: „Na svu sreću termin neoavangarda takvu stabilnost [stabilnost književnoistorijske oznake!] još uvek nije stekao“ (*op. cit:* 10). To ga, međutim, neće sprečiti da u naslov prvog poglavlja stavi pomodno osmišljenu, kunovsku sintagmu: „neoavangardna paradigma“.

(„jugoslovenski kontekst“), odnosno – „internacionalno“. I kao da se računalo sa tim da će u nastavku stranice prosto „leteti“ pod čitaočevom rukom: nemogući pojam „srpskog neoavangardnog pesništva“ odomaćivaće se sve više u predstojećoj kritičkoistorijskoj izvedbi, stičući sa svakom sledećom „proletelom“ stranicom sve „prirodnije“ mesto, pa konačno čitamo i ovakvu rečenicu:

„Godina 1970. je ključna za konstituisanje poetike neoavangardnog srpskog pesništva“ (op. cit: 66).

Zašto je Negrišorcu toliko (bio) važan pojam „srpske neoavangarde“? – Ovaj pojam bi trebalo da predstavlja nadogradnju, produžetak jedne postojeće istorije književnosti i kulture, istorije kontinuiteta, zasnovanoj na eliotovskom podređivanju individualnog talenta nacionalnoj tradiciji. Sa ovakvom „diskurzivnom“ postavkom i pitanje „beskućništva“ „književnog jugoslovenstva“ dobiće neobičan zaokret. Afirmativno govoreći o pomenutim umetnicima isključivo u slučaju prepoznavanja njihovog poetičkog modela poznatog „magistralnom toku srpskog pesništva“ (mahom zaumnog: Koder, Aleksić, Micić, itd.), tragajući za onim što je u njima staro i već viđeno, Negrišorac će se svojim „postmodernim“ „super-čitanjem“ (autorov *terminus technicus*) u potpunosti udaljiti od poetičkih ubeđenja pomenutih autora. A sa takvim interpretativnim pristupom učiniće da i „beskućništvo“ prosektiranih pesnika, za njih same, postane neočekivano i neplanirano dublje. Jednostavno govoreći, posao oko (iz)davanja „legitimacija“ „beskućnicima“ dovelo je autora do spoznaje da su njegovi beskućnici uistinu pesnički prljavi, nečitljivi i neslušljivi, ali da bi dušu donekle mogli da očiste kvantitetom svog zaumnog rada. Njim bi, zapravo, trebalo da bude izgrađen nedostajući deo jednog esencijalističkog kulturnog koridora koji ima svoj kermotovski *tik-tak*: mitski početak i san o svom kraju, ali i ne svoju progresivnu „razradu“²⁵. Drugim rečima, *Legitimacija za beskućnike* nije afirmisala imenovane pesnike, već je u higijenskim

²⁵ „Tik-tak“ – kao metaforu biblijskog narativnog okvira početka i kraja – uvodi Sir Frank Kermode u *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, 1967/2000.

rukavicama i gumenim čizmama, i sa maramicom preko nosa, objavila jedno drevno trajanje – koje je svoje najdominantnije književnoistorijske glasogovornike već imala u Miodragu Pavloviću („Srpska pesma traje od pre pamtiveka“, kako stoji u „Predgovoru“ njegovoj *Antologiji*) i Jovanu Deretiću²⁶. To trajanje ima svoj početak („tik“), koji je oličen ugradnjom narodnog prostodušnika u elitistički Skadar na Bojani i kojem je naloženo da peva jedino još „Zar nije lepše vekovat’ u te“. Kraj („tak“) ovog drevnog trajanja sasvim je uslovljen maštom otmenih (postmodernista).

Naslov Negrišorčeve studije nije se otuda razotkrio kao provokativno i ekstravagantno obećanje ovdašnjim proučavaocima književnosti, niti kao ironija inspirisana zaparloženošću struke. Bio je to, po svemu sudeći, više nego jasan autorov stav prema ovdašnjim avangardistima, skitnicama, pesnicima bez zemlje, koji su „preživeli svoju buduću smrt“, na nogama i podignute glave, dovedeni u situaciju da „traže *spas protiv prošlosti*“ (Despotov 2005: 9).

Legitimacija za Vujicu Rešina Tucića

Najgrublja demonstracija opisanog stava Ivana Negrišorca u odnosu na zaostavštinu „književnog jugoslovenstva“ dogodila se, ipak, u eseju posvećenom Vujici Rešinu Tuciću a koji se zove „Monokl Vujice Rešina Tucića“. Povodom starije verzije ovog eseja (1984) i njegovog identičnog (navedenog) naslova, kritičar Ostoja Kisić ostao je svojevremeno začuđen, koliko nad „monoklom“ prizvanim u naslovu, toliko i nad Negrišorčevom kritičkom pretencioznošću (Kisić 1991). I zaista, esej o Tuciću dovršen je bezrazložno, stilizovanom slikom pesnika kako „izviruje iz sopstvenih stihova: na oku

²⁶ Krunska knjiga Deretićevog književnoistorijskog projekta, izvedenog u eshatološkom znaku putovanja jedne tradicije od svog izmišljenog početka ka svojim izmišljenim krajevima predstavlja, *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње* (СКЗ, Београд, 1996). Mistična teorija sinhroniciteta uverava nas u to da je Deretićeva knjiga nužno objavljena iste godine kada i studija Ivana Negrišorca.

drži monokl, osmatrajući pomno svet samo tim jednim, humorno-istraživačkim okom. U poeziji i svetu on vidi samo ono što se tim monoklom može i hoće videti, do sveta kao celine njemu uopšte nije stalo, niti o tome lupa glavu, dok mu se licem razlio grč osmeha, pokretljiv i promenljiv, ali ipak grč; povremeno tek taj osmeh bi se zaledio, a ledena ćutnja lice mu smrtno uozbiljila. Onda bi namignuo, čitaocu, kroz monokl, i smehu opet kao da kraja nema“ (Негришпорац 1996: 182).

I istini za volju, u „erupciji“ Tucićevog jezika zaista se može izolovati jedan i – ako se ne varamo – jedini „monokl“: onaj koji pripada jednom diskretnom, pritajenom *magarcu*, za kog se teško moglo slutiti da će ikada sa svojim autorom deliti njegovo ime i njegovu beskućničku sudbinu:

„Al kupiću ti malog magarca!
Onog što njače kada skače!
Onog što vrti repom!
Magarca sa monoklom,
sa srcem kao čirom, MAGARCA SA ŠEŠIROM!“

(„Kupiću ti malog magarca“, nav. prema Tucić 1970/1991: 66).

Kako je i čime je Rešin zaslužio ovaj nesvakidašnji kritičarski gest? – Verovatno ocenom da *nas* nije zadužio pesmama „koje će biti zapamćene u istoriji žanra“ parodijskog pesništva (Негришпорац 1996: 156), da je pesme stvarao od krhotina prirodnog jezika, da je bio izraziti ideolog „jezičkog primitivizma“ koji uništava da bi stvarao, da je uništavao tek da bi uništavao, da bi se podsmevao, da je, poput Miroljuba Todorovića, dosegao onu tačku stvaranja u kojoj je „[p]esma [...] postala jezička produkcija gotovo statističkog tipa“ (*op. cit.*: 162), da je stvarao tekstove i pesme koji se mnogo manje čitaju nego što se gledaju (*op. cit.*: 168), koji su više „stamparska problematika“ nego književnoistorijska (*op. cit.*: 170), da – konačno – „ne ume da piše ako nema osećanje da je bitno osporio rezultate već osvojenog poetičkog iskustva: on ne ume da neguje preuzeto,

ne ume da obogaćuje i proširuje ono što je postalo opšte dobro. On ne ume da bude nosilac tradicije“ (op. cit: 173).

Sa ovim eliotovskim konstatacijama „super-čitaoca“ Rešinov „magareći identitet“, oplemenjen monoklom, bio je do kraja konceptualizovan. U poslednjem priloženom eseju o Tuciću („Slučaj provociranja praznine“), kao u kratkom posmrtnom govoru, Negrišorac će još samo iskoristiti priliku da potvrdi Rešinovu opštu korist kao pesničke igračke za decu (op. cit: 184 i dalje) i da kratko prokomentariše pesnikovo povlačenje iz sveta poezije, nakon knjige *Reform grotesk* (1983). A tu pesnikovu ćutnju Negrišorac nije želeo da uzme u obzir kao legitimni „stil radikalne volje“ koji u samom svom jezgru nosi rilkeovsko-vitgenštajnovsku svest o istrošenosti jezika kao umetničke građe, i koji se otuda pita „zašto bih *to* kazao? i: zašto bih uopće nešto kazao?“ (Sontag 1971: 21). Ne samo da Negrišorac opisanu svest o jeziku i njegovim izražajnim (ne)mogućnostima nije želeo da razmotri kao svest koja u potpunosti obeležava pesničke eksperimente vojvođanskog tekstualizma (M. Mandić, V. Kopicl, S. Tišma, V. Despotov) – već je Tucićevu ćutnju postmoderni kritičar grubo sveo na lažni alibi jednog pseudo-pesništva (na ultimativni pokušaj ego-mistifikacije) i na osobeni znak praznine jednog pevanja.

Tako je Tucićeva tišina, po Negrišorcu, bila više nego zasluženi ishod pesnikovog traganja (Negrišorac 1996: 192): onog avangardnog. *Ergo*, traganja četvoronožnog.

Legitimacija za Vojislava Despotova

„ali pesnički

kao smrt nestati“ (Despotov 1872/2002: 63)

Ni poslednji egzemplar „srpskog neoavangardnog pesništva“, beskućnik, Vojislav Despotov, nije ostao nedodirnut od strane „svetog prsta“ postmodernog književnog kritičara, „super-čitaoca“ (kako *ga/sebe* Negrišorac naziva). Podcenjujući Despotovljeve knjige pesama koje su objavljene do knjige *Perač sapuna* (1979), i hvaleći (na sebi svojstven način) potonje autorove knjige, Negrišorac je u Despotovu prepoznao pesnika koji je otišao dalje i od ograničenja Todorovićeve aleatorike i stohastike i dalje od Rešinovih viceva i drugih „memorabila“; u pravcu tradicionalno orijentisanog postmodernizma, dakle – sasvim u blizinu postmodernog „super-čitaoca“. „[O]n je prvi“, piše Negrišorac, „među vodećim srpskim neoavangardistima shvatio da se može steći savršena tehnološka, proizvodna preciznost, da možemo ovladati idealnim programom industrije tekstova, pa da to ništa ne doprinese niti dubljem saglasju sa epohom kojoj pripadamo niti čvršćem ukorenjivanju poezije unutar ljudskog iskustva“ (Negrišorac 1996: 228). Drugim rečima, Despotov je jedini pesnik koji se za svoja nedela počinjena u avangardnoj (jugoslovenskoj) mladosti nesvesno pokajao potonjim „postmodernističkim“ delovanjem. I to nesvesno pokajništvo (no opet – pokajništvo „na papiru“ i „slovima“) upotpunilo je Negrišorčevo heurističko otkrivanje kakvog-takvog prisustva kosovskog mita u pesmi *Mrtvo mišljenje*, kao presudnog činioca za formiranje srpske duhovnosti (parafraza; *op. cit.*: 230):

„...istorija, učiteljica koja crnom pičkom svojom
đake usisava i samo tako
funkcioniše“.

Sklon da u međunožnom historiografskom mraku prepoznaje raznovrsne verzije kosovskog mita²⁷, Negrišorac će svoj dalji kritičko-deskriptivni postupak usmeriti u pravcu traženja drugih nesvesnih grešaka u Despotovljevom poetskom sistemu koje – *uprkos svom tvorcu* – igraju upravo onu drevnu, iskonsku ulogu koju je poezija

²⁷ Jedan mogući omaž ovoj tradiciji Despotov će učiniti u svom poslednjem romanu, *Drvodelja iz Nabisala* (Stubovi kulture, Beograd, 1999), ekfrazom spomenika posvećenom Kosovskom boju.

odvjkada igrala oko srpskih „ognjišta“ (a o čijoj je lingvističkoj aveti Despotov takođe podosta pisao). Nacionalni kulturološki specifikum Negrišorcu je sasvim jasan, a posebno da „[p]oezija u srpskom narodu često hoće da funkcioniše i kao svojevrsna stihovana istoriografija“ (*op. cit.*: 242). I to vekovno pravilo neće mimoići ni Despotova, koji „[č]ak i kada to neće“, zna da plati svojom preobraćenom pesmom „poneki danak jezičkom i kulturološkom iskustvu sopstvenog naroda“ (*Ibid.*).

Kada uzmemo u obzir da je Despotovljevoj pesničkoj zaostavštini Negrišorac posvetio najmanje stranica – tridesetak, dok je namagarčenom i „omagarčenom“ Tuciću posvetio nešto više – pedesetak, a Todoroviću (o kome je već do *Legitimacije* bilo rečeno i više nego „dovoljno“) – stotinak stranica, ne bismo smeli da propustimo priliku da u toj obrnutoj proporciji investiranih stranica (obrnutoj u pogledu vrednosnog rangiranja „beskućnika“) prepoznamo obrnuto srazmernu snagu uverenja jednog avetinjskog „književnog jugoslovenstva“: u poetičkoj osnovi *hoboemskog*, beskućničkog, koje ima još sasvim dovoljno snage da novoproklamovanom žrecu nacionalne kulture „skrati“ posao poklanjanja „legitimacije“ – jer je to posao koji je zaludan, sam po sebi.

Svođeći gorki bilans jedne od najznačajnijih knjiga posvećenih bezdomnom „književnom jugoslovenstvu“, nije sasvim bez značaja to što je u dve predstojeće godine Vojislav Despotov objavio dva romana koja su za svoju temu uzela upravo novonastalu, postkomunističku identitetsku prazninu u iskustvu nekadašnjih jugoslovenskih i istočnoblokovskih avangardista: roman *Jesen svakog drveta* (1997), u kome se pisac dostojanstveno suočio sa obesmišljavanjem „projekata za budućnost“ vlastite generacije (koja je „fotografisala oblake“) nakon pada Berlinskog zida; potom i roman *Evropa broj dva* (1998), koji je „čistilišnu“, odnosno „tranzicijsku“ postkomunističku situaciju (jugo)istočnoevropske avangarde pokušao da okonča pričom o „nađenoj domovini“, „Umetničkoj Državi i Arhipelagu Performansa“ (Despotov 1998/2004: 610); pričom o svojevrsnom teritorijalnom redimejdu, kopiji Evrope koja je u razmeri 1:1 izrađena u predelima Sibira, i to kao najbolji od svih nemogućih beskućničkih svetova.

„O logici [...] kraja [sveta] ne odlučuje nijedna religija, a kamoli grupa umetnika!“, poručuje iskusni Andzi-Kredle Viktimu, junaku i pripovedaču romana *Evropa broj dva*. „Ako do njega dođe, mi smo tu da ga proglasimo, taj Kraj, za Poeziju! Nema potrebe da se brineš. Umetnosti su se direktno suprostavili svi Lenjini, Staljini, Tejlori, Fordove fabrike: vođen je nevidljivi rat Umetnosti protiv Svega. Izgubili smo ga. Zato smo došli u ovu čudnu zemlju, Viktime, i s punim pravom kažemo da je namenjena nama. Tu možemo da ostanemo, zarobljeni u mozak, u uspomenu. Možemo da dobijamo bitke i bitkice na ovoj praznoj matrici mogućeg sveta“ (Despotov 1998/2004: 611-612).

Avangarda umire mlada

„16. ja sam prljavi jedan mali umetnik. ali ja to znam“.

Vladimir Kopicl, „(I, IV 1971)“.

Izvan zaprežne estetike tradicionalizma, poezija čuva neprikosnoveni status središnjeg književnog medija eksperimentisanja, kao što je to primetio i Giljermo Del Tore (Tope 2001: 14 i dalje). Posle svih proboja i inovacija kojima je avangardizam doveo u pitanje pojam literature (kretanjima literarnog ka zvučnom i vizuelnom, i vizuelnog ka tekstualnom, zvučnom, itd), pojam poezije ostaće neupitan, bez obzira na to što je u odnosu prema literaturi („u širem smislu“) predstavljao „uži“ pojam, pa čak i kada je bio „proširen“ drugim medijima, u pravcu verbo-voko-vizuelnog (Radovanović 1987: 8). Ništa nije bilo drugačije ni u slučaju jugoslovenskog avangardizma, unutar kojeg će Vladan Radovanović vrlo dobro uočiti postojanje snažne tendencije da se sve eksperimentalne poetike „proširivanja medija“ označe upravo kao „poezija“: tipografska poezija, topografska, reistička, permutaciona poezija, vizuelna, kompjuterska, konkretna poezija, akciona, konceptualna, nađena, itd (*op. cit.*: 51).

Namećući jedan sasvim novi odnos između „književne propozicije“ i „čitaoca“ (*op. cit:* 82-83), poezija će se od jednog od najzatvorenijih i najneprevodivijih medija – medija sasvim zaključanog u sebe „maternjom melodijom“ – preobražavati u dominantni medij univerzalizma; u sredstvo planetarnog nesputanog saobraćanja. Emitujući „nedostatak potrebe za prevođenjem“ (*op. cit:* 9) kao svoje razlikovno svojstvo, slovni, glasovni i jezički eksperimenti u prvim godinama i decenijama nakon Drugog svetskog rata (letristička škola, konkretistička poezija, totalna, kompjuterska, tipografska poezija, kinetička, nađena poezija, stohastička poezija, signalizam, itd) označili su svojevrsnu tihu pobunu slova „protiv ‘semantičkih implikacija reči da bi se domogl[i] iste semantičnosti i ‘suštine po sebi’ kroz izvojevanje ‘sopstvene estetske vrednosti’ (*op. cit:* 12-13).

„Nije bilo lako ni autorima ni čitaocima“, piše Vojislav Despotov povodom „semantičkih bolova“ koje je izazivala onovremena jugoslovenska avangardna poezija. „Prvi su se osećali kao prekršiooci, a drugi su ih huškali da to priznaju“ (Despotov 2005: 69). U istom svedočenju kaže se i to da su lomovima i promenama izazvani semantički bolovi bili prihvaćeni „rado i veselo – jer poezija je odbacila idealne proporcije čitalačke percepcije, mere i kodekse, odbacila je idealni lik čitaoca, prosečni duh i prosečnu potrebu – usudivši se da progovori jezikom svih klasa i uzrasta, zašla u teren magičnog asemantizma deteta, ludaka, debila, mucavca i šprah-felerista, kočijaša, pijanih, nekvalifikovanih radnika i intelektualnih zaverenika, nadovezala se na privatna, tajna, subkulturna i društveno gadna i, čak, nedopustiva stanja igre sa rečima i rečenicama“ (Ibid, sic). Možda je i najbolji primer rečenog onaj najčešće citirani – pesma „Informacija“ Tomaža Šalamuna, slovenačkog pesnika iz grupe OHO, za koga je Vojislav Despotov bio spreman da „svake godine bez predumišljaja“ kaže „da je najbolji pesnik“ (*op. cit:* 8):

„video sam kineza
strašan kinez“

(„Informacija“, Tomaž Šalamun, nav. prema *op. cit.*: 45)

Isto tako, u jednoj sasvim neznatnoj antologiji, improvizovanoj za ovu priliku, i stihovi Istoka Gajstera Plamena, Vujice Rešina Tucića, Vojislava Despotova i Vladimira Kopicla upriličiće sećanje na mnoge zabavne „sudnje dane“ u životu onovremenog jugoslovenskog svesno-mrtvog avangardnog pesništva (takođe vidi *Prilog 2*):

„tkivo ptica
kovrdže akcije

vreće uspomena
bubuljice pirinča

...

beli limun
goreća pastrmka

medicinski šumovi
okrugli jeleni

...

rudnik lišaja
smetovi hleba

logor triglava
ovce violina“

(I. G. Plamen, odlomak, nav. prema
Словеначка млада лирика 1975: 97-107).

„O ljubavi sam pročitao
masu knjiga
iz gradske biblioteke.
Sve znam,
a niko me ne voli“

(„Mene niko nikad nije voleo jer sam jako nezgodan za voljenje“,
Tucić 1970/1991: 83)

„malo reči
tiho peva
osnivanje
ove pesme

(„Malo reči“, Despotov 1972/2002: 21).

„Adam
Edam
Evam
Eva“

(„Evolucija broj jedan“, Despotov 1977/2002: 96)

„...Iks, ipsilon i delta, zmijastve račve Mekonga,
tri južne paralele nedosegnute, sve plitko,
jaja antropozofije, napalm opšteg jedinstva,
svijena cevasta zvona, mahajana, King-Kong.
Kiša pada na Unicef, šerburski kišobrani,
zvezde i pruge na zalasku, spljoštena

[obdaništa;

gde su beli patuljci? crne rupe u prozoru,
šta su večite arije? digitron, inteligencija“.

(„Pan Pank“, odlomak; Kopicl 1978: 44), itd.

1. kao kaša
2. ili prema istom
3. kako
- 4.
5. (da, da)
6. i uvek sam u svim
7. i uvek sam kada u svim
8. i uvek sam kada u svim različito
9. i uvek sam ako u svemu različito od sebe je
10. i uvek
11. sebe je
12. da li je tamo
13. to je to
14. ovo nije ovo
15. ovo je ono
16. ovo nije ovo, ali je tamo
17. ali je dugo od tada
18. davno tako
19. to je to, ako nije tu
20. ja nisam ja
21. ja je ja
22. ko sam ja
23. šta nije ja
24. ko nisam ja
25. ko nije ja
26. ko je ja
27. ni sa čim nije tako sad
28. kao da pre
29. ni sa kim nije tako u svemu
30. kao nekad
31. prema
32. ali i posle, ili samo posle
33. a to
34. da se iz tih nekad
35. tako je to
36. pa
37. i ne kao nikad
38. kao sada nikako
39. jednom i to već
40. sa kim je tada iza onih istih
41. sa svim tim više od nekad
42. nekad pre
43. nekad pre tih
44. nekad veoma blizu
45. nekad opet
46. i tako
47. uvek iako opet
48. nikad
49. gde je to sve ili kada
50. sad
51. i šta sad
52. ništa
53. ništa nije suviše
54. ili za sad
55. za sad tako
56. ništa nije suviše tamo
57. sa tim
58. kao i uvek
59. uvek pre nekad

60. ako sam suviše u tome
61. bez kakvih ili bar uopšte
62. u opštem
63. mnogo takvih
64. zar više ne
65. da li (si) već tako odavde
66. jednom
67. jednom bez drugih
68. ni za kog
69. odavde dovde
70. zar ne
71. o
72. po novo
73. odande
74. od kada niko ni sa kim nije
75. neko
76. jednom u jedno
77. jedno u drugom
78. bez svega toga
79. skoro dosta
80. i kako to
81. skoro sasvim
82. skoro uvek ne
83. skoro uvek tu pod istim
84. zašto da ne
85. tek to
86. iznad svega

Beleška uz KAO NEKO

*Sve što u jednom iskazu može biti subjekt, objekt
predikat nije reč.*

Imenice nisu reči.

*Kuća, na primer, nije reč ili je to manje od drugih.
Takođe, glagoli, možda, nisu reči.*

Pridevi?

*Prave reči su, na primer, KAO, GDE, ILI, UVEK,
SA.*

Ja uvek kažem: spolja gledano.

Šta to znači?

*Ovo je zamišljeno s polja ili iznutra... Ali ne do
iskaza*

Spoljašnost je neusmerena i nevezana.

To bi bilo ispoljavanje.

Jezik nije SVE.

Za ovu belešku ne mogu preuzeti odgovornost.

*Sve što je u njoj, verovatno je pogrešno i
besmisleno i još gore od toga: proizvoljno.*

Ja lupam i ja sam sada sasvim izbezumljen.

*Ponižena još odavno, KAO je jedna reč mnogo
zlostavljana*

i pogrešno korišćena sve do dana današnjeg.

Suviše autoritativno s moje strane.

Napetost između konceptualizma i poezije

U jednom od najinformativnijih dostupnih pregleda nekadašnje avangardne umetničke scene u razdoblju od 1950. do 1980. godine, u knjizi *Vokovizuel* (1987) Vladana Radovanovića, neobično je prećutano iskustvo jednog od najznačajnijih konceptualističkih jezgara nekadašnje kulture (vidi Radovanović 1987, „Vokovizuelno u SFRJ 1950-80“: 49-63). Reč je o novosadskom krugu umetnika koji su – podstaknuti slovenačkim reistima iz OHO grupe – stvarali u izrazitim konceptualističkim grupama Kôd, (∃, (∃ Kôd, Januar i Februar, a u kojima su delovali Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Mirko Radojičić, Vladimir Kopicl, Ana Raković, Miša Živanović i drugi. Uprkos tome, pomenute frakcije bi danas neizostavno trebalo smatrati najznačajnijim jezgrom ovdašnjeg konceptualizma, utemeljenog na propozicijama „dematerijalizacije umetničkog dela“:

„6 Ne: koncept kao umetnost

7 - Umetnost kao koncept“

(Mirko Radojičić, *Tekst 2*, 1971; navedeno prema Šuvaković 1996: 100).

Shodno konceptualističkoj istraživačkoj praksi, za pominjane umetnike bila je jednaka posvećenost lingvističkim fenomenima, teoriji informacije, filozofiji jezika Ludviga Vitgentštajna i ispitivanju ontologije umetničkog dela i mogućnosti jezika. Neki od značajnih radova Novosađana iz ovog perioda jesu *Kao neko* Slobodana Tišme (1970/1997; vidi *Prilog 2*); *Mimohodni osvrt na odnos terasa-vrt* i *Bazični esej* Vladimira Kopicla (1970), tekst-pesma *200 ideja* i koncept *Močvara* Slavka Bogdanovića (1970/1971), *Tekst 1* i *Tekst 2* Mirka Radojičića, itd. Jedan od najilustrativnijih primera naznačenih

istraživačkih ambicija novosadskog kruga predstavlja i rad Vladimira Kopicla „(3; III(II) (2))“, iz 1971. godine:

„ništa (⟨koje⟩ sobom) još nije (jeste ⟨nije⟩) ovde
(ovde) ali ⟨ako⟩ neki oblik (time) već mo
že (može) da mu (njime (sebi)) odgovara
(sve ((čime(jeste ⟨kako⟩⟨nije⟩)jeste)sobom)ovde) sada“

(navedeno prema Milenković 2007: 44)²⁸

Umetnički izraz Novosađana ostvarivao se u širokom frontu umetničkih praksi među kojima najznačajnije mesto zauzimaju konkretistička i vizuelna poezija, performans, akcije, asamblaž, intervencije, fotografija, film. Pored toga što su asimilovali aktuelne tendencije konceptualne umetnosti, umetnost novosadskih konceptualista obeležiće i zen-budističko učenje, Dišanov *ready-made-art* i simbolistička poezija Remboa i MalarMEA, koja je do njih došla zahvaljujući presudnom uticaju njihovog tadašnjeg profesora, Sretena Marića. Ujedno to je bio i razlog zašto je najveći broj njihovih konceptualističkih tekstova ostvaren u jednom nikada do kraja sraVnjenom odnosu prema poeziji. To potvrđuju i prve zvanične publikacije ovog umetničkog kruga, knjige *Aer* Vladimira Kopicla (1978) i *67 minuta, naglas* Judite Šalgo (1980), obe objavljene pri Matici srpskoj. U *Aeru*, u svojoj prvenačkoj knjizi (poezije), Vladimir Kopicl će objaviti poetizovane koncepte, stvarane i objavljivane u „zlatno doba“ *Indexa* i *Polja*. Reč je o konceptima „sa poetskim svojstvima“, o dokumentima „nađenim“ u svom „hartijastom

²⁸ U svedenijoj formi, ovaj tekst je uključen i u potonju pesničku knjigu Vladimira Kopicla, *Aer* (1978): „Ništa još nije ovde/ali neki oblik već može da mu odgovara“ (Kopicl 1978: 28).

međustanju“, kako je taj fenomen opisivao Vojslav Despotov: „na polovini puta od glave (koncepta) do tela (prostora)“ Vojslav Despotov (Despotov 2005: 128):

„1.

Pesma spoznaje prazninu

koja njome nestaje.

Iste te stvari

koje ne bi trebalo zaboraviti:

Pojavljaju se pre nego što nestanu.

2.

Jedna pojava ne ispunjava jedan prostor

u kome postoji neki drugi red.

Ipak, namena koja ne priznaje raspored

izrasta: još predočava

niz koji je nestao“.

(Kopicl 1978: 15-16).

Za Vladu Kopicla, generacija umetnika, kojoj je pripadao, delovala je ne samo u skladu sa duhom vremena (kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina), već i u skladu sa svojim godinama, tačnije – u skladu sa *trenucima svojih tela* „koja su tada bila spremna i sposobna za sve što se htelo i moglo, budući da je sve to bilo samo rokenrol i neuporedivo više od njega. Hot stuff, can't get enough, što bi se reklo, pa smo od toga uzimali sve što smo osećali kao živi jezik i pomalo to propuštali kroz naše individualne analitičke spravice, i to vrlo strogo, zarad opšte artistske celishodnosti koja je težila kakvom takvom maksimalizmu u minimalističkom umetničkom izrazu“ (Milenković/Kopicl 2007):

„1.

Suma svakog smisla
prazan je oblik namenom zasnovan:
znak koji dejstvom razdvaja
pojavom isto je.

2.

Znaci samo su ono
što samo otvara se: otvoren vid
opet se otvori.

3.

Znaci su istog i jednog oblika.
Drugo je sve ono što skriva se.
Jezik zablude u drugom obimu
u drugom smislu
i uvek samo ono što drugo je.

4.

Uvek jedan je predznak
u drugom sadržan: stvari koje su spolja
zatvore raspored.

5.

Drugi je oblik
za drugo zatvoren: druga izmena
istoga smisla je.

6.

Nešto nije u svemu: jedno
postoji izvan i isto razdvaja“.

(Kopiel 1978: 17-18).

Svoju drugu po redu objavljenu knjigu Judita Šalgo je zamislila kao zbornik različitih poetskih obrazaca, tzv. „pesničkih patenata“, koji su i učinili da Vojislav Despotov svojevremeno da sebi za pravo da napiše kako je Judita Šalgo bila „kultno usmerena na proizvodnju obrazaca novog pesničkog govora, kraljica postupaka“ (Despotov 2005: 32). Reč je mahom o pokušajima tzv. „rada sa čitaocem“ (*op. cit.*: 137-143), da se i sam čitalac uvede u interaktivnu igru sa autorom i tekstem raznovrsnim obrascima poput „Dopevati“, „Dokukati“, „Nepotrebno precrtati“, „Očistiti“, „Cenzurisati“, itd (vidi „ciklus“ tekstova „Obrasci“; Šalgo 1980: 30-47; takođe vidi *Prilog 2 i 3*).

Dokukati

Tišti me Boli me Muči me Trese me
..... Žiga me Žulji me Snađe me.....
Strefi me Satre me Plače mi..... Puca
mi..... Bridi mi Trne mi Gorka mi
Jalova mi Pusta mi Probada me u
štreca me u Zavija mi u Muka mi u

Prilog 3: Judita Šalgo, obrazac „Dokukati“ (Šalgo 1980: 37).

Formalno i žanrovski neodređeni status konceptualističkih radova novosadskog kruga, u svom sudbinskom osciliranju oko ose poezije, ni do danas nije razrešen u nekom stabilnom kritičarskom konsenzusu, pa će tako i za Draganu V. Todoreskov, kritičarku koja je značajnu istraživačku pažnju posvetila upravo delu Judite Šalgo, knjiga *67 minuta, naglas* predstavljati kompaktnu konstruktivističku neoavangardnu hrestomatiju

upravo u literarnim formama²⁹, koje je teško jasno podrediti nekom jasnom žanrovskom sistemu. U prilog tome ubedljivo govore knjige poetskog i dokumentarnog karaktera Miroslava Mandića *JA CAM TI JE OH* (1984), *Varšava: jedna pesma jedne noći* (1986), *Ne, ne verujem da se ova rečenica ne čuje* (1987), *Hodanje za poeziju* [prva dva „hodanja za poeziju: 1984. i 1987.] (1988), *Dete dečak: „Treće hodanje za poeziju“ – od Helderlina do Remboa – 18 dana hodanja za humor i stid* (1991), *Ruža lutanja 1991-2001*, itd.

Tome treba pridodati i pozno objavljene Tišmine konceptualističkopoetske radove, u knjizi *Vrt kao to* (1997), a pre koje će autor objaviti i jednu od svojih – ako je to uopšte moguće u ovoj prilici tvrditi – najljepših knjiga: neosimbolističku poeziju okupljenu pod imenom *Marinizmi* (1995). 1999. godine Tišma objavljuje i svoje poetizovane dnevničke beleške, *Blues Diary* (1999/*Pitoma religiozna razmišljanja*), da bi od dvehiljaditih bio sasvim okrenut izvođenju „siromašne“ proze i proze sa „dimenzijom greške“: proza *Urvidek* (2005), zatim i romani *Quattro stagioni plus* (2009) i *Bernardijeva soba* (2012), za koju je autor iste godine dobio i prestižnu NINovu nagradu. Značajno više o ovom piscu progovorićemo u poglavlju ovog rada, „*Tragedia dell'anima: Raj, Tranzicija i Pakao Slobodana Tišme*“.

Poezija i državotvornost

Kao poetički zastupnici svoje generacije, i pesnici koje je Ivan Negrišorac pokušao da legitimiše na zvaničnom graničnom prelazu nacionalne književnosti, Vujica Rešin Tucić i Vojislav Despotov verovali su isključivo u jednu tradiciju, za njih i jedinu moguću: „tradiciju avangarde“. Verovali su, dakle, u eksperimentalni optimizam poezije („jedini optimizam“, pisao je Despotov), u „energetsko polje koje se stvaralo čitav vek“ – u

²⁹ Književnost bi bez ostatka trebalo razumeti kao umetnost u koju je „siromaštvo“ upisano već „ekonomičnošću“ njenih materijala i sredstava, što se već ne može reći za ekskluzivni karakter muzičke i vizuelnih umetnosti.

energiju „koja je dolazila od onoga što smo zvali eksperimentatorstvo, od svih operacija na pesničkom tekstu koje su unakazivale takozvani jezik, unakazivale stih, samu formu, i dolazile, čak i prelazile granice razumljivosti“ (Despotov 1992/2003: 385). Despotovljev verbo-voko-vizuelni eksperiment *Dnjižepa bibil zizra uhunt – elementarne pesme, jezička i vizuelna supstanca doživljaja* (1976), bio je samo jedan od mnogih primera ovakvog pesnikovog odnosa i odnosa onovremenog „književnog jugoslovenstva“ prema jeziku kao „najkonzervativnij[oj] društven[oj] sna[zi]“ (Despotov 1986/2003: 395). Kao takav, jezik je, sam po sebi, provocirao avangardističke činove „popravljanja i kvarenja [...] herojskim primerima namernog nepoštovanja gramatičkih pravila, ritmičkog govora, telegrafskih poruka, minimalizma, koncepata i recepata, onomatopeja i šprahfelera, nađene i prepisane poezije, pretapanja reči u prazninu, svih oblika semantičkog i asemantičkog konkretizma“ (Despotov 1998/2003: 430). Pomenimo samo neke od najznačajnijih anti-knjiga tog vremena: *Pustolinu* Vladana Radovanovića (1968), fluksus-knjige objekti i pesničke knjige umetnika koji su stvarali pri OHO grupi, *Sadržaj* (1968) i *Mixed-media* (1970) Bore Ćosića, *Jaje u čeličnoj ljusci* Vujice Rešina Tucića (1970), zatim *Algol* (1980) i *Textum* (1981) – zbirke permutacione, kompjuterske, objekt, vizuelne i gestualne poezije Miroljuba Todorovića, anti-knjige Slobodana Mašića, itd.

U slučaju Rešinovog umetničkog angažmana opisani energetska sadržaj ispoljavao se i na radikalnije višem nivou nego što je to bio slučaj kod Despotova. No, bez svake sumnje, obojica su odigrali značajne uloge u rasemenjavanju optimizma eksperimentatorstva u onovremenoj socijalističkoj zajednici zapadnobalkanskih naroda. Rešin možda i manje svojim pesničkim delom koliko svojom harizmom, lucidnošću i prodornošću; Despotov sa znatno više i pesničkog i diskurzivnog potencijala; ali obojica sasvim jednaki u žudnji za „prljavim seksom sa kodovima“ (Despotov 1998/2003: 427) – odnosno u posvećenosti svrgavanju pesničke idejne magije sa političkog trona³⁰.

³⁰ Mnogo je toga što „smrdi“ u pesništvu zrenjaninskog dvojca: između ostalog – zajednička strast prema lucidnom rimovanju, bliska ponajviše vernakularnoj pesničkoj praksi Afroamerikanaca, koju danas označavamo kao slem-poezija (*slam poetry*).

Nagoveštena poetička pozicija imala je za svoju neposrednu posledicu sukob sa onovremenim establišmentom („drugovi“) i njihovim favorizovanjem „političke magije“ pesništva („mišljenja“) (Despotov 1982-1985/2003: 186). Tokom osamdesetih i kasnije, sa najavom jugoslovenske spektakularne autodestrukcije, započeti sukob sa strategijama socijalističkog „trona“ samo se preneo na sukob sa manjim, partikularnim, nacionalističkim *strategijama* („gospoda“), koje su pod imenom „postmoderne“ obnovile himnični i kulturni karakter poezije, i književnosti uopšte. Ponovo je stupila na scenu državotvorna sila poezije i ponovo se moglo naslutiti vreme u kome će „[s]vaka nacija brin[uti] o svom jeziku kao o vrhunskom reprezentantu“ i da će „poezija tu zauz[eti] kraljevsko mesto“ (Despotov 1998/2003: 389).

S obzirom na to da je „strukturna rebelija“, kao osnovni kodeks pesničkih eksperimenata jugoslovenskih avangardista, sasvim onemogućavala da se o njoj razmišlja u kontekstu nacionalne književne tradicije (kao jednog mogućeg instrumenta „političke magije“), takve je *taktike* u novom kulturnom, istorijskom i ideološkom ambijentu trebalo amortizovati. A to se, po pravilu, događa u svakoj književnosti u kojoj je „vrlo izraženo nacionalno nasleđe, uticaj tradicionalnih, uglavnom *realističkih* pravaca i gde [...] se ovi dublje [korene] u nacionalno nasleđe, u njegove osnove“ (Саболчи 1971/1981/1997: 65. Kurziv – D. Đ).

Neobično, u ovdašnjem slučaju, „jenjavanje“ avangarde nije bilo uzrokovano nikakvim konvencionalnim *realističkim* sredstvima (ili bar ne samo njima – s obzirom na takođe subverzivnu snagu onovremene „stvarnosne proze“), već upravo delovanjem „nekonvencionalnim“, nadrealnim, odnosno fantastičnim sredstvima „novotalasne“ književnosti³¹, novog misticizma, koji je svoj ugaoni kamen dobio u kontroverznom

³¹ Pojavu novotalasnih/postmodernih „gospodara priča“ osamdesetih godina Aleksandar Jerkov će objasniti zaokretom u odnosu na „lokalističku“ i „stvarnosnu prozu“ sedamdesetih godina (Jerkov 1992: 81-134).

konceptualnom projektu pod nazivom *Rečnik tehnologije* (Vidici, 1979-1982)³², a dopunu stekao 1988. godine knjigom Sretena Ugričića, *Neponovljivo Neponovljivo* (ilustracije Mileta Prodanović, Vidici, 1988), na čijim je jevanđeoskim marginama promovisan i pojam „postmodernog romantizma“ (Ugričić 1988: 61-82). Insistirajući na srednjevekovnom hrišćanskom nasleđu, okrećući se različitim mističkim tradicijama, uz zadržavanje miksmedijalnog i konceptualističkog iskustva *baby-boom* avangardista (koncept, akcionizam, hepeninzi, strip, animirani film, film, popularna muzika, itd), novodošavši romantičari su *svesno, nesvesno* ili – *pomodno* odigrali više nego znamenitu ulogu u uskrснуću nacionalne svesti, zatrte u jugoslovenskom bezidentitetskom paklu. A i takav bi zaokret ka tradicionalizmu, poput kontra-kulturnog šezdesetomaškog nasleđa, trebalo smatrati još jednim intrigantnim, karakterističnim i paradoksalnim „jugoslovenskim fenomenom“, s obzirom na to da se nikako ne može odreći ocena da je i „novi talas“ u svojim artističkim i potkulturnim, i iznad svega antinomičnim dionizijama još jednom ujedinió južnoslovensku omladinu, i to oko onih ideja među kojima su se već sasvim jasno pomaljale naznake nadolazećih, nezaustavljivih ideologija: liberalizma i nacionalizma.

O tom nadasve začudnom vremenu ostaje nam jedan vredan zapis Vojislava Despotova, u kojem je opisana suštinska nepomirljivost (internacionalnog) avangardizma i bujajućeg nacionalno trasiranog nadrealizma:

„U pitanju nije nikakav stvaralački proces, već pokušaj da se sredstvima imaginarnog morala i sjaja afirmiše stara građanska struktura. Radi se o produktima ideologije koju uslovljava nemoć moćnog kapitalizma da pređe fazu realnog ili naivnog socijalizma. Te snage nemaju nikakve volje za preobražaj.

³² Ovoj temi posvećeno je sledeće poglavlje, „*Kenotaf: Grobnica za Rečnik tehnologije*“, čiji je jedan deo bio predstavljen na naučnom skupu „Rečnik tehnologije 33 godine posle“ (Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 12-13 novembar, 2014).

Uz podršku birokratije kojoj odgovara prividni romantičarski mir i jeftini sjaj prelazne epohe, snage novog romantizma su prisutne i u našem prostoru. Nije teško uvideti da se iza naivne maske poezije i proze novog talasa sakriva svesno poniranje ka duhu čiji je predmet ljudska jedinka kao društveni kič.

Ali, novi romantizam je nova tema“ (Despotov 1982-1985/2003: 188).

Na (Despotovljevu) žalost, „novi romantizam“ je sa svojom „voljom za moć“ ostao do dandanas „nova tema“ ovdašnje kulture; tačnije – jedna od njenih najopskurnijih tema. Ali takav njen status ni malo ne čudi i ne intrigira, jer je to ionako status jedne „naše“ svakidašnje afere.

Kenotaf: Grobnica za „Rečnik tehnologije“

*Čini mi se, rođače,
da je standard pokvario ljude:
jedu govna i sanjare*
Branimir Štulić, 1981.

*Ja ne postojim,
jer mene nema,*
Električni orgazam, 1986.

Rečnik tehnologije – koncept i totalna umetnost

Broj časopisa *Vidici*, pod imenom *Rečnik tehnologije* (1981/1-2) predstavlja krunski dokument koncepta koji je razvijan unutar pomenutog časopisa od 1979. do 1982 godine (vidi *Priloz 5-6*). Koncept je bio realizovan u formi „totalne umetnosti“, odnosno u formi usaglašenih artistskih provokacija onovremenog socijalističkog režima, nakon smrti doživotnog predsednika SFRJ, Josipa Broza Tita, maja 1980. godine. „Totalno“ ovog umetničkog koncepta ogleda se u sadejstvu različitih „taktičkih“ izraza: u osnovi se nalazila diskurzivna platforma Aleksandra Petrovića (jednog od urednika *Vidika*), kojom se insistiralo na „anti-tehnološkim“ stavovima i na pretežno mističkim i ranohrišćanskim idejama, koje su same po sebi bile provokativne u odnosu na tada dominantni negativnodijalektički model mišljenja. Ova „izmontirana filozofija“ (kojoj ćemo se još vraćati na predstojećim stranama) dobila je svoj poseban izraz u pesništvu

Slobodana Škerovića, zatim, u ranoj poeziji i potonjoj prozi Svetislava Basare i u izvođačkoj umetnosti Živojina Stojkovića (Laughin' Coyote) i njegovog Satirsko-gerilskog pozorišta.

Od ovog koncepta neodvojiv je i multimedijски projekat Dragana Papića, „Dečaci“, koji je bio realizovan u nekoliko faza: fotografijama, grafitima i konačno popularnom muzikom, odnosno realizovanjem singlova „Retko te viđam sa devojkama“, „Maljčiki“ itd, koji će dovesti do pojave jednog od najznačajnijih rok-bendova nekadašnje SFRJ: VIS Idoli. Uticaj ovog vagnerijanskog „totalnog“ projekta, merljiv je i internacionalnim uspehom virtuelne umetničke države, „Neue Slowenische Kunst“ (grupe ERWIN, Sestre Scipion Nasice, Novi kolektivizam) i posebno multimedijalne grupe Laibach, čiji protagonisti ni danas ne propuštaju priliku da istaknu vezu između dva projekta³³. Više čak od toga, sa konceptom *Rečnik tehnologije*, koji je tokom nekoliko godina realizovan pri beogradskom studentskom časopisu *Vidici*, „prvi put omladinska kultura Beograda dobija jedan kanal, prostor, počinje teorijski prostor da se otvara sa intervencijom novih teorija, novih političkih teorija koje oni [Škerović i Aleksandar] ubacuju u igru“ (Toroman/Trša i Mikrob 2004). Ono što će potom postati i snaga Laibach Kunsta predstavljalo je zapravo odgovor pitanje – ne samo hrvatskog umetnika, Mladena Stilinovića, već i autora koncepta *Rečnik tehnologije* i manifesta *Laibach Kunst-a*, „Umetnost in totalitarizem“ – „kako manipulirati onim što manipuliše tobom“ (Komelj 2016): umetnost koja nije podvrgnuta ideološkoj manipulaciji jeste ona koja „govori

³³ Više o ovim umetničkim formacijama i njihovom ambivalentnom korišćenju nacističkih simbola vidi u Smit 2014: 104-106. Totalitaristički simboli i korišteni su i u projektu „Dečaci“, razvijanom pri beogradskim *Vidicima* (Idoli, „Scwule über Evropa“/„Omorina nad Evropom“; aut. Šaper/Divljan; na autorstvu danas insistira i Aleksandar Petrović; *Paket aranžman*, 1981). Takođe je interesantan primer umetnosti Raše Todosijevića („Was ist Kunst?“; „Gott Liebe Die Serben“), koja je još od sedamdesetih godina koketirala sa simbolima nacizma, da bi konačno, tokom devedesetih godina, takva artistska podloga bila uzeta kao proročko-angažmanski kvalitet Todosijevićeve umetnosti, koji se danas predstavlja još i kao kritičar nacionalističkog režima u Srbiji, pod Slobodanom Miloševićem, od 1989-2000. godine (Smit 2014: 124-125). Takođe vidi iscrpan tekst Miklavža Komelja, „Uloga označitelja ‘totalitarizam’ u konstituisanju polja ‘istočne umetnosti’“ (<http://dematerijalizacijaumetnosti.com/>).

jezikom te manipulacije. Koristiti jezik manipulacije kao subverziju, znači prihvatiti pretpostavku da umetnost ima posledice, i ponašati se u skladu sa njom“ (Ibid).

Zbog toga bi koncept *Rečnik tehnologije* trebalo bez oklevanja smatrati „ugaonim kamenom“ jugoslovenske postmoderne umetnosti, posebno „novog talasa“ kao prvog autentičnog beogradskog potkulturnog identiteta koji je neizostavno računao na sadejstvo književnosti, popularne muzike, fotografije, filma, video-spota, slikarstva, performansa, teatra, uličnog slikarstva, štampe, dizajna. Čak i šire posmatrano, *Rečnik tehnologije* trebalo bi smatrati „ugaonim kamenom“ antitotalitarističke umetnosti jugoistočne Evrope kao karakterističnog proizvoda Zapadne kulture iz vremena hladnog rata (Ibid).

Slično oživljavanje konceptualističkog iskustva u novotalasnoj potkulturi – sa značajnije većim književnim dometima – događaće se i u prozi Davida Albaharija, kao vodećeg pisca onovremene „mlade srpske proze“ (Jerkov 1984/1992). Posebno se to odnosi na *total-art* koncept „Fras u šupi“ iz 1984. godine, koji je okupljao različite odgovore na konceptualni poziv: pesmu „Fras u šupi“ Miloša Komadine, objavljena 1984. godine u zbirci *Etika trave* (Prosveta, Beograd, 1984); kompoziciju „Fras u šupi“ grupe Električni orgazam (B strana LP ploče *Kako bubanj kaže*, Jugoton, 1984), knjigu kratke proze „Fras u šupi“ Davida Albaharija (Rad, 1984), konačno i osnivanje radio-emisije pod istim imenom, 1985. godine, na „novotalasnom“ radiju Studio B (Dubravka Marković, Olivera Miloš Todorović), radove beogradskog slikara, Radomira Reljića i grafike Dejana Kršića iz Zagreba. Za proučavaoce književnosti dovoljno je da se obrati pažnja i na fotografiju autora koja je priložena na kraju Albaharijeve knjige „Fras u šupi“. Reč je o svojevrsnoj rastafarijansko-kabalističkoj instalaciji fotografa Aleksandra Antića: Albahari sedi za stolom, prekrivenim pletenim stolnjakom na kojem su poređani rasta-sakramenti, rizle i „pajpovi“, staklena kugla, Buda koji se smeje, Davidova zvezda, kamion-igračka, pomenuti LP beogradske grupe Električni orgazam, izbor eseja Džona Kejdža (*John Cage: radovi - tekstovi: 1939-1979*; priredili Miša Savić i Filip Filipović; prev. Filip Filipović,

Radionica SIC, Beograd, 1981), kao i knjiga pesama Miloša Komadine, *Rečnik melanholije* (Nolit, 1980). Po autorovom svedočenju, ideja ovog luckastog projekta bila je sadržana u što većem animiranju umetnika i „širenju frasova“. Projekat je svoj kraj video u finalnom hepeningu-koncertu na kojem bi učestvovali svi umetnici i izvođači sa svojim „frasovima“.

Načelno govoreći, Albaharijevo vezivanje vlastitog pripovedačkog postupka za iskustvo konceptualne umetnosti, a posebno poštovanje onovremenog zahteva za „proširenjem“ književnog medija, lako je uočiti i u drugim njegovim knjigama kratke proze. Konceptualističko iskustvo posebno je dominantno u knjizi priča, *Jednostavnost* (Rad, 1989), u kojoj je demonstrirana „misao priče o samoj sebi“ (priče iz serije „Poetika kratke priče“), kao i brisanje razlike između života i literature („Ja sam kamera“, „Poskakivanje“, „Glasovi, šare“, „Specijalno za radio“, „Jerusalim“). Tu poetičku pojavu u „mladoj srpskoj prozi“ Aleksandar Jerkov će 1984. godine označiti prigodnim i slikovitim terminom „gospodar priča“ (vidi Jerkov 1992: 81-134).

Vratimo se, ipak, *Rečniku tehnologije* kao konceptu čija je sudbina daleko intrigantnija i manje rasvetljena od sudbine pomenutog Davida Albaharija, koji se odavno i s pravom nalazi u „kanonu srpske književnosti“, zauzimajući u njemu mesto nesumnjivo najznačajnijeg „novotalasnog“ pisca u našoj kulturi.

Nakon raspuštanja redakcije koja je pomenuti koncept osmislila i realizovala (Petrović/Škerović), 1982. godine, *Rečnik tehnologije* je sledećih nekoliko decenija ostao da traje kao neproverena „urbana legenda“ i kao takva – da figurira kao još jedna od mnogih priča o nepravdama koje su nad slobodoumnim protagonistima nekadašnje jugoslovenske kulture počinili „zli“ apartčici. S obzirom na napor koji se poslednjih godine ulaže u romantizovanje ovog poglavlja naše novije kulturne istorije – i *Rečnika tehnologije* i „novog talasa“ i uopšte kulture osamdesetih godina – pokušaćemo da kritički predstavimo nasleđe ovog legitimnog diskurzivnog nosioca „novotalasne“,

odnosno „postmoderne“ umetnosti, ali na takav način što ćemo nastojati da rasvetlimo istorijski – kulturni, ideološki i konceptualistički – kontekst u kom nastaje *Rečnik tehnologije*, kao i da predstavimo literarni sadržaj koji je ostao nakon *Rečnika tehnologije* kao njegov legat (S. Basara, S. Ugričić, S. Škerović, Ž. Stojković, V. Đurić Đura). Pre toga, raspraviće se dilema povodom historiografskih određenja kao što su *uspeh* i *neuspeh*, kao i idejna ozbiljnost ili neozbiljnost (*Rečnika tehnologije* / „novog talasa“).

Razrešenje dilema koje i danas obleću oko ovog projekta, direktno se tiče načina na koji bi trebalo pojmiti ulogu *Rečnika tehnologije* u kontekstu kulturnih dešavanja od osamdesetih godina prošlog veka do danas. Ta „pouzdanija istorija“ zasnovana je isključivo na definisanju konceptualnog karaktera *Rečnika tehnologije* i namera joj je da odbaci resantimansko ili bilo koje drugo romantizovanje osamdesetih godina.

Ne treba puštati iz glave ideju da se prljavi posao oko građenja novije istorije savremene kulture može se shvatiti kao (još jedan) zločin prema *Rečniku tehnologije*, zločin *post mortem*. Ali taj zločin, ovim tekstom, u ovoj prilici, nećemo izvršiti nužno mi: uprkos aistorijskoj „misli“ *Rečnika tehnologije*, stranice istorije ovdašnje kulture prepune su odjeka, manje ili više razaznatljivih, što grobnicu za *Rečnik tehnologije* pretvara u *kenotaf* – u grobnicu bez tela, bez suštinskog sadržaja: u paradoksalnu grobnicu u kojoj se dogodilo da je aistorični pokojnik dezintegrisao samog sebe – sopstvenom istorijom.

Drugim rečima, na predstojećim stranicama pokušaćemo da spasemo *Rečnik tehnologije* od njega samog.

čezne. s. istorija, Zapad, amneza. p. „Nema ništa vrednije od vremena, jer se ono cena koju plaćamo za večnost.“ (Bourdieu, De la perte du temps)

Vrlina s. slovi. вp+o, вp+лн – jak; pp. вpыт; poimen. вpытца; „ono mesto u vodi gde se ne može da smrzne.“ z. delovanje, čutanje, vrelina. v. Bezuslovno potvrđivanje izbora vere. Vera u svoj izbor uprkos iskušenjima: nije moguće načiniti pogrešan izbor. Za vrlinu je neophodna sila: samo jak čovek (koji je savladao oblik) ima vrlinu. Slab čovek vrlinu traži u odricanju ili medijima ili je uopšte ne traži. s. političnost, iskustvo, vera. p. „Znam tvoja djela da nijesi ni studen ni vruć. O da si studen ili vruć!“ (Αποκαλ. Ιωανν)

Dante v. Dante je u „Božanstvenoj komediji“ sabrao i oslikao ceo srednji vek. U svom trodelnom spevu on je ponovo prošao put sedmih vekova učinivši ga potpuno unutarnjim: istorijom. Taj put se sačuvao kao iskustvo ličnosti: komedija je kreiranje koje ličnost mora da prevlada kao iskustvo da bi došla do sebe. U hrišćanskoj simbolici, ličnost mora da prođe i pakao i čistilište; u modernoj, ličnost mora da savlada razum-oca (kao Vergilija) i ljubavnicu-idol (kao Beatrice) i tako učini svoje iskustvo silnino. s. Vergilije, Hegel. p. „Jer ono što ja glasno govorim, svi ostali ili sapuću ili mrmšaju, ili misle, ili sanjaju.“ (Dante, Epistole XI)

Dekart v. Dekart je Homerov refleks. U XVII u. posle Hrista svet je već potpuno izgubljen i Dekart je zaista primoran da ga u sebi, zatvorenih očiju re-kreira. To je potpuna naspramnost stvaranju i konkretni početak tehnologije. Tehnologija je Novi svet, amneza starog, udvojeni svet, svet naspram sveta. s. naspramnost, refleksija, Mesec. p. „Sad ću zatvoriti oči, začepiti ću uši, odvratiti ću sva svoja osjetila, čak ću i sve slike telesnih stvari izbrisati iz svog mišljenja, ili ću ih smatrati ispraznim i lažnim...“ (R. Descartes, Meditations)

Delanje v. prasl. gen. дѣтца kao тѣло, izvedeno jako: delovati prvobitno znači odzavati telo z. spedočenje. v. Zaver ličnosti jesu njena dela. O ličnosti svedoče samo njena dela. Može se kretati i lako je govoriti, ali dela moraju da ukinu reči: ličnost mora da prepozna granicu svojih reči u životu svetu oko sebe, a ne da ih slepo izgovara, samovoljno se sudarajući sa životom. Ljubav je granica reči: Dečak priča, a ličnost deluje. s. telo, dođir, duša. p. „Ne radi zaludnog posmatranja samog sebe, ne radi razmišljanja o pobožnim osećanjima – ne, ti si ovde radi delanja: tvoje delanje, i samo ono, određuje tvoju vrednost.“ (F. G. Fichte, Bestimmungs des menschen).

Demokratija v. gr. δῆμος = narod, κρατος = vlast: vlast moštva naroda. z. pod-jednakost. v. Oblik medijuma društva. U doba imanencije (antropološko prosvetiteljska vremena) smatra se da zbir mnoštva pojedinačnih samovolja daje stvarnu volju kojom se može savladati protivrečna priroda medijuma društva. No, njihov zbir daje jednu naspramnu volju, idol volje (ili vođu). Ja volja ne samo da ne može da savlada medijum već je njime potpuno opsednuta: svoj jedini zadatak vidi u nje govom preoblikovanju. To je tehnologija koju samo ličnost može da ukine. s. idol, imanencija, institucija. p. „Djavołska igra demokratije povezana je sa znanjem i neznanjem, zločinom i kaznom, okrutnošću i dobrim...“ (E. E. Cummings, Krazy Kat)

Dečaci v. od ind. e. korena xiv sisati. z. suština idola. v. Objektivizacija istorije je nezno bezlična: sve za narod, ništa za ličnost. U instituciji nema ličnosti, već samo tehnologa ili as you like it, Dečaka. To je i tajna presjekta Dečaci koji su Vidici ostarili u 1980. g. posle Hrista

Prilog 5: Rečnik tehnologije (Vidici 1-2/1981: 5).

Uspela kultura i uspeli projekat

Zurenje u jedno prošlo vreme, povodom koga ne posedujete ni pouzdana sećanja ni osećanja, može vrlo lako da se izvrgne u nepristojnost kojoj je istinski ekvivalent jedino još golotinja fraze o „zabadanju nosa u tuđi tanjir“. I iz te penetrirajuće nepristojnosti istorijskog pogledanja ništa, zaista, plodotvorno ne može da proistekne, izuzev dosezanje visokog stepena pervertiranosti pogrešnog gledanja – u ovom slučaju – u tanjir časopisa *Vidici*, posebno njegovog mitskog broja pod nazivom *Rečnik tehnologije* (1981/1-2), pa i grešnog uzimanja iz tog istog tanjira. Sablazan koja će se pripisati historiografu savremene kulture sadržana je u nedoumici utvrđivanja romantičkog kapitala za jednu novu budućnost: da li je, dakle, u igri 1) parabola o kosmičkoj nepravdi ili, možda, 2) zavist prema jednom dobu uređenog i organizovanog Levijatana? Možemo li, dakle, na ovoj Poslednjoj večeri, uz pomoć voajerizma, da artikulišemo i neku treću alternativu neizbežnom romantizmu? Pa ako „prošlost ne čine događaji po sebi, nego dešavanja snabdevena aktuelnim smislom“, kao što to piše Todor Kuljić (2005), koji to konsenzus, uspostavljen povodom „aktuelnog smisla“ *Vidika i Rečnika tehnologije*, treba da rukovodi našim današnjim romantičnim preduzećem? Šta bi naše vreme želelo da vidi u pomenutom „ugaonom kamenu“ novotalasne potkulture: još jednu epizodu antkomunističke pobune; štaviše, možda i jedini preostatak disidentskog defilea za proteklih trideset godina, „društveno pokret“, ili jezgro nekog novog, drugačije osmišljenog romantizma, poput prevarnog geštalta o nekom srećnom, prošlom dobu?

I dok se u ovom našem današnjem geštaltu suočavaju dva vremenska profila (mada se ne može pouzdano tvrditi da nije reč o dodirivanju dve vremenske vaze), dok se, dakle, polako uspostavljaju odnosi između crnih i belih planova, davna Sloterdijkova opaska ubrzava odrađivanje našeg posla, podmetanjem pitanja o mogućem ocenjivanju neke kulture – njene „uspešnosti“, odnosno njene „neuspešnosti“:

„Šta bi pak bila uspjeta kultura? Nije li kultura naprosto svodiva na suptilni program samoumravljenja i samonasilja? Nipošto. Jer, makar da je sila stalni deo nasljeđa kulture, ipak imaju budni sudionici civilizacijskog procesa tu slobodu da dokinu nasilja – u kreativnoj igri, u svjesnom podnošenju bola, u humorističkoj subverziji protiv najviših svrha“ (Sloterdijk 1990: 157).

Ovim rečima – koje su, konkretno, bile posvećene „bolnom kentaurstvu“ Fridriha Ničea – želeli bismo da nagovestimo mogućnost „jednog boljeg“ istorijskog posmatranja složene kulturne situacije u nekadašnjoj SFRJ, početkom osamdesetih godina; i to mogućnost govora koja neće uzeti u obzir „diskurs plakanja“. Tako bi i jedna ubedljivija istorijska slika *Rečnika tehnologije* – kao projekt-simbola beogradske „novotalasne“ umetnosti (književnosti, muzike, filma, fotografije, slikarstva, performansa) – mogla da bude nešto bolje učvršćena prikucavanjem ideje o „neodređenoj uznemirenosti“ jedne „napredne zemlje“: da je nekadašnja SFRJ bila, dakle, zemlja u kojoj je humanistika dostizala izuzetno visoki nivo učešća u javnom životu, što je za svoju neposrednu posledicu imalo pojavu intelektualnog fatalizma koji je „[t]eoriji [...] pristupa[o] još uvek kao što se nekada pristupalo religiji ili kao što se nekada odlazilo u revoluciju“ (Lis Žijar, „Povijest jednog istraživanja“ u De Certau 2002: 7-28).

Navodnu hristoliku žrtvu *Vidika* i *Rečnika tehnologije* – ali (ako ništa manje, onda „više“ i „pre“) i drugih „žrtava“ koje su preduzete u slučajevima mnogobrojnih polemika iz „vunениh vremena“, provokacija i subverzija, manje ili više humoristički intoniranih – trebalo bi razmotriti isključivo kao neotuđivi sadržaj kiničkog provociranja socijalističkog Levijatana, koje se događalo u najvećoj meri uz pomoć konceptualističkih umetničkih sredstava: *taktika-spram-strategija*, kako je to izrazi Mišel de Serto (De Certau 2002). Jedan drugi dramolet iz osamdesetih godina u stanju je da pomogne današnjem nošenju krsta: slučaj jednog od brojeva časopisa *Theoria*, iz 1984. godine, u kom je publikovana skaredna montaža komunističkih svetitelja, Lenjina i Staljina: povodom ovog gotovo internacionalnog incidenta, Mladen Kozomara je napisao jednu od

uzornijih odbrana iz tog vremena, tekst pod nazivom *Fotogeničnost teorije*, u kom je autor zauzeo stav da je „fotogenični incident“ posledica nepretenciozne „vesele nauke“. „[D]akle, zajebancija“, reći će ovaj u kadenci svoje „laičke kritike“ (Kozomara 1984)³⁴.

Ne treba kriti da „zajebancija“, pa još i „čačkanje socijalističke mečke pod plećku“, predstavljaju polazišne tačke koje ne bi trebalo prevideti čak ni danas, više od tri decenije nakon objavljivanja *Rečnika tehnologije*, u ovom još uvek sudskom egzegetskom ambijentu³⁵.

Jedenje istorije i razbijanje ogledala

A ako se nešto može sa pouzdanošću tvrditi o prirodi kiničke „zajebancije“, koju kao gest humorističke subverzije (socijalističkog Levijatana) „laička kritika“ želi da aktivira, onda je to sledeće: da ona, pre svega, želi da izrazi specifičan otpor: kinički otpor, onaj koji „plazi jezik logosu“, koji „[k]ad prvo promisli, zapravo i nema da kaže strašno važne stvari budući da se koristi svim jezicima, da bi pokazao kako se njima najzad ništa ne može kazati“ (Sloterdijk 1990: 159). „Laička kritika“, kao govor uvežbane, poetski odgovorne prozaičnosti – i sada Mladen Kozomara kao da potpisuje Sloterdijkove reči – jeste Ona, „**seksualno zrela kritika**“, koja je spremna da uđe u erotsku provokaciju Drugog, igrom „za koju je potrebna cela jedna **ars amandi**, dijalektički iskusna strast u istraživanju ljudski i povesno relevantnih **figura veneris**“... A u razvratno praktikovanoj kritici, cerećoj i laičkoj, „svašta je moguće: i neverstvo, i patnje, i dosada, i onanija – i sve je moguće, ali nikako i **bezgrešno začće**“ (Kozomara 1984, sic).

³⁴ Ovaj broj časopisa *Theoria* (3-4), iz 1984. godine, osvrnuo se na privremenu zabranu 3. broja istog časopisa iz prethodne godine, koja je bila odgovor sistema na publikovane fotomontaže Staljina i Lenjina sa polunagim ženama.

³⁵...kao što to, recimo, sugerišu nekadašnje stradanje i sadašnja strast Zorana Petrovića Piroćanca. Vidi Piroćanac 2012.

Šta bi trebalo da znači uvođenje „lajanja“ i „zavijanja“ kao relevantnog sudskog dokaza i pravnog argumenta u jednom egzegetskom postupku? Ako bi „ujedajuća ispraznost“ bila predočena kao osnovni put u razumevanje i legitimisanje projekta *Rečnik tehnologije*, ako je to upravo predlog za njegovu stvarnu romantizaciju, onda će biti srećno dokinuta i priča o (nečijem) moralnom ogrešenju: bilo o ogrešenju izvođača *Rečnika*, bilo anonimnih izvođača „Ideološke Analize časopisa *Vidici* i lista *Student*“ (danas jedini dostupni izvor: Basara 1987/2011: 115-134) – kao da je to uopšte ikada moglo da bude važno. Ako se uzme u obzir da *Rečnik tehnologije* predstavlja simulakrumsku igru sa simulakrumom, paradoksalnu igru tehnologije sa tehnologijom³⁶ – upravo „zajebanciju“ – onda bi trebalo da su ishodišta o neverstvu, patnji i dosadi, zabrani, diskvalifikaciji poznata već na samom početku, na samom rođenju ovdašnjeg „božijeg deteta“. I to bi bez odlaganja trebalo upisati u današnje gnostičko jevanđelje o uskrsnuću *Rečnika tehnologije*, od čijeg su istorijskog razapinjanja upravo protekle trideset i tri simbolične godine³⁷, a koje bi i inače trebalo da budu stavljene ne samo u apolonske (sistemske) navodnike, već i među one performativne, vesele i provokativne – dioniske navode.

Prvi i osnovni pravni lek za resantimanski duh, koji ne prestaje da obleće oko *Rečnika tehnologije*, predstavljalo bi već suzdržavanje od svakog izazova da se jedna u osnovi „vesela nauka“, puerilna subverzija, podredi načelu ozbiljnosti, koje se još uvek sugerise insistiranjem na svojevrsnom „proroštvu“ *Rečnika*. A detinju farsičnost *Rečnika tehnologije* prvi je slutio još Milorad Belančić, uzvikujući: „Šta smeh! U **Rečniku** nema takve odrednice. Šteta. ... Tu dakle nemamo odrednice za smeh, ali ne pružaju se ni **povodi** za krokodilske subrogatuse smeha ... Šta nam onda nudi **Rečnik** tehnologije?

³⁶ „Ličnost jeste osnov kretanja“, piše Aleksandar Petrović, „ali govoreći o njenom obliku, ja ne mogu po prirodi stvari da se spasem tehnologije, već i dalje učestvujem u tehnološkoj igri. Do duše na margini, ali ipak u igri“ (Petrović 1981).

³⁷ Esej je najvećim delom pisan tokom 2014. godine, podstaknut naučnim skupom „Rečnik tehnologije – 33 godine posle“ (12-13. 11. '14; Institut za filozofiju i društvenu teoriju). U među vremenu je potvrđena označena tendencija romantizovanja novotalasne kulturne istorije, o čemu govori i pojava dokumentarnog filma „Novi talas u SFRJ kao društveni pokret“, realizovanog od strane nevladine organizacije „Centar za mlade Novi Talas“ (premijera: 8. 12. '15; SKC).

Hladnu ozbiljnost? Ne baš uvek. Tu je najpre jedan lep povod za zdravi smeh: moderni tehnološki katehizis, tj. sam **Rečnik**“ (Belančić 1984, sic).

Samo nije to ono jedino što svedoke i saučesnike *Rečnika tehnologije* treba da zaceni od smeha. U jednom više nego poželjnom upotpunjavanju „zajebantskog karaktera“ *Rečnika tehnologije* trebalo bi bez ustezanja ići sve dotle dok se ne utvrdi da je jedan od središnjih „filozofskih“ podsticaja za *Rečnik tehnologije* mogla da bude isto tako i završna scena poslednjeg filma Brus Lija, osvedočenog antihegelijanca – *U zmajevom gnezdu*, iz 1973. godine: „Ne smeš zaboraviti“, setio se Li u „sobi ogledala“ pouke svog šaolinskog Učitelja, „neprijatelj ima samo slike i iluzije iza kojih skriva svoje istinske namere. Ako uništiš tu sliku – slomićeš neprijatelja“... U nastavku ove antologijske scene borbe Li razbija ogledala kako bi savladao svog stvarnog protivnika, itd.

No ovdašnja mudrovanja su, ipak, „ispala“ ozbiljna: evo kako to izgleda, iz prve ruke: „Horizont više nije tehnološki (istorijski), već lični“, piše 1981. godine, Aleksandar Petrović, objavljujući mesijanski – „ogledalo je razbijeno“ (Petrović 1981/5):

„Imam dovoljnu silu da pozovem ličnost njenim imenom i da mi ona odgovori da je **tu**, a ne da je u nekoj tehnologiji, ili u nekoj svojoj istoriji, u nekom velikom opravdanju. Jedino imenovanje ima silu da razbije ogledalo i da ličnost primora, ne da gleda u ogledalo, već da svoje oči uperi u moje oči. Imenovanje nije tehnološki, već voljni čin. Ličnost i nema oblik (oblik pripada tehnologiji), već samo ime“ (Ibid, sic).

Pozivu uredništva *Vidika* biće odgovoreno sa raznih strana: performansima („predstavama“) „jedenja istorije“ (1981) i „razbijanja ogledala“ (1982), izvedenim na Torlaku, od strane Živojina Stojkovića (Laughin' Coyote) i njegovog Satirsko-gerilskog pozorišta. Novembra 1982. godine, nakon performansa „razbijanja ogledala“ Laughin' Coyote će izjaviti:

„Postanite Indijanac kao ja, jednostavno napustite bleđa lica i postanite crvenokožac. Savladajte svoju istoriju, napustite rezervate teskobe bledolika. Odbacite sva njihova lažna obećanja i opravdanja i sa margine prezrivo gledajte haos“ (Шкеровић/Laughin' Coyote 1982).

Usklađujući svoju predstavljačku, „plemensku“ aktivnost sa govorom koji je tih godina i posebno meseci bio aktuelan u redakcijama *Vidika* i lista *Student*, Laughin' Coyote je ogledala razbio upotrebom luka i strele, što je i dokumentovano i dvema fotografijama. Usledio je ikonoklastičko-indijanski poziv čitalaštvu *Omladinskih novina*:

„Uživajte u slobodi – dođite na Torlak. Ja vas čekam. Ogledalo ćemo razbiti zajedno.

Slikao sam se zbog vas. Ali nemojte me samo gledati – ja nisam Idol“ (Ibid).

Najznačaniji pak baštinik pomenutog voluntarističkog gesta „razbijanja ogledala“ (tehnologije) i „jedenja istorije“ do danas je ostao nesumnjivo Svetislav Basara. U romanu „Napuklo ogledalo“ (1986) njegov Kowalsky izdaće sledeću naredbu: „Slušaj, razbij ono čudovište. Poveruj u istinskog, nevidljivog Boga“ (Basara 1986/2011: 65). U romanu *Fama o biciklistima* (1987) „refleksija“ Petrovićeve „filozofije“ („...bez ogledala, satova i mačeva nema istorije. Istorija i nije ništa drugo nego dvorana ogledala u kojoj se ne zna koji je pravi, koji lažni lik“) dovodi do afirmacije bunila i ludila, kao idealnog stanja, suprotstavljenog sukcesiji istorije, velikoj „sobi ogledala“, simulakrumu nad simulakrumima, tehnologiji nad tehnologijama (Basara 1987/2013: 71). O važnosti ogledala, Basara će početkom devedesetih godina, u romanu *Mongolski bedeker*, svedočiti o tome kako je, kao „običan činovnik Evandeoskih biciklista ružinog krsta“, „od najranijeg detinjstva [...] sakupljao građu“ iz ogledala, crpeći iz njih, poput vidovnjaka, „većinu stvari o kojima ć[e] kasnije pisati“ (Basara 1992/2011: 112), itd.

Drugim rečima, Basara piše o ovom svetu kao o odrazu, piše o iluzornom, tehnologizovanom karakteru stvarnog, Sotoninog sveta, utemeljenog u logici. Inače, za njega „[s]vaki roman i svaka pripovetka, ako pošteno razmislimo, [predstavljaju] besmislice, najobičnije nagomilavanje izmišljenih – ili što je još gore – dokumentarnih činjenica. Ono što im daje privid smislenosti jeste njihova *sličnost* ... sa istorijom koja je takođe besmislica, naknadno nagomilavanje izmišljenih događaja“ (Basara 1987 b: 43). Priznavanjem besmislenosti istorije priznaje se i vlastito ontološko utemeljenje kao besmisleno, dolazi se do apsurdna, do spoznaje da nas nema, da smo privid; izjednačeni sasvim sa Miki Mausom i Pajom Patkom (Basara 1986/2011: 11/19).

Istorija aistorijskog

Odveden, dakle, na aksiološku granicu razmatranja *uspeha* ili *neuspeha* projekta *Rečnik tehnologije*, govor o ovom pitanju zavistan je od toga da li advokatura ove, one ili neke treće strane konstatuje *neozbiljni* ili *ozbiljni* karakter *Rečnika tehnologije*. Međutim, zahvaljujući tome što poslednjih godina *Rečnik tehnologije* sve češće nalazi mesto na naučnim skupovima (kao što je, recimo, i onaj održan 2014. godine na Institutu za filozofiju i društvenu teoriju, „Rečnik tehnologije – 33 godine posle“), neodoljivo se čini da bi neozbiljni karakter ovog projekta trebalo prenebregnuti, te podići upravo reč o tobožnjoj *ozbiljnosti* rečene dioniske diverzije.

Ali kao da uopšte nešto ima da vredi pribavljanje teorijskog ili akademskog digniteta *Rečniku tehnologije* i „novom talasu“?! Ne znači li to upravo poklanjanje tehnologije nečemu anti-tehnološkom? Nije li to ponovno sastavljanje razbijenog ogledala, uskrsnuće tehnologije, priznavanje *istorijskih* zasluga nečemu što je stupilo u negativno-dijalektički svet negiranjem istorije, kao što to ilustruju „novotalasne“ poetske objave, poput ranih pesama Svetislava Basare, objavljenih u *Vidicima* („Čekam te ispred

kasapnice/ U svečanom nedeljnom/ Prvom licu jednine// I tako divno/Ne postojim“; *Opis ničega*, Vidici 1977/3) ili grupe Električni orgazam („Ja ne postojim, jer mene nema“, 1986)? Kako uopšte *postojati* (istorijski, razume se) sa takvim ontološkim statusom, razvejanim kao da je zaista u pitanju neka „radosna vest“? Zar već govor o *Rečniku tehnologije*, sam po sebi, ne bi trebalo da bude oblik neposrednog suočavanja sa vrednovanjem, sa sudom? Nismo li dovedeni u situaciju da govorom o *Rečniku tehnologije* posvedočimo ili *poraz*, ili pak *pobedu* ovog projekta u odnosu na prezrenu akademizaciju? Zar se ne vidi da će se govorom o *Rečniku tehnologije*, ponovnim oglašavanjem njegove „radosne vesti“ i vrednosti „onoga sveta“ u našoj postkomunističkoj stvarnosti, dogoditi neminovno to da on sâm u jednom više ili manje glasnom akademskom predstavljanju neminovno nestane *sa i iz* vidika, u vekove vekova?

Na drugoj strani, ipak, šta ako bi se ozbiljnim govorom o ozbiljnosti *Rečnika tehnologije*, te „teološke mušice“, mogao da opravda i pred Bogom spase sam akademski metabolizam, koji i inače nije sviknut na puerilne teme? Šta ako smo zaista fascinirani onim što je pred nama? Jer ako je tako, onda bi u tom slučaju stvari trebalo da su više nego *ozbiljne*.

Opasnost, koja je sadržana već u obrnutoj srazmeri *Rečnika tehnologije* spram akademizacije, čini sledeće: što govor o ovoj temi bude dinamičniji, toliko će postojanje *Rečnika tehnologije* danas biti i jasnije i vidljivije. Ali utoliko će neuspeh ovog projekta biti dublji! Jer neuspeh *Rečnika tehnologije*, njegov konačni neuspeh, bio bi bez svake sumnje onaj koji neminovno dolazi sa željom da se *Rečnik* prikaže u akademski vidljivom, akademski ovostranom, akademski istorijskom. A to je, svakako, u suprotnosti sa obećanjima *Rečnika tehnologije*, koja su od „onoga sveta“. To isto tako znači da *uspeh* projekta *Rečnik tehnologije* može da proistekne tek iz doslednog ophođenja prema njegovom nihilističkom, metafizičkom karakteru – suicidnom, pre svega: prema njegovom ne-postojanju, njegovom ne-prisustvu. *Uspeh* je sadržan i u njegovom

prihvatanju sopstvenog stanja smrti, u sasvim doslednom, poštenom i dostojanstvenom ophođenju prema vlastitom diskurzivnom, aistorijskom fundamentu. Johan Hojzinga je bio, recimo, jedan od onih koji su zagovarali više nego razumnu ideju o odbacivanju pitanja etičnosti igre, te da jedino relevantno, razumno pitanje koje se može postaviti u igri jeste ono – sa koliko se dostojanstva uopšte može igrati započeta igra (Huizinga 1949).

Ali ovde, ipak, nije reč o razumu. Očito je da dosta toga danas ide protiv ovog davnog projekta; čak i činjenica da je *Rečnik tehnologije* nakon trideset i tri godine poželeo da objavi svoju *istoriju* – upravo, svoje ispisane stranice (Hegel 2006: 42). Zbog toga ni današnja situacija nije manje paradoksalna nego što je to situacija *Rečnika tehnologije*, koji se iznova dovodi u Rim radi krunisanja. Šelingovim rečima: „Osećaj je veličanstven kada ostaje u dubinama, no, nije kada izađe na svetlost dana, sa željom da postane suština i da vlada“ (prema Arent 2009: 50). Uprkos emotivnom fantaziranju, trebalo bi i sami da o *Rečniku tehnologije* pričamo pod pritiskom isključivo jednog jedinog uslova: da je predmet naše refleksije upravo refleksivno mrtav, *ergo* – da nije od ovoga sveta, da je njegova filozofija mrtva, ta „metafizička papazjanija“ (Belančić 1981), da se razapela, razvukla sama od sebe i sama sobom; idejna nebuloza i saziv različitih glasova i ambicija koji su obeležili doba jedne nestale, razvejane kulture.

A ne treba prećutati ni to da se upravo postupkom afektivnog pozlaćivanja *Rečnika tehnologije* i „novog talasa“ jednovremeno i o oponentnoj kulturi nekadašnjeg zapadnobalkanskog komonvelta stvara (ništa manje afektivan) doživljaj kao da je reč o „zlatnom dobu“ kulture naših naroda i narodnosti³⁸.

³⁸ Prigodne ilustracije predstavljaju knjige muzičara i dramaturga, Vladimira Đurića Đure: *Mitologije tehnosveta* (СКЦ, 1998), *Водич кроз Нови талас у СФРЈ* (Службени гласник, 2015), kao i druge publikovane mistične i okultistične preokupacije ovog svedoka „novog talasa“.

Zar ovaj nagoveštani čvor romantizovanja ne bi mogao konačno da bude raspetljan po pouzdanoj hegelijanskoj recepturi i to tako što bi istorija bila shvaćena kao jalovo tle za uzgoj sreće? Pa ako su periodi sreće samo prazne strane istorije, zašto brisanje *Rečnika tehnologije* sa tih stranica ne bi moglo da bude razmotreno kao posledica „viška kulturnog kapitala“ koji je SFRJ u tom trenutku posedovala? Drugim rečima (i rečima „kliničkim“), da li je gubitak *Rečnika tehnologije* (pod uslovom da je ikada mogao da bude sačuvan) tipičan simptom jednog *srećnog* i *uspešnog* doba ovdašnje kulture, onog njenog doba koje se sve agresivnijim proizvoljnostima postkomunističkog duha u tranzicijskim pelenama (Buden 2012: 39-58) određuje kao – utopijsko?

Najvišu cenu preduzete paušalnosti romantizacija će platiti već sa nedoumicom da li se kultura nekadašnje SFRJ može smatrati uspelom *zbog* projekta kakav je *Rečnik tehnologije* (i sličnih provokacija i subverzija: *taktika*), ili je projekat *Rečnik tehnologije* uspeo (pa i drugi oblici „plaženja jezika“ socijalističkom logosu) upravo zahvaljujući samoupravljачkom Levijatanu (i njegovim *strategijama*), koji je, nakon raspleta sukoba na „književnoj levici“ u korist „estetskog pluralizma“ i „liberalizacije kulture“ (Merenik 2001: 67) otpočeo rizičnu kulturnu politiku kalkulisanja sa vesternizacijom u polju umetničke proizvodnje.

Zaista, nije previše mudra misao da je – sledeći „prirodu“ ovih „tehnoških“ stvari – posve razumljivo kako je romantični Levijatan sâm proizveo svoje romantične neprijatelje, ušančene na jedinom mogućem mestu subverzije: u jednom od Levijatanovih uređenih domova, u omladinskim publikacijama kao što su to bili *Index*, *Mladina*, *Vidici*, *Student*, *Theoria*, itd, a koje predstavljaju važan modus vesternizacije socijalizma, od kog je potom i ceo sistem bio urušen. Rečeno ubedljivo dočarava nekoliko sentenci iz „Ideološke analize časopisa Vidici i lista Student“, pisanog rukama anonimnih tužitelja redakcija pomenutih glasila, koja je objavljena (interpolirana) u Basarin roman, *Fama o biciklistima* (1987):

„[Z]ahvaljujući svojoj volji i lukavstvu Ličnosti su u svetu Dečaka (Tehnologa) svemoćne. Nadmoć i gospodstvo Ličnosti iznad 'hijerarhijskih majmuna' (funkcionera) ovde je očigledno potvrđena: 'hijerarhijski majmuni' daju sredstva, daju mesta na stranicama listova, daju sve ono što Ličnosti zahtevaju, a kada Ličnosti objave svoj Manifest, ti 'hijerarhijski majmuni' glupo zure u tekstove, ne shvatajući nijednu reč zbunjeno odmahuju glavom i ne znaju šta bi s tim uopšte radili. Ima li veće ironije od činjenice da se za *popularizaciju i afirmaciju ove ideologije godinama ulažu silna sredstva* i tako potvrđuje teza Ličnosti da će 'hijerarhijski majmuni' ostati uvek samo glupi i beslovesni 'hijerarhijski majmuni'“ (Basara 1987/2013: 128-129; sic)³⁹.

Iz pomenutog razloga, savremeni bi romantizam morao „vunena vremena“ da razmotri isključivo kao konfiguraciju: kao heterogeni prostor, saziv različitih glasova i različitih ambicija; kao *délire* – kao višeglasno buncanje jednog intelektualnog saziva, unutar koga se događala raznovrsna misaona i predstavljачka praksa: literarna, filozofska, vizuelna, audio-vizuelna, igračka, itd. Bila je to jukstapozicija različitih ideja, namera, pa i različitih „uznemirenosti“ u jednom istorijskom trenutku, a svemu tome bi kao jedini smisleni okupljajući imenitelj mogla da bude dodeljena – (donekle i paradoksalno: svejugoslovenska) ideja *antikomunizma*. A ona bi mogla značajno da obeleži historiografski poduhvat prilaženju aferi povodom projekta *Rečnik tehnologije*: posebno ako njom markiramo neobično heterogeni disidentski front tog doba⁴⁰.

Čak i da ne budu uzeti u obzir zlodusi tehnološkog jevanđelja, ako samo ostanemo sa „ove“ strane mistične *Analize* – videćemo da u *Rečniku* homogenosti *nema*. Jedinstvo ne postoji. Jedinu homogenost, uistinu, obezbeđivali su (bar unutar *Vidika*): Aleksandar

³⁹ Vidi takođe tekst Slobodana Antonića, „Критичка анализа' Речника технологије – поглед изнутра“ (Антонић 2015).

⁴⁰ Uzmimo samo u obzir (posebno iz današnje perspektive) „heterogeni“ saziv „Odbora za odbranu slobode misli i izražavanja“, koji je 1984. godine osnovao Dobrica Ćosić, potonji „profesor Morijarti“ romaneskних zapleta Svetislava Basare, osmišljavanih povodom srpske književnosti i kulture kao „paravojne organizacije“ (Basara 1992/2011: 102).

Petrović i Slobodan Škerović, uobličavajući *Rečnik tehnologije* kao delo *ad vitam aeternam*⁴¹. Ali sve ono što bi moglo da se odredi kao satelitsko – i tu pre svega mislimo na projekat „Dečaci“ (Idoli) – savršena je potvrda kako je jedno postalo drugo: kako su Dečaci postali Tehnologija sama. I kako je, recimo, Nebojša Krstić, jedan od Dečaka, na koncu postao „marketinški radnik“⁴².

O željenom jedinstvu (teorijskom koliko i praktičnom) – koje je pobeđeno u ime heterogenosti – govori rečito jedna Petrovićeva rečenica, koja danas ne zvuči kao pastiš ranohrišćanske gnome, koliko je dvosmislen kao proročanstvo delfske proročice: „Jedinstvenost vidika je kraj institucije“ (Petrović 1981: 31). U ovoj rečenici može da se iščita sve zlo koje je sudbina *Rečnika tehnologije* dobilo za večni život. Simbol jednog „uspelog neuspeha“, artefakt gorkih antinomija jednog antinomičnog vremena. Nadasve, uobličenje jedne idejne nebuloze.

Tako se i proza Svetislava Basare – koji je spram kontinuiteta (istorije) postavio bunilo, buncanje, *délire*, kao jedini opcionalni modus dosezanja idealne spoznaje o svetu – pretpostavila kao svojevrsna „halucinacij[a] isfrustriranog protestantskog popa“ (Basara 1992/2011: 78), sa poetičkom *fiks-idejom* „da proza mora postati nauka. I više od toga: da bude obrazac, matrix, prema kome će se odvijati dalji tok jadnih ostataka stvarnosti. Dakle, autentična istorija; ne neuko predskazanje prošlosti iz pera korumpiranih istoričara“ (*op. cit.*: 67)⁴³.

⁴¹ Kako je na to ukazao pesnik i kritičar Marjan Čakarević, svaka strana „tehnološkog jevanđelja“ nosila je u zaglavlju po jedno latinično slovo: zajedno spojena, ona daju sledeći latinski natpis: AD VITAM AETERNAM LIBER & ALEX („za večni život Slobodan i Aleks[andar]“). Ova potvrda autorstva pomenutog uredničkog dvojca u raskolu je sa njihovim onovremenim ubeđenjima o „smrti autora“.

⁴² O značaju novotalasnih *taktika* za razvoj i uspostavljanje potonjih liberalnokapitalističkih, marketinških *strategija* komentar je dao Branislav Jakovljević, dajući *graffiti* akciji „Dečaci“ Dragana Papića oznaku *teezera* (Jakovljević 2010).

⁴³ „Razbarušiš kosu, ponašaš se kao pisac, simuliraš neurozu, fingiraš da pišeš i najednom rečenice krenu od sebe – pričam gluposti – Sveti duh počne da diktira i tako nastane roman“ (Basara 1992/2011: 81).

Kao „beskonačni traktat protiv lažne, plitkoumne ozbiljnosti našeg veka (ideološke strogosti, brkate namrgođenosti i novofarisejstva) koja je skrenula istoriju u ratove, genocide, logore i gulage“ (Пантић 1994/2010: 93-95), delo Svetislava Basare, uzeto u celini, samo sobom potvrdilo je slutnju Jovana Hristića da je „moderno stvaranje“ sasvim zašlo „u oblasti koje su tradicionalno bile rezervisane za kritiku i komentar“ (Hristić 1968: 138), te da se „roman [...] u modernoj knjiženosti sasvim prirodno stapa sa esejem, da gotovo više nije potrebno povlačiti razliku između ova dva oblika (Hristić 1968: 140). Tako bi se za Basarin prozni postupak moglo reći da predstavlja svojevrсно „romaneskno esejiziranje“; ali takvo koje do u beskraj prevrće „metafizičku papazjaniju“ *Rečnika tehnologije* kao galimatijasa nekog sveplanetarnog misticizma, sasvim podozrivog po pitanju legitimnosti „ovog sveta“. A taj prezreni svet shvaćen je u ovoj „filozofiji“ kao „hologram“, odnosno kao konstrukcija Velikih Tehnologa i Velikih Arhitekata istorije:

„Ma koliko bivao uništen, ono što preostane uvek sadrži u sebi sliku čitavog sistema sa svim pojedinostima. Već je oko 70% univerzuma alhemijsko-strukturalističkim postupcima transponovano u ništavilo, a opet sve je tu: dimenzije, mora, okeani, planine, zvezde i galaksije. S tim što svi procesi teku ubrzano i što pometnja postaje sve veća usled udaljavanja od ose i približavanja krajnjem radijusu čakravrtija. Iz toga proizilazi da su i ljudi tek 30% ljudi, bolje reći – tek 30% uopšte nešto. A i to nešto uglavnom se svodi na gastrointestinalni i urogenitalni trakt i niže funkcije mozga koje se svode na koordinaciju fizioloških procesa. Tek toliko da ne bi srali po kući i ulicama ili polno opštili na javnim mestima. Toliko što se etike tiče“ (*op. cit.*: 90).

I tu gde bismo rekli da je Basara „ozbiljan“, tačnije „mrtav ozbiljan“ – „mrtav“ isto koliko i „ozbiljan“ (s obzirom na vlastitu nihilističku ontologiju, *ergo* – da je spoznao da ne postoji – *jer njega nema*), autor, navodno, samog sebe destruiira, što postaje pravilo jednog esejiste koji ne želi svoju „radosnu vest“ da objavi baš toliko očigledno – *ozbiljno*: „Ali bolje da se okanim parafilozofskih naklapanja tako karakterističnih za debele

knjige“, piše on (*op. cit:* 91). No velika je istina da je Basarin san i izvesnost upravo „debela knjiga“ koju on toliko negira. Istina je da za njega „parafilozofska naklapanja“ nikada nisu prestala i, sva je prilika, neće ni prestati: šta god da piše i kada god piše – Basara „naklapa“, „parafilozofski“, sozercajući: antinomije njegovog misticizma snabdevaju se posve nerazlučivo, u isti mah, i serioznom tajnovitošću koliko i deklarativnom tupošću. A to je nije ništa drugo do autorova dominantna stvaralačka poza kao i jedini sadržaj njegovih knjiga. „Malo metafizičkih trabunjanja o književnosti nikada nije naodmet“ (*op. cit:* 101), sasvim je ozbiljan, dakle, Basara, „eklatantni mrzitelj vremena, prostora i jedinstva radnje; prenosirani pripovedač o stvarima, pojmovima i pojavama o kojima ništa ne zna“ (*op. cit:* 80). Zbunjujući čitaoca svojom kontradiktornom pozicijom spram književne umetnosti, omalovažavajući je i mada ubeđen u njenu moć, posebno u moć subverzije koja „počinje najpre u domenu metafizike“, Svetislav Basara rečeno ilustruje istorijom „aistorijskih“ *Vidika*:

„Još 1981. godine u časopisu *Vidici* i listu *Student* objavljen je precizan raspad Jugoslavije. Za beogradskog gradonačelnika, komitete i odbore to je bilo neprihvatljivo. E, onda sam na scenu stupio ja, zajedno sa nekoliko pajtaša, pa smo svojski prionuli na razaranje forme, na nipodaštavanje vremena i sprdnju sa mestima. Pogrešno smatraju nadriučene glave na katedri za savremenu književnost da se prvo raspadne država, pa iz nastalog haosa, osećajući propast svih vrednosti, umetnici počinju sa destrukcijom forme. Obratno: najpre se raspadnu romani, tek onda država. Ali okanem se ja politike jer“ ... (*op. cit:* 103).

Prekinuo je Basara rečenicu na vreme i interpunkcijski sasvim dolično, jer to da se okanuo politike – to nije sasvim tačno. Ili pre, tačne su reči jednog od onih „večnih“ oponenta našeg ranohrišćanskog Šerloka Holmsa, one Aleksandra Jerkova, u kojima je istaknuto kako je Basara „prividno ratovao sa nekim skrivenim pokretačima istorije“, a „zapravo stvarno zaratio sa novijom političkom istorijom Jugoslavije“ (Jepkov 1998/2010-2011): Basarin „spor sa svetom“, piše, dakle, Jerkov, „više nije [...] načelni prigovor nesaznatljivost ili nepopravljivosti svetskih zbivanja, već sve više politički

dobro naciljana, satirična i cinična invektiva. Basara je pohitao da realsocijalističkom svetu koji se rušio i sam zada neki udarac pravoslavnog nihiliste“ (Ibid).

Tako je, dakle, ovaj „Borges koji veruje u Boga“ (Basara 1987 a: 63) – kao i u to da je hrišćanstvo, kao „religija na kojoj je čitava civilizacija utemeljena“, „seme bačeno na neplodnu zemlju“ (Basara 1987 b: 44) – nasledio i sve problemske tačke koje je moguće artikulirati povodom koncepta *Rečnika tehnologije*. To se posebno odnosi na kontekstualno pitanje, na kome toliko insistiramo u ovoj prilici: da li je ovde reč o „zajebanciji“, „ujedajućoj praznini“ ili pak o nečemu „ozbiljnom“.

I mada se danas najčešće uzima „za ozbiljno“ i poziva na različite konferencije, skupove, javne debate itd, aura koja prati Svetislava Basaru tokom nekoliko decenija bila je mahom cinička: uporno razvijajući misao o tehnološkom obličju sveta, zalazeći svojim pisanjem „u sferu izvesnih 'aksioloških tabua'“ (Pogač 2010/2011: 134-145), Basara je do dandanas ostao sam sobom „aksiološki tabu“ – upravo pisac koji je trajno rezervisao mesto u prvom redu nekog pseudo-zdravorazumskog buntovništva: mahom protiv bilo kog oblika tehnologije vlasti, „čobanizacije“, „desakralizacije srpske kulture“ i masovne hysterije, populizma, narodnjaštva i posebno – protiv jugoslovenstva i komunizma. Vremenom je njegovo buntovništvo pokazalo svoje ograničene domete, namećući se javnom i kulturnom životu kao buntovništvo protiv-čega-god i kao buntovništvo-kao-poziv: i kao sasvim trivijalno „robovanje poslu“ i kao nesvesna „profesionalna deformacija“.

Zaista, dosadašnja karijera Svetislava Basare nezaustavljivo šalje pouku o savremenoj ideologiji „političke korektnosti“, posebno o tome da živimo vreme u kojem „[u]metnost uživa posebnu zaštitu, kakvu nema svako mišljenje“ (Belting 1995/2002: 57), dopuštajući slobodu tek jednog jedinog, umetnikovog stava. Ta pouka jeste ona ista istorijska lekcija iz oblasti „slobodne“ umetnosti na koju je Lav Trocki vrlo rano, početkom dvadesetog veka, obratio pažnju, uviđajući da se ona događa uporedo sa

lekcijom iz oblasti svih drugih „sloboda“ demokratije (Trocki 1971: 32). U nekom konačnom stadijumu demokratizovane (književne) umetnosti događa se istinsko prezrenje publike: umetnik je neizbežno, neodbranljivo u pravu, zato što je umetnik. Zato što je Basara. Više je nego očito otuda da ograničavanjem i primoravanjem publike na „slepo slaganje“, perfidni mehanizmi „političke korektnosti“ „na ponižavajući način povezuju pitanje morala s pitanjem umetnosti, zbog čega i kulturu koja je u sebi oduvek nosila liberalno prosvetiteljsko nasleđe koriste kao političko oružje. To je politika interesa pojedinih grupa koje traže polemički izraz u umetnosti, razume se – 'pravoj umetnosti'" (Belting 1995/2002: 58).

Konceptualni činovi i predigre: beogradski hod „drugom stranom“

Dogodilo se (i još se događa) da je *Rečnik tehnologije*, nažalost, znatno ozbiljnije želeo da promoviše svoju „zajebanciju“ i „čačkanje mečke pod plećku“ – bez svesti o sračunatom porazu, gubitku i nestanku. U jednom, tek nešto starijem slučaju sukoba Levijatana sa onovremenim ekstatičarima, Miroslav Mandić je u svoj zatvorski dnevnik, u jesen sedamdeset i druge godine, uneo sledeće rečenice, koje se i dandanas čuju: „Kriv sam bio i ostao. Ali, ja sam mnogo više kriv nego što sam bio osuđen“ (Mandić 1987: 20). U knjizi priča, *Urvidok* (2005/2012), Slobodan Tišma će se takođe opomenuti tog slučaja napada na *Index*, *Polja*, *Új Simposion*, beogradski *Student*, na raspuštanje rukovodstva novosadske *Tribine mladih* (Judita Šalgo i Darko Hohnjec), na zabranu delovanja grupe Kôd i odlazak u zatvor Miroslava Mandića i Slavka Bogdanovića, itd. Na ova dešavanja odreagovao je i „Dobriša Čosarić“ – kako u svom standardizovanom kalamburu (ili „aberaciji“, kako će o tom „tišminskom“ fenomenu pisati Vasa Pavković) Tišma pretapa Dobrišu Cesarića i Dobricu Čosića:

„Početkom sedamdesetih godina pripadao sam grupi mladih umetnika koja je imala ozbiljnih problema sa Titom, tj. sa „njima“, a sve zbog toga što su Titov lik i delo bili predmet umetničkih radova nekih članova te grupe, koji su kasnije zbog toga optuženi i osuđeni na ozbiljne zatvorske kazne, koje su i izdržali u sremskomitrovačkom zatvoru. U svojoj knjizi o disidentstvu u Jugoslaviji, iako mi nismo bili nikakvi disidenti, pre bi se moglo reći da smo bili „domaći izdajnici“, veliki jugoslovenski pisac Dobriša Ćosarić, spominjući te moje prijatelje koji su dospeli u zatvor zato što su uvredili predsednika države, a što im uopšte nije bio cilj – daleko bilo, nije uspeo čak ni da se seti njihovih imena. Oslovljavao ih je u množini, kao „ti mladići“ ili što bi rekli njegovi gorštaci: „nijeme stvari“, pritom braneći ih na jedan sasvim pogrešan način, pokazavši da uopšte ne razume njihove postupke i njihove činove. Njegova odbrana je bila molba za milost. Kao, pogrešili su, mladi su, treba im oprostiti, iz radničkih su porodica i slično. Zbilja, bedno. Braneći načelo umetničke slobode, Ćosarić je zaboravio da je suština odbrane umetnosti i umetnika u razumevanju i tumačenju te umetnosti bez obzira na posledice. Najcelishodnija odbrana je bila, otići sa „tim mladićima“ u zatvor. (...) No, očigledno, on te naše radove nije smatrao za umetnost. Umetnost je za njega bila nešto jako ozbiljno, uzvišeno, nešto što nije za svakog“ (Tišma 2005/2012 b: „Tito in Jazz“)⁴⁴.

Nije slučajno spomenuto iskustvo umetničke grupe Kôd i njihovo iskušavanje stvaralačke sreće u vazda izvesnoj igri Apolona i Dionisa. Istorija *Rečnika tehnologije* neodvojiva je od istorije konceptualizma jedne „napredne i neodređeno uznemirene zemlje“. Slučaj časopisa *Vidici* i koncepta *Rečnik tehnologije*, mogao bi da bude predstavljen zapravo kao beogradski čin konceptualne predigre koja se dogodila na novosadskoj umetničkoj sceni, na prelazu šezdesetih i sedamdesetih godina. Hronologija konceptualnog umetničkog izraza, te tzv. „nove umetničke prakse“, može

⁴⁴ Ovaj izvod preštampan je i u knjizi Vladimira Nedeljkovića, *Devojčice i dečaci s Dunava: prilog istoriji urbane kulture grada Novog Sada 1962-1980* (2010), sa tim izuzetkom da ovog puta nije reč o „Dobriši Ćosariću“, već o Vlatku Džou Palntiću (Nedeljković 2010: 165-166). O ovom postupku više ćemo govoriti u poglavlju posvećenom „proznom pismu“ Slobodana Tišme.

da se oprostori (spacijalizuje) na sledeći način: Ljubljana/Kranj, u kojima se razvija reistički poetski izraz i delovanje grupe OHO; zatim Zagreb, Novi Sad, Zrenjanin, Subotica (Tribina mladih, *Polja*, *Index*, *Új Simposion*, Bosch+Bosch, Kôd, Э) i Э) Kôd, Laboratorija zvuka), Beograd (fluksus, neformalna grupa šest autora, *Vidici*, „novi talas“, *Student*). Kao i po pitanju *Rečnika tehnologije* i u novosadskoj predigri susrešćemo se sa sličnim simptomima, poput onih koji se vezuju za *Vidike* i *Student*: analiza ideološke orijentacije časopisa, optužbe za privatizovanje odnosno za zatvorenost redakcija, ideološko-umetničke provokacije, raspuštanje redakcija, presude – i ono čega u slučaju *Vidika* nema: zatvorske kazne (Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić). Početkom 1971. godine, u trenutku svog istorijskog nestajanja, novosadska grupa konceptualista, pod imenima Januar i Februar (sastavljena od članova grupe Kôd, Э) i Э) Kôd, koji predstavljaju istovremeno i raspuštene članove redakcije novosadskog *Indexa*) rasemenjava revolucionarnost „nove umetničke prakse“ na izložbama u Beogradu⁴⁵. Konceptualni pelcer, zametak „nove umetničke prakse“ te se godine zvanično prenosi na beogradske akademce: na Dragoljuba Rašu Todosijevića, Gergelja Urkoma, Marinu Abramović, Slobodana Eru Milivojevića, Nenada Nešu Paripovića, Zorana Milivojevića. Ujedno, prenošenje konceptualne „štafete“ iz Novog Sada u Beograd označava i tranziciju konceptualne umetnosti od literarnosti ka vizuelnom izrazu: pomenuti novosadski umetnički krug neodvojiv je od studija književnosti (Tišma, Mandić, Kopicl), a njihovi incijalni fokusi bili su propitivanje granica i mogućnosti teksta (posebno Tišma/Kopicl), *proširujući literarni medij* u pravcu vizuelnog i performativnog izraza;

⁴⁵ Kratkotrajani rad ove umetničke dve grupe, oformljene nakon raspuštanja redakcije *Indexa* i smene rukovodstva „Tribine mladih“ (Judita Šalgo, Laslo Vegel), bio je više nego problematičan, s obzirom na postojanje unutrašnjeg animoziteta među umetnicima. Posebno se to odnosi na eksczesno ponašanje pristupnih Kôdovaca (Tišma, Mandić, Bogdanović), kojima će Branko Andrić (Andrla) pripisati težnju da umanjivanjem značaja i ugleda drugih članova i podgrupa unutar grupa Januar i Februar (Vladimir Kopicl, Vujica Rešin Tucić, Ana Raković, Peđa Vranešević, Čeda Drča, Branko Andrić i drugi) obezbede svojoj grupi monopolistički položaj na Tribini i u *Poljima*.

beogradski krug, koji će u pogledu konceptualnog izraza ostvariti daleko *vidljivije* i *značajnije* rezultate, vezan je za Akademiju likovnih umetnosti⁴⁶.

Još je i ovo važno: Beograd u tom trenutku, kako ističe i kritičar Ostoja Kisić, predstavlja istinsku visoko-modernističku, pre svega nadrealističku prestonicu. Ali i u dobrom smislu – *periferiju* savremenih alternativnih umetničkih tokova. Beograd je centar oficijalne kulture i sa oprezom reaguje na novine iz Ljubljane, Zagreba i Novog Sada – ili je prosto ravnodušan. Onako kako to Kisić dočarava, u Beogradu se nije briga i lome koplja oko važnijih stvari: onih prestoničkih, mejnstrim, funkcionerskih, birokratskih. I tu se, između ostalog, misli i na događaje u umetnosti. Alternativa se događa isključivo kao incident, ali uvek nekako povezan sa neoavangardnim Vojvođanima ili pak, još značajnijim, avangardnim Slovincima: tako Bora Ćosić, recimo, svoj *fluxus* časopis – *Rok* uređuje i objavljuje, kako sam u jednom pismu ispoveda Vujici Rešinu Tuciću (eksperimentatorskom *spiritusu movensu* vojvođanske scene), u stanju miksmedijalne usamljenosti, koju deli sa Brankom Vučićevićem. Tu je zatim i časopis *Student*, anarhistički kompromitovan prisustvom Slavka Bogdanovića i Vujice Rešina Tucića u uredništvu Jovice Aćina (uz Slobodana Tišmu, miljenika profesora Sretena Marića). U tom trenutku, *Vidici* su, recimo, izloženi snažnim kritikama povodom trošenja budžeta isključivo na luksuznu vizuelnu opremu časopisa, nasuprot tematskoj i sadržajnoj oskudici, koja će očitito biti prevaziđena tek 1977. godine, sa novim uredništvom (posebno u vreme Karela Turze) i zaoštavanjem odnosa marksističkih i nadrealističkih orijentacija, počev od 1979. godine. Svakako – ne bi trebalo zapostaviti i autentičnu pojavu tzv. „crnog talasa“ (prvenstveno filmskog, a onda i literarnog), čije je crnilo svoj subverzivni vrhunac ostvarilo filmom *Plastični Isus* Lazara Stojanovića (1971), i koji je bez svake sumnje podneo najsnažniji Levijatanov udarac.

⁴⁶ „Konceptualu su u Zagrebu i Beogradu propagirali uglavnom likovni umetnici, Novi Sad je u tom smislu bio iznimka: konceptualnu umetnost su propagirali ljudi koji su studirali književnost. Donekle slična situacija je bila i u Ljubljani“ (reči Slobodana Tišme navedene prema Nedeljković 2010: 164; o ovoj razlici vidi takođe i Vinterhalter 1983, kao i Kopicl/Milenković 2007).

Iskoristili bismo priliku da istoriju „afere“ povodom *Rečnika tehnologije* upotpunimo još jednim historiografskim paspartuom koji je možda više očekivan nego predloženi, konceptualni: krajem sedamdesetih godina Beograd otpočinje hod „drugom stranom“, prepušta se „novom talasu“ koji je praktično njegov prvi autentični potkulturni identitet i – kako o toj pojavi piše David Albahari, a potom i Lidija Merenik – u jednom kratkom periodu, od oko šest godina, hod „drugom stranom“ obuhvatiće „gotovo sve medijske oblike – književnost i pozorište, muziku i njene tekstove, video i fotografiju, likovnu umetnost, strip, nezavisno izdavaštvo i sl“ (Merenik 1995: 23). Duh tog doba označen kao „nova osećajnost“ ili „novi senzibilitet“ upisao je sledeće novine u samoupravljački kulturni ambijent: da „tek s novim talasom priliku za iskazivanje dobijaju i neprilagođeni, kako u ‘emocionalnom realizmu’ postoji luda želja da se sve nazove pravim imenom, kako se kroz tzv. politizirane ili političke tekstove hrabro razvija ideja čak dotle da se pod znak pitanja stavljaju stvari i veličine, pokazujući da su autoriteti napukli“ (Kremer 1983). Ta važna instanca novotalasne estetike, *ideja o naprslinama na (rok) idolu*, ogleda se u konstataciji da su *new wave* i *punk* prve autentične rokenrol pojave u SFRJ; da su Bijelo dugme, Buldožer bili tek fenomeni, ekscesi, a da je sa „novim talasom“ rokenrol postao svakodnevna praksa, obično klupsko iskustvo, zbog čega ni „odlazak na rock-koncert nije bio dugoočekivani susret s idolom, već je tjedni odlazak u rock-klub bio prvenstveno motiviran željom da se odmjere dometi vršnjaka s kojima je posjetilac koncerta nerijetko želio ukrstiti gitare pokretanjem vlastite grupe“ (Glavan 1983).

Govoreći o samim rokenrol-tekstovima hrvatski rok-kritičar, Darko Glavan, izneće interesantnu ocenu o beogradskoj verziji „novog talasa“, a koju ne treba prevideti u ovom današnjem kulturološkom računu, uz već uzete izdajničke srebrnjake: da je reč o „tamnom nadrealizmu“ – o pokušaju da se pankersko buntovništvo, energičnost i beskompromisnost *izraze pretežno umetničkim sredstvima*. Kao izraziti primeri ovog Glavanovog određenja dati su album grupe Električni orgazam, *Lišće prekriva Lisabon*, iz

1982. godine, *Odbrana i poslednji dani*, VIS Idoli (1982), *Bistriji ili tuplji čovek biva kad...* grupe Šarlo Akrobata (1981), itd.

Mesto projekta *Rečnik tehnologije* u ponuđenoj duhovnoj konstelaciji beogradskog novotalasnog „tamnog nadrealizma“ jeste nesumnjivo centralno, što zbog prateće kontroverze, što zbog činjenice da je onovremeno uredništvo *Vidika* ponudilo najubedljiviju, a verovatno i jedinu diskurzivnu tehnologiju materijalizacije „neodređeno uznemirenog“ beogradskog duha. To nam i daje za pravo da u pomenutom dokumentu vidimo istinski Manifest ovdašnje „nove osećajnosti“, odnosno – „postmoderne“.

Govor koji je utemeljen *Rečnikom tehnologije*, i koji je obeležio i druge brojeve *Vidika* (i *Studenta*) koji su realizovani pod uredništvom Aleksandra Petrovića i Slobodana Škerovića tehnologija je sama po sebi: to je govor koji je „proizveden“ kao karakteristično voluntarističko sredstvo, sredstvo izvođenja volje; i ono – kao što to već nalaže voluntarizam od ranohrišćanskih filozofa do Šopenhauera i Ničea – nije uzelo u obzir *šta* govori, već *kako*. Svojim gestualnim karakterom voluntaristički govor je zasnovao ono što će povodom mističarskog diskursa Mišel De Serto nazvati „politikom iskazivanja“, što je razumljivo s obzirom na to da u određenom istorijsko-političkom trenutku – kao što je to Titova smrt – potreba za novim društvenim ugovorima presudna je u pogledu davanja prednosti tehnikama ubeđivanja u odnosu na logiku istine (De Serto 2012: 238-239). U „ilokutivni“ karakter *Rečnika* ugradili su se sledeći voluntaristički elementi: antivavilonska retorika, negiranje istorijskog fundamenta mišljenja, prisajedinjenje različitih mističkih tradicija, poput pravoslavnih i zenbudističkih; buđenje antijugoslovenskog, varvarskog duha Ljubomira Micića, prezir prema mnoštvu, odnosno prema masama (proleterijatu), uz kompatibilno afirmisanje duhovne, odnosno stvaralačke akseze, itd. I u performativnom slučaju *Rečnika tehnologije* na delu je ono što je De Serto odredio kao ključni poziv da u određenom istorijsko-političkom trenutku bude uspostavljen mističarski *speech-act*, a to je dvoličnost

oficijalnog, sistemskog govora („tehnologije“) koji primorava misticizam da se formalizuje novim načinima iskazivanja. Otuda, „[u] trenutku kada „utopijski“ prostor, uspostavljen po ivicama istorijske stvarnosti koja je postala nečitljiva, ponudi određenom novom razlogu neko nemesto na kojem će ovaj upotrebiti svoju moć da proizvede svet kao tekst i da sam tekst pretvori u genezu sveta, pored različitih znanja uspostavlja se mistički prostor koji je i sam atopičan, ali ga je stvorilo kretanje koje želja za drugim izaziva u jeziku, to jest preokretom koji je ispraznio iskaze u nameri da u njima otvori prethodno pitanje *colloquiuma*“ (op. cit: 234).

Voluntaristički gest projekta *Rečnik tehnologije* nemoguće je, dakle, odvojiti od istorijsko-političkog konteksta koji je određen kao etatistička kulturna politika. U susretu sa etatističkim formama iskaza *Rečnik tehnologije* je simbolizovao mističarsko „htenje“ promene u nemogućnosti znanja, čin govorenja koji je nastojao da promeni „prirodu laži“, koja „se za govornika više ne sastoji u tome da stavlja jednu propoziciju na mesto neke druge – što je problematika proistekla iz *iskaza* – nego u tome da „bude drugo“ jezika, odnosno: da bude beskonačno – što je problematika proistekla iz *iskazivanja* (op. cit: 255). Baš u ovom performativu, u ovome „hteti“ *Rečnika*, u njegovoj nameri (moći) da se nametne kao *drugo govora* („metafizička papazjanija“, pisao je, setimo se, Milorad Belančić), kao „beskonačnost“, sadržana je i naslovom ovog rada predložena ideja „kenotafa“, odnosno ideja o prikladnoj (praznoj) grobnici za „neodređeno uznemireni“ duh *Rečnika tehnologije* i, uopšte, beogradski, „novotalasni“ duh tokom osamdesetih godina.

„Novotalasnom“ *modus loquendi* – literarnom, vizuelnom, muzičkom – treba, dakle, pripisati sledeće osobine:

- okretanje prošlosti, pre svega ranohrišćanskoj, vizantijskoj, srpskoj, imaginarnoj (o tome govori Škerovićev, Basarin opus; proza i slikarstvo Milete Prodanovića,

sve sa grupom *Alter Imago*; postmoderni romantizam Sretena Ugričića i fantastična orijentacija beogradskih prozaista);

- *loony tunes* mizanscen, logika, dramaturgija, karakteri: svođenje junaka i sveta fikcije na dve dimenzije (*Minut ćutanja* Tomislava Longinovića, *Napuklo ogledalo* Svetislava Basare, *Neponovljivo neponovljivo* Sretena Ugričića);
- Tautologija života i umetnosti u formi podređivanja stvarnosti proznoj fikciji; karakterističan tautološki gest „gospodara priča“ (Basara, Albahari);
- istočnjački misticizam, ponuđen u formi prepleta zenbudističkog i hrišćanskih učenja: učenje o ličnosti (kapadokijska „personalogija“), negiranje materijalnog sveta, realiteta; ispitivanje onostranog kao reakcija na bezličnu stvarnost; nemuštosť, tema slobode u izolaciji, negiranje sopstva, nirvana, itd;
- postmodernistička *dezintegracija vertikalne*, ali kao poseban, samoupravljački slučaj internacionalnog postmodernizma u kojem se partijska vertikala napadala u korist mistagoške otmenosti (ne dakle u korist proleTERSKE *horizontalne*, već u korist novoprobudjenog građanskog idealizma). O tome govori i
- prezriv stav u odnosu na forme popularne kulture, koju je novi beogradski misticizam shvatao kao tehnologiju-nad-tehnologijama, kao „opijum za narod“, kako su već u prvoj polovini dvadesetog veka to izrazili britanski kulturolozi;
- *sinhronicitet* kao organizaciona (vremenska) forma romana (Basara), eufemistički nazivan „postmodernim činom razbijanja pripovedne forme“;
- „stohastički metod“ – poetičko nasleđe signalizma Miroљjuba Todorovića, koji navodno prilazi čitaocu, slušaocu, sa beskonačnim alibijem za svoju proročku zaumnosť⁴⁷, itd.

Za osamdesete godine kritičarka i istoričarka vizuelnih umetnosti, Lidija Merenik, pokazuje možda i tipične romantičarske simpatije, te povodom jedne izložbene prigode uobličava i sledeću rečenicu: da se „osamdesete [...] mogu shvatiti kao trenutak pred katastrofu – trenutak ‘umotavanja nebesa’ i tišine pre nego zvezde padnu na zemlju“ (Мереник 2004). Pokušaćemo da razvijemo ovu tendenciozno estetizovanu sliku jednog

⁴⁷ Obećanim kvantitetom „stohastički metod“ ubedljivo o sebi govori delom Slobodana Škerovića.

vremena, posebno njegov neupitni metafizički/aistorijski alibi, komentarišući nakon predistorije *Rečnika tehnologije* i primere njegovih zemnih, istorijskih ostataka (kao što je to predočena retorika, neodvojiva od osamdesetih godina i beogradskog duha tog vremena koji je potragu za „novim“ zasnovao, kako je to potvrdio 1988. i Sreten Ugričić – *romantičarski*): kao krčenje mističnog puta kroz bezličnu socijalističku sadašnjost, „uz pozajmljivanje oružja i dokaza iz duhovnog arsenala prošlih epoha“ (Majstorović 1978: 255)⁴⁸.

„Ponešto od toga //te ludosti /ludila /sna i satorija“, kao što je to upisano u pesmu „Amondilana“ Slobodana Škerovića, u jednom jednostavnom mistagoškom gestu svodilo je sadašnjicu na metaforu Sotone. Zaista, diskursu „novog talasa“ nemoguće je dati veću, snažniju intelektualnu oznaku nego što je to „osećanje“, a misao zasnovana na „osećanju“ – kao što nas u to ubeđuju neki stari argumenti – oslobađa jedan mistični ton, „mistični takt, skok (*salto mortale*) od pojmova ka onome što se ne može misliti, moć dohvatanja onoga što pojam ne doseže, očekivanje tajni ili, štaviše, zavaravanje s njima, a zapravo disharmonizovanje glava za zanesenjaštvo“ (Kant 1990). Tako se i mistagoška otmenost beogradskog novog misticizma prepustila nadanju, vizijama i slutnjama, a njena misao samo je surogat pojmovnog mišljenja, zbog čega u nemogućnosti bilo kakvog „sopstvenog saznanja predmeta“ mistagog poseže isključivo za natprirodnim, aistorijskim obaveštenjem, za mističnim prosvetljenjem, „što je onda smrt svake filozofije“ (Ibid).

Daleko od toga da bi trebalo tvrditi kako „o filozofskim ukusima ne vredi raspravljati“: čini se, ipak, da ne bi trebalo uskratiti razumevanje i osetljivost za visoku meru napetosti koja se nužno razvija između voluntarističkog gesta i etastičkih nazora. Ono drugo,

⁴⁸Majstorovićevo mišljenje je ovde više nego zanimljivo kao referenca, s obzirom na to da je u činu afirmacije samoupravljачke kulturne demokratije, kao metu „oslobođenja“, označio „tehnologiju“ i njenu proizvodnju slobode i neslobode. Spram „tehnologije“ – u aktu samoaktuelizacije i stvaralačkog potvrđivanja – deluje ličnost, proistekla ne iz hrišćanskog misticizma, već iz Marksove ideje „autokreacije“ (Vidi Majstorović 1978: 275-298).

međutim, što intrigira jeste zapravo sudbina mistagoških misaonih surogata koji nisu – i ovo je važno – nestali sa projektom *Rečnik tehnologije: knjiga Neponovljivo neponovljivo* Sretena Ugričića, kao svojevrsno četverojevanđelje postmodernog romantizma, objavljena je, tako, pri „novim“ *Vidicima*, 1988. godine (pri onim novim, izopačenim *Vidicima*, bez „stigmatizovanog“ Aleksandra Petrovića i Slobodana Škerovića; ali i pri *Vidicima* koji i dalje računaju na, recimo, Svetislava Basaru). Diskurzivni zapisi „na marginama ovog četverojevanđelja“ Sretena Ugričića predstavljaju neskrivene ivere, otpale sa klade *Rečnika tehnologije*. Bar se ovom knjižicom potvrđuje izneta ideja da nevidljiva sudbina beogradske „nove osećajnosti“, artikulisane početkom osamdesetih pri istom časopisu, nije predstavljala nikakav nepravedni ishod (inače sasvim razumljivog) sukoba etatizma i voluntarizma, već da je sve vreme reč o jednoj stabilnoj orijentaciji beogradskih stvaralaca tog vremena, kojoj „mirno“ može biti pridružena i „Beogradska manufaktura snova“ (Vladimir Pištalo, Nemanja Mitrović, Slađana Ristić i dr).

U odnosu na filozofske uredničke note Aleksandra Petrovića, „vulkansku filozofiju“ Slobodana Škerovića ili u odnosu na apokaliptično esejiziranje Svetislava Basare, zapisi Sretena Ugričića razlikuju se isključivo u pretenziji da se prirodi osećajnog i misaonog toka osamdesetih godina u Beogradu ponudi zasvođujuća oznaka. Sa knjigom *Neponovljivo neponovljivo* ovdašnji izomer postmodernizma označen je kao „postmoderni romantizam“, koji „nije još jedan iz niza literarnih stilova, već je – uprkos svemu, zbog svega, posle svega – nešto obuhvatnije, što bi u nedostatku boljeg izraza moglo da se okarakterise ili kao način života ili kao specifičan tip duhovnosti“ (Ugričić 1988: 61-82). Ne samo da je ovaj tip duhovnosti mistično određen kao „ono koje jeste“ („postmoderni romantizam jeste to što jeste“, pojašnjava Ugričić), već je reč „o stvarnom, živom i oživotvoravajućem duhovnom stanju u ličnostima i među ličnostima“ (Ibid), „o stanju koje neposredno zavisi od tih ličnosti jer ono nastaje kao efekat tihog vaskrsavanja njihove duhovne, telesne i svake druge energije... Postmoderna ličnost (ličnost sa srcem i dušom, sa umom i mišićima, sa brigama i sa radostima, sa idejama i sa suzama, sa osmehom i sa pamćenjem...) stvara ovo stanje duha vremena kao specifičnu duhovnu/ kulturnu/ životnu klimu“ (Ibid)... Razumljivo je otuda i to što je ovakav govor o

otmenosti uspostavio i svog nedostojnog oponenta – čoveka modérne, socijalističkog čoveka koji nije ličnost, „jer umesto pravog identiteta poseduje lažni – iluziju identiteta“ (Ibid).

Sa takvom vizijom sveta, novi, postmoderni mistagog hrabro i nezaustavljivo objavljuje epohalnu istinu da je *car-go*, ali bez obzira na čitaočevu nedostojnost i skrušenost pred ovakvim svetačkim i proročkim životima novotalasne proze ne bi trebalo prevideti ni onu istinu, koja je sasvim od ovoga sveta: da vest o carevoj golotinji objavljuju ako ne glavom carevi krojači – a ono njihovi mladi šegrti, sa čijim je „novim duhom“, „novim talasom“ i „novom osećajnošću“ nastupilo osvešćivanje kroz nesvest i buđenje snom.

Još o ekstatičarima osamdesetih

Sasvim je, dakle, razumljivo što je ovdašnja kontrakultura, u aktu negiranja sadašnjice, kako je već pomenuto, „duhovnim arsenalom prošlih epoha“, otpila nešto eliksira večnog života i iz Novalisove čaše nužnog romantizovanja sveta: „Na taj način što prostome dajem uzvišen smisao, običnome tajanstven izgled, poznatome dostojanstvo nepoznatoga, konačnome beskonačan privid, ja ga romantizujem“⁴⁹. Taj mistički obrt takođe je odvajkada poznat, kao i sled po kom nakon romantizovanja sveta nužno nastupa nadvladavanje „blata stvarnog“ – koje je moguće vremenski smestiti u „naše devedesete“.

Neobično geopolitičko pozicioniranje generacije, čije je „sveto pismo“ upravo *Rečnik tehnologije*, najverodostojnije je predočio Tomislav Longinović⁵⁰, u jednom

⁴⁹ Ova čuvena objava romantizma citirana je i na Ugričićevim „marginama“.

⁵⁰ Tomislav Longinović, „stalni saradnik“ Petrovićevih i Škerovićevidih *Vidika*, napustio je projekat, odlaskom u Sjedinjene Države, a redakcija se od njega citatom iz „Knjige proroka Isaije“: „Et repleta est terra eius idolis: opus manuum suarum adoraverunt“

nesvakidašnjem intervjuu koji je vođen na engleskom, a potom i preveden na hrvatski jezik (kao svojevrsno igranje „kuturnog prevođenja“ aktera intervjuja, Tomislava Longinovića i Borisa Budena). Nekadašnji saradnik *Vidika* je po-ko-zna-koji-put poverio trenutak svog napuštanja SFRJ, dočaravajući stavove onovremenih mladih ljudi sledećim rečima:

„Mogu doista reći da sam napustio Jugoslaviju u poslednjim trenucima njezina postojanja, barem za onaj naraštaj mladosti kojemu sam pripadao u to doba. Intenzitet kulturnih razmjena između ondašnjih dvadeset-i-nešto-godišnjaka iz Beograda, Ljubljane, Sarajeva i Zagreba ukazivali su na jasnu evropsku integraciju cijele zemlje. Naravno, većina te kreativne djece nije podržavala jedinstveni kulturni prostor Jugoslavije kao neki mutni projekt partijskih ideologa – jednostavno su živjeli okrenuti zajedničkoj budućnosti zasnovanoj na popularnoj kulturi (takozvani *novi val* u glazbi djelovao je kao jedinstveni kulturni razmjenski medij), i interes im je ležao u premašivanju uskogrudnih dnevnih praksâ partijskih aparatčikâ“ (Longinovic/Buden 2003).

Obratimo na trenutak pažnju na jednu problematičnu raskrnicu navedenih Longinovićeovih reči koje nas preusmeravaju iz političkog smera u etički, i obrnuto. Kao važan, destabilizujući faktor ovde je označena „popularna kultura“ sa karakterističnim izrazom u (idealizovanom) „novom talasu“. U toj generaciji, koja je nastupala nakon *baby-boom hippie* pokreta, dinamizovan je u potpunosti jedan popkulturni, vesternizovani životni stil, *sex, drugs & rock'n'roll*. Neka ideja popularne kultura s početka osamdesetih godina prosto bude svedena na buntovni „donji svet“ zvanične kulture; Dionis spram Apolona. Neka „popularnom kulturom“ bude označen rasadnik kulturnog terorizma, to ne može biti sporno. Sonačna generacija spram ideologija. Taktike spram strategija. I kao što smisao popularne kulture leži upravo u njenoj antinomičnosti, tako i u ovom slučaju koji je markiran projektom *Rečnik tehnologije* – a

(„Puna je zemlja njihova i idola; djelu ruku svojih klanjaju se, što načiniše prsti njihovi“; Isaija 2, 8).

koji obuhvata pisce: Svetislava Basaru, Slobodana Škerovića, Tomislava Longinovića; zatim novotalasne grupe *Idoli*; dakle, u ovoj umetničko-angažovanoj konstelaciji imamo već ideju o evropejstvu koje – začudo! – ne razmišlja holistički, već fragmentarno – o negiranju zemlje u kojoj se njihovo „evropejstvo“ događa. U svom romanu *Minut ćutanja* (1997), Longinović će ići dotle da će čitaocu uputiti poziv na čin saučeštva u tužnom, patetičnom kraju jedne, poslednje SFRJ generacije, ali tako što će u toj stvarnoj fikciji, realnoj fantazmagoriji tu generacijsku kôb upotpunjavati prizorima „kulturene dinamike“ onovremenog „crtanog filma“, odnosno „Diskolenda“; kulturne dinamike koja je toliko bila preuranjena da danas još uvek nismo u stanju da je obnovimo, čak ni na „evropskom putu“.

Liberalizam i popularna kultura učinili su tako da misao, ideja i stav „novog talasa“ u SFRJ bude i dandanas tek puki roršahov test u koji proučavaoci, poklonici i svedoci učitavaju sasvim različita značenja (posebno je to slučaj sa mistifikacijama „lirike“ rok-bendova poput Električnog orgazma, Ekatarine Velike). Ali takva sudbina i mora da zadesi psihodeličnu dionizijsku liriku, koja ne razgovara sa Apolonom. Ona je po pravilu mistična, a to znači *bezmesna*: znači sve i ne znači ništa; ona je bez identiteta, nejasna, somnambulna. Otuda je sasvim razumljivo što su se novotalasni dionisi probudili u tom poslednjem trenutku „poslednjih dana“ i 1992. godine, na Trgu Republike, u Beogradu, na antiratnom protestu, otpevali jedno jednostavno i lako shvatljivo orgijaško mudrovanje kroz refren: „Manje pucaj, više prcaj“ (Rimtutituki). Tu generacijsku refleksivu paradoksu Longinović je izrazio na sledeći način:

„Paradoksalno, svi su dijelili zajedničku orijentaciju lijevo-od-centra, naslijeđenu iz mirovnih i *hippie* pokretâ, s primjesom izvjesne post-punkovske ironije. Bilo je onda doista tragično gledati kako je starija generacija počela trgati zemlju na komade, najprije sa svojom retrogradnom retorikom, a potom snajperima i bombama“ (Ibid).

Na taj način se i u okviru izvesne etičnosti, koja se redovno priziva povodom projekta *Rečnik tehnologije*, razvejala negde i semantika o dobru i zlu: šta je zlo i gde je ono? – u „Diskolendu“, u „crtanom filmu naših naroda i narodnosti“ ili pak u šovinističkim idejama, upisanim u svaku utopiju, bilo evropsku, bilo južnoslovensku, kao što je u kreaciji i Bog računao sa „zlom“?

Antinomije antinomične generacije

Nije ovde, međutim, reč o tome da se *zlo* prebriše kao markacija na imenima balkanskih političara ove ili one generacije, a da se zauzvrat zlom markiraju pali anđeli „novog talasa“. Popularna kultura kao vološinovska/holovska „arena“ ne dozvoljava da percepcija savremenih kulturnih fenomena bude vulgarizovana na taj način. Ali možemo i moramo da filozofsko-političke ingerencije potkulturnih fenomena odvedemo preko praga neupitnosti, pa i u pravcu njihove izvesne društvene odgovornosti, posebno onda kada postoji mogućnost da je njihova emitovana, neodoljiva nezrelost i „ujedajuća ispraznost“ zapravo hinjena, da se iza nje krije jedno ozbiljno sračunato lice.

No, kada se rascepaju velovi misticizma, šta preostaje tada onom koji zuri u prošlost, koja možda više i nije njegova? – „neodređena uznemirenosti“ proroka i „napredna antinomičnost“ otmene omladine pomenute generacije, koja je sasvim prebrisala „razlik[u] između života i govorenja“, te za nju semantike više nema, a ostaju joj samo još geste (Sloterdijk 1990: 149). A ovo je nesumnjivo karakteristika kontra-kulture u nekadašnjoj Jugoslaviji, od kraja šezdesetih do osamdesetih godina, koja je objavljivala „istin[u] malih energičnih uboda nasuprot laži velikog stila“ (*op. cit.*: 148). Ekstatični revolucionari sedamdesetih i osamdesetih godina doprinosili su značajno svojim dioniskim „radom“ i „delovanjem“ destabilizaciji bezlične tehnologije partijskog života. Orijentacija te vesele gerile ka gesti, u ime napuštanja – ili pre – u ime igranja

semantikama („zajebancija“) često je doticala jedan detinjasti, puerilni nivo artikulacije. Utoliko pre, igra je postajala efektivnijom koliko i šarmantnijom. Ali i rizičnijom. Puerilni gest i detinjasti misaoni kôd dobrodošli su u okolnostima koje su ozbiljne i stroge. Detinjasti performativi – govorni, vizuelni, auditivni – ubedljivi su u svom susretu sa oficijelnom kulturom, posebno u bliskom kontaktu sa ideologijom. O tom gestualnom jeziku Sloterdijk će govoriti kao o jeziku post-metafizičkog čoveka: „možda samo vrsta dječijeg jezika – povratak vesele oralnosti, na visovima kulture“ (*op. cit.*: 150), a pada na pamet još i Delezova izjava kako je njegov i Gatarijev *AntiEdip* pisan tako da ga mogu razumeti i petnaestogodišnjaci.

No, tamo gde se propoveda Ličnost kao otelotvorenje Božije energije (Basara 1987/2013: 84) – o deci, dečacima posebice, i njihovoj samoskrivljenoj nezrelosti, ne treba trošiti reči. Jer osamdesetih godina u našoj kulturi ekstatična puerilnost pokazaće ambicije da napusti „detinjasti“, istorijski, tehnološki svet. Ne samo što će u slučaju projekta *Rečnik tehnologije* čovekove starosne dobi dobiti druge pozicije u buntovnoj akciji (dečak, ličnost, odrastanje, sazrevanje), već će se insistirati na utisku jedne drevne „starmalosti“⁵¹. Ta gestualna „filozofija“, kao „znanje izvan istorije“, kao *gnosis*, nastupila je gestualno, sa konkretnim sistemom značenja koji je bio namenjen duelu sa vladajućim semantikama. Braneci se voluntarističkim argumentom „autonomije duha“, umetnici su se razbacivali neprikosnovenošću svog rada, dela i gesta pred bilo kakvom hermeneutikom: kritičkom i pravnom. Njihovo je bilo Carstvo nebesko, a oproštajne reči odbrane ovih jazavaca ostajale su još poslednji adut za neku buduću karijeru ili mesto u kulturi. Nije se u argumentima ovih strastvenika, međutim, našlo previše ni mudrosti, ni morala, pa izgleda ni umetnosti. A takve situacije često pretvaraju hristolikost u

⁵¹ Zanimljivo je ovde ukazati i način na koji Boris Buden pokazuje paradoks postkomunističke, tranzicione kulture – represivno dovedene u stanje detinjstva i u *bedu* kulturnog i civilizacijskog *nadoknađivanja*: da je upravo civilno društvo, kao znak zahtevane zrelosti ovdašnjeg postkomunističkog društva bilo subjekat revolucionarnih promena krajem osamdesetih godina: Međutim, „[l]judi koji su iz borbe za slobodu izašli kao pobednici preko noći su pretvoreni u istorijske gubitnike“ (Buden 2012: 50) okretanjem ka liberalnom kapitalizmu, u kom će ispoljena civilizacijska zrelost biti preobraćena u postkomunističku društvenu nezrelost.

modu jednog vremena, što je, sasvim izvesno, slučaj i sa „našim“, „beogradskim“ osamdesetim godinama, o kojima se sve više govori kao o dobu koje je „novi talas“ odnegovalo kao autentičan, progresivni „društveni pokret“⁵².

U prvoj polovini osamdesetih godina hristoliki ekstatičari činili su jedan veliki, ali i neusaglašeni front spram Levijatana. Toliko različiti među sobom – to se dobro vidi danas – da bi neko besposlen mogao da sprovede montažu atrakcija, te izdvoji odgovarajuće gestove, izoluje neke upečatljive napade i neke upečatljive odgovore, poput onih navedenih, Mladena Kozomare. A i od *Rečnika tehnologije* ostao nam je do dandanas jedan duh koji je neupokojen, nejasan (utoliko što slutimo da je *shizoidan*). Ukazivanje na takvu osobinu pobunjene duhovnosti može da postane irelevantna jedino za onog ko misli da je već *buniti se* nešto što je dovoljno, neupitno i samorazumljivo za sticanje pedlja privatnog prostora u Carstvu nebeskom.

„U ovoj dramaturgiji ne važe više rečenice, nego još jedino scene; ne više ideje, nego potezi u igri; ne više diskursi, nego još jedino izazovi“ (*op. cit:* 153-154), piše Sloterdijk o Ničeju, misliocu na pozornici. Sa ovako izmontiranim citatom, u sopstvenoj kritičkoj drami koja se igra povodom *Rečnika tehnologije*, trebalo bi da smo sasvim poželeli dobrodošlicu ultimativnoj apologiji koja nam ništa drugo ne ostavlja „osim ohrabrenja za proizvođenje ekstatičnih slobodoumnika u njihovoj bezobzirnoj tjelesnosti, njihovom amoralnom intenzitetu i njihovoj sumnjivoj drugoj nedužnosti“ (*op. cit:* 163). Sloterdijk će tek otpustiti jezik, pojašnjavajući ovo konzervativno, apolonsko stajalište. Sa namerom da uveća intenzitet svog ujeda, pitaće se:

„Šta je sa društvenim [...]? Stoje li [...] ekstaze još na tlu ustavnog? Ne leže li čak i ispod [...] običnosti mine anarhije? [...] Je li sve što bi se [...] moglo

⁵² Sasvim izglobljen iz bilo koje pozicije istoriografskog rasuđivanja, dokumentarni film „Novi talas kao društveni pokret“ (Vuk Jeremić/ Centar za mlade Novi Talas 2015), recimo, insistira na izvesnim „novotalasnim humanističkim vrednostima“, pita se, zatim, da li je „novi talas“ mogao nešto da promeni; konačno – zanima ga i to da li bi „novi talas“ mogao danas da postane uzor nekom novom, savremenom buntu mladih.

očekivati subjektivizam bez subjekta, iz kojeg, kad ga se dalje promisli do općenitog, ne može rezultirati ništa više nego kolokvij o postmoderni, čitaj jesenji salon taštinâ, na kojem među intenzitetima garantirano bez smisla i polilogički nastaje lom. Samo još tijela bez svjetova? Samo još izvođači bez angažmana? Samo još pustolovi bez osiguranja starosti? Samo još projekti antike bez kasnokapitalističkog realizma', samo još Nova žestina bez diplomacije i socijalne države? Želite li da nas svojim mladokonzervativnim romantizmom konflikta i svojom dioniskom manijom uklanjanja granicâ pozovete u kaos? Zar [...] kult trenutka i [...] veličanje izuzetka ne kvare socijalnopsihološke premise demokracije – tojest sposobnosti posrednog angažiranja, dugoročnog mišljenja i institucionalnog osjećanja? Nije li u osnovi svake individualističke agitacije igra s vatrom – čar uklanjanja blokadâ, koja obodruje brutalnosti i zastrašuje delikatnost, koja se dodvorava razularenju i uzima dah odgovornosti? Nije li svako isticanje singularnog ujedno otimačina od općega i ne doprinosi li ono time uvećanju napetosti između narcizma i osnovnog zakona? Postat ćete opasni za političku kulturu, gospodine Nietzsche, ako ne prestanete da najsenzibilnije zavodite u političko demisioniranje – da ne govorimo o oparenima, koji iz Vaših spisa pozajmljuju odvažne teze, ne bi li svojoj brutalnosti obezbijedili filozofski čistu savjest. Koja je to politika bila koja je vjerovala da je u svojoj energetskejoj romantici našla povelju kojom joj se dopušta da nasrne? Treba li biti još jasniji? (*op. cit: 163-164*)“

Nipošto! Za daljim pojašnjavanjem više nema potrebe pošto je kovčeg ionako prazan. A u zanošenje sa sračunatom društvenom odgovornošću ekstatičara treba dopisati i slučaj *Rečnika tehnologije*, koji je danas pred nama. Razume se, na sudu nije Niče, već ovdašnji strastvenici, subjekti dionizije, koje bi sada trebalo razlučiti na one koji isihastički proživljavaju „bol-uživanje“, do granice „vesele nauke“, od onih subjekata koji su se u organizovanom begu od strašne istine pokazali najuspešnijima (*op. cit: 165*).

Ironično, metafizička sudbina *Rečnika tehnologije* obnovila je Marksovu misao o tome da ne postoji čovek koji se bori protiv slobode, već u najgorem slučaju – on se bori protiv

slobode drugih, zbog čega je dilema – koja bi se odnosila na cenzuru u štampi sledeća: „...da li je sloboda štampe privilegija pojedinih ljudi, ili je privilegija ljudskog duha“ (Marks 1965). Da li to znači da i *Rečnik tehnologije*, ta porušena citadela stvaralačko-idejnih sloboda i konceptualistički konglomerat koji je sobom okupio performans, akcionizam, teoriju, pesništvo, prozu, popularnu muziku – da li on kao stvaralački akt danas treba da simbolizuje „neasimilovano jezgro negacije“, jezgro koje „pojam umetničke slobode, kao i slobode uopšte ... ne izvodi iz slobode društva, niti ga dovodi u vezu sa odnosima u radu i položajem masa i njihovim demokratskim težnjama, nego iz svojstava same umetnosti kao i predstava pojedinca o sopstvenom položaju i o silama represije“ (Majstorović 1978: 239)? Na ovaj Markuzeov poziv Steva Majstorović će odgovoriti sledećim rečima:

„Pojam slobode se izjednačava sa duhovnom autonomijom pojedinca, dok sadržinu te autonomije ne određuje njena funkcija, tj. lična sloboda u saobraćanju sa slobodama drugih, i koja bi se potvrđivala i ostvarivala u međusobnom delovanju ljudi i prijemima umetničkog dela od strane drugih, nego isključivo kao osporavanje 'datog', kao druga mogućnost i suprotstavljanje 'datom', kao viđenje 'mogućeg' suprotstavljeno 'postojećem'. Sloboda se, prema tome, ne potvrđuje svojom funkcijom, nego samim postojanjem druge mogućnosti, poricajućeg viđenja“ (*op. cit.*: 240).

Rečeno se više nego jednostavno postavlja kao jedino prihvatljivo osvetljenje istorijske uloge *Rečnika tehnologije*: da je ideja oličena ovim projektom bila sasvim suprotna gestu postmodernog izlaska u susret nižim društvenim slojevima, da je označila pojavu jedne nove mistagoške svesti – (neo)nadrealističke, ali i liberalnodemokratske, spram dogmatske marksističke – kao uobrazilja koja „poriče ono što je na vlasti u ime onog što bi moglo da bude na vlasti – i u tome je njena revolucionarna priroda“. A to znači da bi i za *Rečnik tehnologije* moglo da se kaže da simbolizuje „večni protest protiv života organizovanog logikom vladanja, kritiku principa realiteta“ (*op. cit.*: 243).

Nije teško uočiti negaciju stvarnosti i problematizaciju realiteta od strane onovremene uredničke politike *Vidika*. Ali ono što je i važnije, jeste da ta negacija realiteta *nije nestala* sa označenom redakcijom, već da je nadrealističko negiranje stvarnosti kao ključno obeležje „beogradskog novog misticizma“, tog „novog talasa“, „novog nihilizma“, nastavila sa praksom neoromantičarskog hibridizovanja socijalizmom zapostavljenog nacionalnog (srpskog, hrišćanskog, vizantijskog) nasleđa, čemu su skladno, potom, mogli da budu dopisani i činovi revizije prošlosti i rehabilitacija aktera ovdašnje epizode Drugog svetskog rata.

Kreiranje idealizovanih slika prošlosti nije samo karakteristično za *Rečnik tehnologije* – koji je, izgleda, ovde prisutan samo kao protagonista jednog vremena i koji je samo prividno platio visoku cenu namenjenu prvom mačetu liberalizma – već i za likovnu scenu, posebno za grupu *Alter Imago*, koja će nastaviti mistifikacijsko-elitističku tradiciju nekadašnje *Mediale*; i svakako – za rokenrol scenu, taj „novi talas“, potkulturni „tamni nadrealizam“. Sa „novim talasom“ Beograd će, dakle, samo zanoviti krv svog starog identiteta kao nadrealističke prestonice, prestonice mistagoških pretenzija, prestonice onog neoromantizma, one postmoderne, koja je nasuprot socijalističkoj bezličnosti želela da razbudi ličnosti neke estetizovane prošlosti, kao i ličnosti sadašnjeg trenutka kroz koje je prošlost imala da progovori proročki.

Povodom mogućnosti profetske objave *Rečnika tehnologije* Slobodan Žunjić je, recimo, rano tvrdio da „sporeći joj sadržinu, pa čak i sam proročki autoritet, mi ga posredno pribavljamo: niko neosporavan ne posta prorok“ (Žunjić 1981). „Osporavanje o kome govori Žunjić“, pisao je sasvim nedavno Aleksandar Petrović, „ni u ovom slučaju nije trebalo dugo čekati. Nekoliko meseci posle toga sledeće, po svemu drugačije čitanje potvrdilo je njegove reči i prerastanje *Rečnika* u proročanstvo. Reč je o Analizi ideološke orijentacije *Vidika* i *Studenta* koja je početkom 1982. uzburkala duhove u Jugoslaviji upravo ostaloj bez Doživotnog predsednika kao poslednjeg privida svog života“ (Petrović 2015: 147-166; sic).

Prorokom se danas smatra i Svetislav Basara. Nakon što je participirao u objavi skorašnjeg kraha samoupravljačkog Levijatana u *Vidicima* i *Studentu*, te nakon nastale *privremene* cenzure svoje aktivnosti (čak i pri samim *Vidicima*), Svetislav Basara piše kako je „stupio na scenu, zajedno sa nekoliko pajtaša [Sveta Bulatović, Laughin' Coyote, Dragan Papić, Kosta Bunuševac, Aleksandar Petrović], „pa smo svojski prionuli na razaranje forme, na nipodaštavanje vremena i sprdnju sa mestima“ (Basara 1992/2011: 103). Za Basaru to je značilo zapravo nastavak profetskog delanja, onog „svetojovanovskog“, po modelu: „Ja, Basara, videh ovo i čuh“, te su se u nastupajućim godinama ređali romani-eseji, romani-otkrivenja.

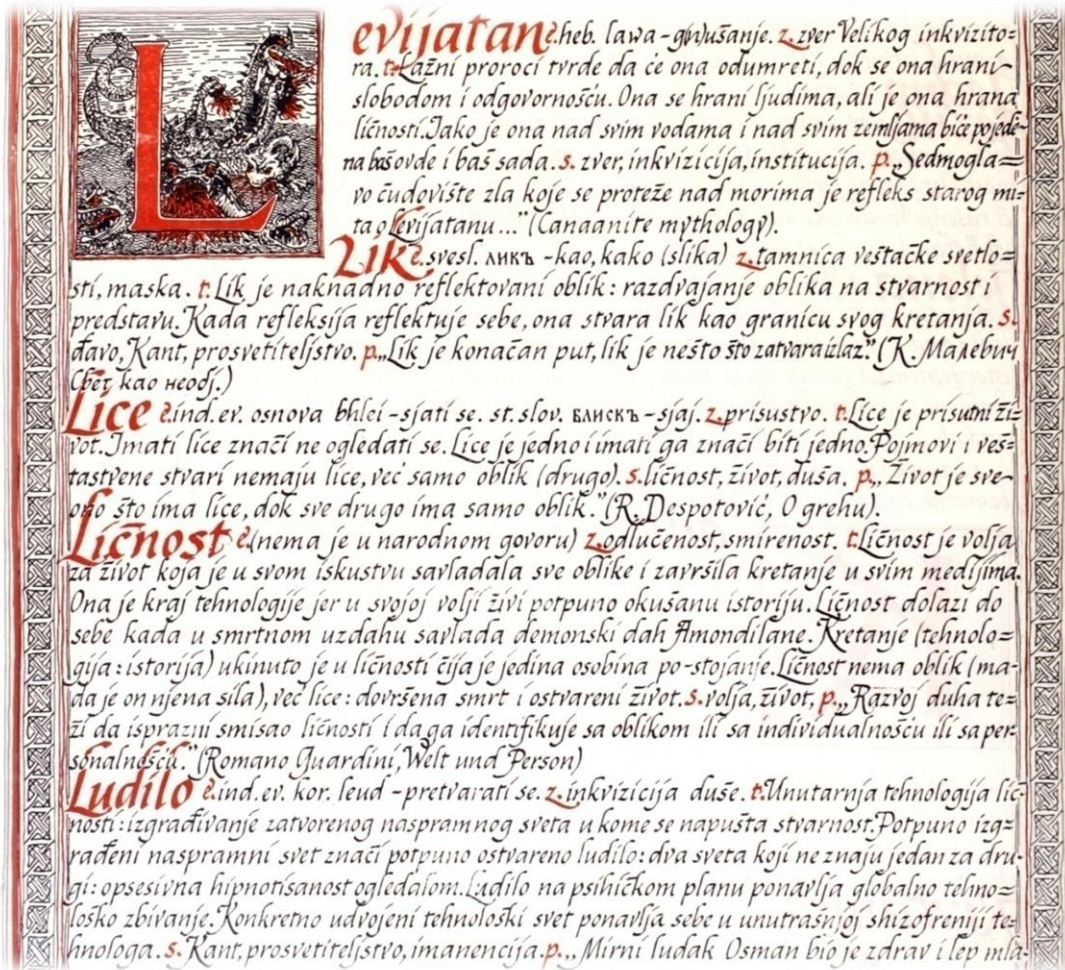
Sudeći i po citiranom izvodu, Basara sebi i svojim „pajtašima“ ne nastoji samo da pribavi proročku plaketu za obznanjivanje raspada zemlje (SFRJ), već i prvoboračku spomenicu za učešće u njenom raspadu, s obzirom na ubeđenje da raspad literarne forme predstavlja subverzivni akt prema državi (ne, dakle, proroštvo – već subverzija). Takvi krediti su njegovoj generaciji postmodernih „pajtaša“ (kako kome, zapravo) bili od velikog značaja krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina. Međutim, isti taj zalog dobiće sasvim drugačije konotacije dvadesetak godina kasnije, kada će jednom od reizdanja *Fame o biciklistima* Basara dopisati sebi jedino još proročki kvalitet objave da je SFRJ bila zapravo projekat „velike ludnice“ za 20 000 000 pacijenata. U tekstu „Posle dvadeset godina“, pisanog 2007. godine, Svetislav Basara, dakle, sebi pripisuje jedino još kvalitete kao što su „vidovitost“ i ono – „zar vam nisam rekao“, a iz svog nasleđa briše *subverzivni akt*: ostavio je, dakle jedino još naznaku nekog teško shvatljivog altruizma njegove objave da je SFRJ ludnica kojoj je katastrofalna autodestrukcija – bila neizbežna sudbina, koja se zbila kao što je napisano (Basara 1987/2013: 11-14).

Sa jedne strane posmatrano, svođenje vlastitog udela u ovdašnjoj kulturnoj istoriji – srpskoj i južnoslovenskoj – isključivo na proroštvo, više je nego razumljivo s obzirom na to da ovaj spisatelj poslednjih godina širi svebalkanski duh zdravorazumske

konsolidacije i pomirenja, saradnjama, koautorstvima sa doajenima hrvatske i bošnjačke literarne scene, jednakim našem piscu isključivo po zdravlju razuma i rasuđivanja. Pa ipak, pomenuto hvaljenje vlastitim profetskim moćima i skretanje pažnje sa nekadašnjih činova subverzije danas deluje i pomalo začudno ako imamo u vidu Basarin (srpski) elitizam i prezir prema (srpskom) narodu: njegov izraziti elitistički misticizam, koji je krasio njegove „najbolje“ radove („Evandeoski biciklisti, uopšte uzev, nastoje da osmatraju *odozgo*; Basara 1987/2013: 111), rado se, recimo, pozivao na „srpstvo“, ali neko drevno, čistokrvno, plemenito, ni malo slično onom „srpstvu“ koje protekla dva veka (manje-više) robuje Vukovom projektu *čobanizacije*. Zbunjujući svoj publikum, nos našeg adepta drži se još i danas poviše narodnih masa. „U slučaju nas Srba“, piše Basara oko 1987. godine, „stvar je još crnja [u odnosu na evropsku lingvističku bedu kvarenja latinskog i staroslovenskog jezika], jer je mnogohvaljeni reformator Vuk s prljavom vodom prosuo i dete: otrgnuvši srpski jezik od dubina slovenskog bića, uvodeći silesiju turcizama i čobanizama, kanonizujući prostaštvo, stvorio je jezik za mediokritete“ (Basara 1987 b: 49-50).

Slično Prustu – koji ga je podstakao na pomenutu „misao“, i Basara je na izdisaju komunizma gajio ideju o nekom „iščezlom vremenu“ nacije i „izgubljenom raju“ Srba – u kojem su/bi delale sve same „ličnosti“ kao izravne posledice, *sozercanja* Božije energije (Basara 1987/2013: 84), a ne, dakle, istorijski prividi, humanoidni simulakrumi; daleko bilo – samoskrivljeno nezreli *dečaci*.

Birokratski homunkulusi.



Prilog 6: Rečnik tehnologije, detalj (Vidici 1-2/1981: 12).

Parkinsonova bolest

Istina je da je postmodernizam svoje nužno ishodište imao u razgorevanju malih romantizama, da je „lom ogledala“ za svoju posledicu imao samo uvećanje broja ogledala (nastanak Vitraža, poneseno je pisao Ugričić!). I to se tokom osamdesetih godina, svesno ili pomodno, dogodilo i u Beogradu čija nova nadstvarnost neće uspeti da izbegne sukcesivnost fatalnih devedesetih godina.

Kao oblik kontra-kulture, „novi talas“ je bio neformalni pokret koji je za sebe, dalekovido ili ne, prizvao različita istorijska i kulturološka značenja kako bi iz tog *cut&mixa* kreirao sopstveno značenje, sopstvene „mistične ponore svete bolesti“, pa je i *satori* u Beogradu (i posebno *satori u WC-u*) podrazumevao kontrakulturno prepuštanje mističnim praksama zenbudizma, ali i prakse hrišćanstva, pravoslavlja; oživljavanje, zatim, lika i dela Dimitrija Mitrinovića, zaranjanje u dioniziju rokenrola, pankaa i u psihodeličnu dekadenciju; promovisanje stripa i crtanog filma u referentnu tačku savremenosti („Ontološki, ne postoji nikakva razlika između tebe i Mikija Mause“, piše Svetislav Basara u *Napuklom ogledalu*; 1986/2011: 11); fantazmagoričnu hipertrofiju sadašnjosti kroz korišćenje nadnaravne dramaturgije *sinhroniciteta*, itd. Klice te neodređene, ambivalentne *parkinsonove bolesti*, svete bolesti novih otmenih i novih jurodivih, raspršene su po Beogradu kao „ideal pobožne slobode“ čija neisplaćena obveznica, *Rečnik tehnologije*, još i danas ima „značaj i aktuelnost samo kao poricanje vremena, dok kao praktično razrešenje društvenih suprotnosti i viđenje novog, on nije ništa drugo do naivna, i, čak, konzervativna zabluda“ (Majstorović 1978: 256). Zabluda, da, koja od svega postmodernog ponavlja ortodoksu moderne: ideju da je kultura privilegija manjine, bez bilo kakve namere da svojim provokacijama, pa i svojom žrtvom, afirmiše opštu vrednost slobode čoveka, već jedino i isključivo „autonomiju duha“ – neprikosnoveni i neupitni voluntarizam.

Bez obzira na to da li ćemo tu neprikosnovenu spiritualnost oteloviti u Hristu ili Sotoni, zasigurno – to je bio duh koji je svoju sanjareću i uspavanu samodovoljnost u sledećim godinama nametnuo kao izraz novih, opštih društvenih vrednosti, zažmurivši na tragične efekte koja je takva idejna trajektorija – *svesno ili nesvesno* – ipak, stvarala.

U ime tih vrednosti, zasnovanih pre svega u fantastičnim grgoljanjima, biće, međutim, žrtvovan tek „pisac bez generacije“, Milorad Pavić, „čovek koji je obnovio nadrealističku

metaforu“ (Slapšak 1994: 37)⁵³. Ali neće biti žrtvovan talas njegovih mlađih i nikada „do kraja“ ostvarenih sledbenika – a to je upravo ona generacija pisaca koju su sačinjavala imena poput Nemanje Mitrovića, Vladimira Pištala, Sretena Ugričića, Milete Prodanovića, Svetislava Basare, itd. Generacija koja je, između ostalog, stasavala i oko *Vidika*: i u vreme rada one redakcije koja je realizovala projekat *Rečnik tehnologije* i – ono što je važno – *nakon* te redakcije.

Međutim, pominjući već i Milorada Pavića u kontekstu ovdašnjeg postmodernog iskustva, uz podsećanje na naš uvodni i sasvim kratki pogled na Albaharijeve kratke proze – na samom kraju ovog suočavanja sa vlastitom kulturnom istorijom i pre svega sa „debljim krajevima“ ovdašnje književnosti, želeli bismo da odemo dalje sigurni bar u jedno: da odgovor svih naznačenih problema ipak leži u onoj rigidnoj, iskrenoj aksiologiji koja bez ustezanja, a i volje da saučestvuje u bolu koji će sama naneti, ukazuje na jasnu razliku između velikog, osrednjeg i promašenog stvaraoca.

⁵³ ...i koji je, prema ovoj oštroj kritičarki, „komplikovanu konstrukciju svoga romana *Hazarski rečnik* upotrebio da dokaže srpske patnje u visokostilizovanom obliku“ (Ibid). Takođe vidi Slapšak 1994: 69-77.

Drugi deo: Goli život „književnog jugoslovenstva“

Ko tu o poredama govori?

Izdržati – sav podvig je u tome.

R. M. Rilke, Rekvijem za grofa Volfa fon Kalkrojta

DOLE SA STADIONA JE ODJEKIVALO: VIT-GEN-ŠTAJN, VIT-GEN-ŠTAJN.

Slavko Matković, vizuelni roman *Morris (Francuski park)*, 1985-1990.

Umetnost i permanentno stanje krize

Ništa novo

Prvi broj jednog od najslavnijih časopisa jugoslovenskog avangardizma, *Rok*, iz 1969. godine, doneo je odeljak posvećen češkoslovačkom studentu filozofije, Janu Palahu, koji se u januaru te iste godine zapalio na praškim Vaclavskim Namjestima, i to u ime neke beskonačne i u samu sebe zatvorene, besmislene operacije sabiranja onovremenih težnji i snova, poput „slobode“, „demokratije“, „suverenosti“, „nezavisnosti“, „slobode“, „demokratije“, „suverenosti“, „nezavisnosti“, „slobode“, „demokratije“, „suverenosti“, „nezavisnosti“, „slobode“ ... Dakle,

„Jan Palah, student filozofije (21), zapaljeni, samozapaljeni predmet na Vaclavskim Namjestima, konstrukcija načinjena od čoveka (još živog) i vatre (izazvane prolivenim benzinom, kao i varničanjem glave šibice). Zapaljeni pokretan predmet (pri pokušaju da ga ugase, potrčao vičući: „Pustite me, ja moram da izgorim!“). Sledeća četiri dana: ljudska mixed-tvorevina koja umire, misli i govori. Legura gareži (85%) i kože (15%). Melanž, naprava, kolaž od elemenata „egzistencijalnih“, fizioloških, bioloških i onih drugih, moralno-filozofskih. Do trenutka smrti (19. januar) neka vrsta konkretne skulpture, za razliku od Segalovih, crne. Potom, kao i uostalom pre toga, istorijin znak, monument, spomenik“ (*Rok* 1/1: 76; Ćosić 1970: 31).

Ovaj naizgled „hladnokrvni“ odeljak – koji će ponovo biti prizvan u „iseckanom odabiru“ zrenjaninskog avangardiste, Vujice Rešina Tucića, za poslednji broj *Roka* (br. 4a/1970) – grubo, ali i više nego jasno, ukazuje na radikalno „pomeranje“ estetskih i estetičkih nazora koje je „stupilo na snagu“ sa novim naletom avangardizma tokom šezdesetih i sedamdesetih godina: da je *živo ljudsko telo* za tzv. „novu umetničku praksu“ postalo *apsolutni* umetnički materijal: objekat prakse, subjekat, podloga, skulptura, prostor, površina, mesto, označitelj, označeno, itd. Čak konkretnije i unekoliko selektivnije i „humanije“ od rečenog: Telo je u obzor „nove umetničke prakse“ ušlo ne samo kao „neodređeni“, „kontigentni“ ili „bilo-koji-život“, već i kao „određeno“, „konkretno“ telo, i to ono koje je *već* bilo artifizijalizovano i postvareno unutar polja umetničke proizvodnje – kao *Fetiš-Telo Umetnika/Umetnice*, kao fascinacija samim/samom sobom, svojstvena uopšte avangardizmu; kao umetnikovo/umetnicino pretpostavljanje sebe sebi, u formi svojevrsnog *Ja redimejda*. Kao revolucionarno „ništa-novo“.

Ne možemo a da se na ovom mestu ne podsetimo jednog davnog Denegrijevog teksta napisanog upravo povodom „nove umetničke prakse“ u SFRJ, u kojem je autor uzmakao na jedan neočekivani i ne toliko popularni epistemološki teren, tvrdeći – poput Roberta Pođolija, ali i poput slikara Leonida Šejke⁵⁴ – da je ključna razlikovna komponenta novog „isticanja individualnosti umetnika“ u poslednjoj generaciji umetnika bila isključivo *psihološke prirode*, a simptom te „nove“ psihologije u umetnosti predstavljao je „govor u prvom licu jednine“:

⁵⁴ Posmatrajući doduše Polokovo „slikarstvo situacije“, interesantno je da Šejka nije dao prvenstvo umetnosti sa njenim formalnim karakteristikama, već pre svega psihologiji koja je zaostala „nakon ovog [drugog svetskog] rata“ (Vidi „Slikarstvo situacije“, u Šejka 1982 a: 131-134).

„Pre je reč o nekoj psihološkoj potrebi najčešće tada mladih umetnika da pred različitim unutarnjim ili spoljnim izazovima reaguju na način otvorenog iskazivanja, a ne retko i potenciranja vlastitog *ega*“ (Denegri 1983)⁵⁵.

Svakako, u jednom fiktivnom susretu dve discipline, naratolog/naratološkinja bi na pomenuto određenje znamenitog teoretičara vizuelnih umetnosti uvek mogao/la da natovari filistinski balast svoje discipline. To, međutim, neće značiti da je Denegri svojevremeno pogrešio u oceni: sve i da je ušao u minsko polje naratologije (uostalom, šta „sve“ znači *ja* u književnoj umetnosti?!), bio je bar u pravu tvrdeći da je „nova umetnička praksa“ donela još jednu, novu (ne i poslednju) instancu mistifikacije umetničkog sopstva – famoznog „umetnika u prvom licu“ (Todosijević 1975/2002: 75; Todosijević 1983; Denegri 1983). Svojim performansom, piše Todosijević, umetnik, „koristeći svoje telo i niz drugih pomagala, ustanovljava govor u prvom licu“ (Todosijević 1983).

No, obećani i očekivani govor o umetničkoj narcisoidnosti nemoćan je da bez isto tako zagarantovane rasplinutosti i zamršenosti pribavi čvrste argumente koji bi mogli da nas sasvim uvere u to zašto je Telo umetnika/umetnice (i njegovo/njeno „sopstvo“) imalo da postane *fetiš* savremene umetnosti. Verujemo da bi nešto širi ugao gledanja na pomenuti događaj trebalo da nastupi sa podmetanjem već nagoveštene „biopolitike umetnosti“ u ovu raspravu: one biopolitike koja je u osvit modernizma Telo umetnika/umetnice, njegov/njen „goli život“ podredila i investirala u projekat zasnivanja Autonomije umetničkog polja⁵⁶.

Unekoliko, reč je o pokušaju inkorporiranja zaključaka Đorđa Agambena, iznetih u knjizi *Homo Sacer*, a koji se odnose na ispitivanje biopolitičkog odnosa na koji je davno pažnju skrenuo Valter Benjamin: odnosa Suverenosti i „golog života“; sa polazištem da

⁵⁵ Sličan stav Denegri je izneo i u tekstu iz 1978. godine, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“ (Denegri 1978).

⁵⁶ O uspostavljanju Autonomije polja umetnosti vidi Бурдије 2003.

„goli“ ili „sveti život“ – koji se sme oduzeti, ali ne i žrtvovati – predstavlja sam temelj (Umetničke) Suverenosti (Agamben 2013: 167; Benjamin 1974: 54-78).

Telo

Procvetali tokom šezdesetih godina na puritanskom Zapadu, „stilovi radikalne volje“ – kako je svojevremeno voluntarističku snagu *baby-boom* generacije označila Susan Sontag – najpre su izložili Telo u ime tzv. „seksualne revolucije“ i uspostavljanja novog, drugačijeg rodnog ugovora. Emancipacija tela i seksualnosti uzela je maha i u posleratnom jugoslovenskom društvu, čiji je „[n]eosporni napredak u odnosu na period tridesetih, na ratne godine i naročito na period oko 1945. godine, dao [...] povoda velikom entuzijazmu prema plodovima i simbolima modernizacije – paradigmi boljeg, lepšeg i udobnijeg života – novoizgrađenim stanovima, automobilima, putovanjima u inostranstvo, velikim međunarodnim izložbama, umetničkim časopisima, stipendijama, motociklima, pop-kulturi, visokoj elitnoj kulturi, novim muzejima, i statusnim simbolima zapadnjačke provenijencije koji će obeležiti konzumentski karakter novog vremena. Bio je to jugoslovenski *baby boom* period, kratkotrajni polet vedrog potrošačkog društva, koji će trajati do početka osamdesetih godina“ (Merenik 2001: 136-137).

Navešćemo neke od aktera koji su u našoj kulturi šezdesetih i sedamdesetih godina uzeli učešće (između ostalog) i u ovdašnjem podizanju svesti o Telu i seksualnosti, imena sasvim „[I]išeni[a] kompleksa *zašto smo se borili*, ali i bez nultog stepena emocija prema stvarnosti“ koju je još uvek u velikoj meri odlikovala omladinu tog vremena (Тосић 1963: 231-252). Svakako, to su protagonisti filmskog „crnog talasa“ poput Dušana Makavejeva, Želimira Žilnika, Lazara Stojanovića, Živojina Pavlovića, Jovana Jovanovića, itd; zatim, slovenačka grupa OHO, avangardni umetnici poput Tomislava Gotovca, Vujice Rešina Tucića, Bogdanke Poznanović, Ljudmile Stanojević Byford,

Marine Abramović, Miroslava Mandića, Vojislava Despotova, Atila Černika, Katalin Ladik, itd. „Tada se još nije slutilo“, pisala je o tom istom vremenu i Judita Šalgo, „da je [...] samouništenje umetnosti religiozni čin koji daje samoj umetnosti nova, paradoksalna svojstva anti-umetnosti, pri čemu ova, zahvaljujući činu samouništenja, ipak ostaje umetnost, odnosno da je avangarda bila buran, ekscenčni povratak ranohrišćanskoj ideji da je telesna lepota đavolja“ (Šalgo 1995: 121-122).

Iako emancipaciju tela ne možemo smatrati nevažnim aspektom posleratnog avangardizma, ne treba, međutim, propustiti priliku da se skrene pažnja na to kako su pomenuti artistički pokreti, u osnovi, još uvek računali na pomenuta dva ključna konstituenta Autonomije kao najvažnijeg, središnjeg događaja moderne umetnosti – i na Telo umetnika kao subjekt umetničke prakse i na imperativ održa(va)nja Autonomije polja. Uspostavljanje Autonomije umetničkog polja bila je – i još uvek to jeste – bitka koju (je) valja(lo) iznova i iznova dobijati. Jer, kako piše Pjer Burdije, „zahtev za autonomijom koji je upisan u samo polje proizvodnje kulture mora računati na prepreke i sile koje se stalno obnavljaju, bilo da se radi o spoljašnjim silama poput crkve ili države ili velikim ekonomskim preduzećima, ili unutrašnjim silama, naročito onim koje imaju kontrolu nad instrumentima proizvodnje i distribucije (štampa, izdavaštvo, radio, televizija)“ (Бурдије 2003: 470; kurziv D.Đ.).

Drugim rečima, slično kapitalizmu (jer je i sâm dete buržoaske revolucije, kao što je to naglašavao Žan-Pol Sartr), polje umetničke proizvodnje zavisno je od „kriznih situacija“; pri čemu treba istaći da ta zavisnost nije deo gramatike društva zasnovanog na idealnom razlikovanju subjekta i objekta. Polja proizvodnje – kapitalističko kao i umetničko – usmerena su na stalnu proizvodnju vlastitih „kriznih situacija“, što već samo po sebi dovodi u pitanje pokazivanje prstom na „neprijatelje“, bilo da su oni označeni kao spoljašnji bilo kao unutrašnji. Jer, „[u]metnost uvek izbija uprkos nečemu“, kao što je mislio Tomas Man (prema Pođoli 1975: 249). Ali, kako smatra Burdije, ne samo

uprkos spoljašnjim pritiscima (Centar moći), već i *uprkos* unutrašnjim pritiscima (polje kulturne proizvodnje; art-sistem).

Da li smo u ovom trenutku dovoljno hrabri da kažemo da se, suprotno pomenutim gledanjima, umetnost događa ipak zahvaljujući samim pritiscima?

U okviru polja umetničke proizvodnje „krizna situacija“ ima svoju oznaku koju smo već do sada imali priliku da upotrebimo, a to je „avangardizam“ (Pođolija 1975). Za autora ovog koncepta, Renata Pođolija, „avangardizam“ je predstavljao „tipično hronično stanje savremene umetnosti“ (*op. cit.*: 248), koje je u svom (za Pođolija) poslednjem, odnosno, „četvrtom“ naletu (dakle, u onom koji se, u istorijskom smislu, preklapa sa avangardizmom šezdesetih i sedamdesetih godina) postalo „druga priroda svekolike moderne umetnosti“ (Ibid). Ili artikulisano govorom koji smo već nagovestili – sa avangardizmom šezdesetih i sedamdesetih godina polje umetničke proizvodnje steklo je svest o nasušnosti krize, kao i svest da je za njegovu opstojnost idealno stanje ono liberalnokapitalističko: „stanje permanentne krize“, odnosno „serijska proizvodnja“ kriza i trauma (Чекић 2015).

Ne treba, dakle, sumnjati u to da stvarni temelji umetničke Suverenosti nisu ništa „bolji“ – niti pak „humaniji“! – od temelja političke suverenosti. Jer, ako sravnimo do sada rečeno, uz pomoć „biopolitičkog ključa“, moglo bi se razumeti da je vanredno stanje u umetnosti onaj trenutak u kojem se suverenost umetnosti, odnosno Autonomija umetničkog polja proizvodnje, objavljuje u svom najdrastičnijem vidu. Taj trenutak određen je kao (trajno) „krizno vreme“⁵⁷, vreme koje zahteva demonstraciju moći i nasilja tog objavljenog suverena (umetnosti) nad „golim životom“ svog posvećenog žitelja: umetnika, umetnice.

⁵⁷ Kritičar Hal Foster u (neo)avangardističkom gestu nastoji da prepozna „traumatičnost“ kao njegovo razlikovno svojstvo (vidi Foster 2012).

U ovoj tački treba, međutim, razumeti i ovo – da u hroničnim događanjima avangardizma Telo umetnika (njegov/njen „goli život“), kao temeljni biopolitički *prostor nasilja*, postaje ujedno i *prostor nasilja samoukidanja*, posebno u slučajevima radikalnog podređivanja života velikom projektu Umetnosti. Drugim rečima, Telo umetnika tada postaje istovremeno i subjekat i objekat umetničke prakse, kako je to već pravovremeno, 1972. godine u našoj kulturi objavio zbornik tekstova, *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, koji je pri novosadskoj Tribini mladih priređen od strane Ane Raković i Vladimira Kopicla (Kopicl, Raković 1972).

I ako na kratko obratimo pažnju (Agambenovim okom), možemo da primetimo kako za Autonomiju umetničkog polja *konstitutivno nasilje* ne samo da mora nužno da bude *spoljašnje* (Centar moći), već *nomos* Autonomije umetničkog polja nalaže da i *unutar* Autonomije mora postojati *permanentno konstitutivno nasilje* – ono, dakle, nasilje koje uspostavlja (novo) pravo (umetnika), kao i nasilje koje ima zadatak da održava novostečeno pravo (na Autonomiju, Suverenost). Otuda bi, bez ustezanja, citirani Burdijeov spisak izvora nasilja i prepreka u okviru polja umetničke i kulturne proizvodnje trebalo dopuniti pomenutim aspektom nasilja koji bismo, štaviše, želeli da predstavimo i kao središnji za uspostavljanje i održavanje Autonomije umetničkog polja, a to su „vanredni“, „radikalni“, „ekstremni“ projekti u kojima se vrši svesno umetnikovo nasilje nad vlastitim telom, nad sopstvenim „golim životom“, kao što su to doneli performansi pod različitim imenima: npr. izvođenja *akcionizma* (Ginter Brus, Oskar Kokoška, Rudolf Švarckogler), *fluksusa* (Joko Ono, Jozef Bojs), ili pak *autodestruktivnog bodyarta* (Marina Abramović, Raša Todosijević, Slavko Matković, Ivica Čuljak).

Živeti za Autonomiju – to znači isto koliko i umirati za nju; to znači, dakle, sasvim izjednačiti život i umetnost, kao što je to vidljivo u osvrtu Nebojše Milenkovića na životnoartističku agoniju Slavka Matkovića, subotičkog avangardnog umetnika iz grupe Bosch+Bosch, koji je 1994. godine umro gušenjem. Jer Matković je svojim primerom,

kako piše Milenković, *ubedljivo dokazao* „da ne postoji umetnost bez posledica, baš kao i to da ne postoje posledice koje se zarad umetnosti i vere u vlastitu misiju ne mogu prihvatiti. Trošeci život do kraja, vođen Bojsovim stavom koji, radikalizujući postavku *umetnost kao život = život kao umetnost*, iznosi tvrdnju da je umetnost ona aktivnost koja je neophodna da bi život uopšte bio moguć, Slavko Matković je u 90-im [bio] suočen s konstantnim narušavanjem nagonske potrebe za umetnošću“ (Milenković 2005).

Za zrenjaninskog pisca, Vojislava Despotova, koji je među prvima iz svoje generacije, romanima *Jesen svakog drveta* (1997) i *Evropa broj dva* (1998) dao omaž „književnom jugoslovenstvu“, i avangardizam kao i Matkovićeva sudbina (u romanu *Jesen svakog drveta* jasno prizvana „Strindbergovim projektom“ fotografisanja oblaka)⁵⁸, predstavljali su „hronično stanje krize“ u koju je smrt (umetnika/umetnice) upisana kao „prva poznata“. Lišavajući smrt svakog fatalističkog konteksta, smatrajući je tek „gledanje[m] trave odozdo“ (1979/2002: 155), Despotov je više nego dobro razumeo šta za jedan radikalni avangardistički *projectum* znači biti „*sâm u strastvenoj, lišenoj iluzija o Se, faktučnoj, samoj sebi izvjesnoj i tjeskobnoj s l o b o d i z a s m r t*“ (Heidegger 303, sic):

„Pišem pesme. Boli me glava. Pišem pesme.
Boli me stomak. Pišem pesme. Povraćam.
Pišem pesme. Zovem hitnu pomoć. Pišem pesme.
Odvođe me u bolnicu. Pišem pesme. Na usta
mi stavljaju hloroform. Pišem pesme.
Operišu me. Pišem pesme. Neću preživeti.
Pišem pesme“.

(„Pišem pesme“, nav. prema Despotov 1977/2002: 123).

⁵⁸ Vidi pesmu/tekst „Oblaci“ (Matković 1974; Matković 1976: 25)

Rat protiv života

Na komentar Tatjane Rosić povodom života i dela Judite Šalgo⁵⁹, Dejan Ilić je u tekstu „Histerični Postscriptum“ osudio kritičarkino moralno i retoričko prekoračenje, pišući kako „umiranje nije poetički čin. Smrt Judite Šalgo nije u funkciji njenog svesnog opredeljenja da napiše „roman-pukotinu“, šta god da je takav roman [*Put u Birobidžan*]. Naprotiv, činjenica da je autorka umrla s onu stranu je njene poetike“ (Ilić 2008).

Ipak, pristupnica koju je novosadska spisateljica i umetnica, Judita Šalgo, još davno potpisala sa konceptualističkim krugom novosadske Tribine mladih vodi ravno u poetiku koliko i u smrt. Vodi tamo, dakle, gde se suverenost umetnosti ostvaruje investiranjem i samosuspenzijom „golog“ konceptualističkog „života“. Šta je svesno i nesvesno u takvom događanju umetničke moći (upravo – suvereniteta), nije čak ni toliko teško pokazati, s obzirom na to da je investiranje vlastitog tela, života, ono što je važno u toj igri, započetoj u devetnaestom veku, „otvaranjem poglavlja“ o Autonomiji umetničkog polja.

Da bi se ovo dvovekovno pravo umetničkog avangardizma sasvim razumelo, trebalo bi se, međutim, odvažiti preko granice morala i ostalih društvenih ugovora: zagaziti u neizvesnom pravcu poetike, ka oblasti duha u kojoj je ono što je jednostavno ujedno i – opasno. „Sasvim jednostavno, opasno je zdravo za gotovo prihvatiti da li je literatura bilo šta što se može nadrediti životu, jer se onda i smrt lako svodi na poetičko sredstvo“, završava Ilić svoju kritiku, sa puno saosećanja i nimalo razumevanja za – poetiku (Ibid). I nema nikakve sumnje da je tako: u igri povodom umetničke suverenosti zaista je jedna

⁵⁹ „Već u svojoj zbirci priča *Da li postoji život* (1995), Judita Šalgo sugeriše prozu koncepta koja bi imala snagu performativne akcije; potom nam nudi otvorene, nezavršene i nezavršive *romane-pukotine* koji ometaju visokoparni dijalog“ ... (Rosić 2006).

jednostavna pojava: opasnost, smrt, i to kao načelo umetnosti, kao *nomos* Autonomije. No, možemo li ikako, mi sami, kao kritičari, da krenemo, u susret narečenoj opasnosti? Jer „šta sve umetnici ne čine u slavu umetnosti!“, uzviknuo je De Votopos, junak-pripovedač romana *Jesen svakog drveta* – „izlažu sebe“ (Despotov 1997/2004: 420), kao što je i Miroslav Mandić u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu sedeo „pred posetiocima, javno, pisao roman. Izlagao je telo Miroslavljevo. Hodao je satima u krug. Prepisao je deset tuđih romana, rukom kao kaluđer, svaki na po jedan list formata grafike, sitno, sitno, ali od prvog do poslednjeg slovca“ (*op. cit.*: 419).

Možemo li, dakle, kao kritičari, da sebi pribavimo razumevanje za tu visoku i upravo *opasnu* meru pristajanja na umetnost? Sa čime bismo mogli to još mi da rizikujemo u odnosu na umetnost „neuspele dece komunizma“, tih pesnika „mrtvog mišljenja“ i „sezonskih radnika u književnosti“, onih koji su u rizik svoje umetnosti pribrojali i samu smrt: onog kojota spram Jozefa Bojsa, onu hijenu spram Lajka Feliksa (Despotov 1998/2004), onu, „jesen svakog drveta, jesen za svako drvo“ (Despotov 1997/2004: 497)? Važi li i za nas neki od neumoljivih trenutaka sravnjenja bioumetničkog i biopolitičkog računa u ime Autonomije? Možemo li ikako da kao svoju rečenicu izgovorimo onu „njihovu“, suludu i herojsku – „Ali, ne bojmo se, *smrt je na našoj strani!*“ (Ibid)?

U tom istom romanu Vojislava Despotova, koji je tako dostojanstveno predstavio puni smisao sudbine (jugo)istočnoevropske avangarde, misteriozna Kantarina, operativac Fondacije Europlan, opisaće sledećim rečima samoubistva dva fiktivna umetnika, Mirča Dineskua i Venedikta Zvereva, koja su *izvedena* tokom varšavskog Kogresa:

„Pa to je, možda, logički završetak Kongresa, posebno njegovog referata [Venedikta Zvereva] o smrti rečenice i kraju privatne epohe. Ja sam ga, doduše, upoznala još u Lenjingradu. Ima nečega lepog u takvoj pesničkoj smrti“ (*op. cit.*: 507).

Upravo tako! Ima i nečeg logičnog i ima nečeg lepog u toj smrti fiktivnog Venedikta Zvereva, ubice jezika i rečenice, kao što i „nečeg logičnog i nečeg lepog“ ima u skoku Žila Deleza sa simsa, ili, pak, kao što i „nečeg logičnog i nečeg lepog“ ima u plamenu u kom nestaje dvadesetjednogodišnji student filozofije, Jan Palah, na Vaclavskim Namjestima; konačno – ima „i nečeg logičnog i nečeg lepog“ u samrtnom performansu Vojislava Despotova u direktnom televizijskom programu stanice B92, januara 2000. godine.

Samo u takvim tvrdnjama morala bi da bude očitana i naša vlastita mera rizika.

Bioumetnost

Konstitutivno nasilje, izvedeno u formi investiranja vlastitog „golog života“, trebalo bi ne samo da potvrdi suverenost tog istog života, već i da ga upiše, odnosno „ugradi“ u projekat Autonomije. Ali taj se zahtev nezaustavljivo prenosi i na mogućnost da „goli životi“ drugih umetnika i publike budu založeni u ime istog cilja, kao što to ubedljivo može da ilustruje *art session* Ere Milivojevića iz 1971. godine, tokom kojeg je beogradski umetnik selotejpom oblepio Marinu Abramović, pretvarajući je u živu skulpturu (Milivojević 1971/2001: 16-18). Drugim rečima, oblici nasilja, bilo da su *spoljašnji* (Centar moći), bilo da su *unutrašnji* (monopol, distribucija, kritika; *ali* i svojevolsno padanje umetnika/umetnice u nemilost vlastite suverene moći ili suverene moći drugog umetnika/umetnice) – tek uzeti u ovom totalnom zbiru „patnje“, „trpeljenja“ i „stradanja“ sasvim upotpunjuju svečanost na kojoj se „goli život“ umetnika/umetnice objavljuje (upotrebljava, koristi, poništava, investira, polaže, destruiše, tematizuje, romantizuje, itd.) kao „glavni referent suverenog nasilja“ (Agamben 2013: 167). Bez (previše) suza.

U vizuelnim umetnostima opisanu bioumetničku praksu investiranja vlastitog i tuđeg „golog života“ jednostavno je ilustrovati; ali i u književnoj umetnosti (uzmimo onu koja je nastajala u približno istom periodu), nju zaista nije teško detektovati, „zato što tela nema bez biografije i njenog kraja, [zato] što je konceptualizovano bio-biografsko telo koje izvodi/priča preostale priče o sebi još možda jedina vrsta tautologije, ili bar svesti o tautologiji, kroz koju se autor, ili fantom sećanja o autoru, ne odriče sopstvenog „materijala“, levitirajući u svom radu na onoj tankoj granici između tela-objekta i tela-subjekta umetnosti koju su šezdesete godine načele, sedamdesete ejakulativno trošile, osamdesete iznova snažile, devedesete upisale u reč o nestajanju“ (Kopicl 2006: 144-145).

Nekoliko značajnih i interesantnih pojava u ovdašnjoj kulturi i književnosti koja je ponela „konceptualistički“ (avangardistički, izvođački...) predznak mogu da ilustruju praksu investiranja „golog života“: 1) „auto(bio)grafija“ Bore Ćosića, njegov projekat izvođenja sopstvenog životopisa, mobilizacijom života savremenika, prijatelja i uzornih ličnosti, manje ili više „vidljivih“, poput Makavejeva, Olje Ivanjicki, Leonida Šejke, Raše Popova, Branka Vučićevića; zatim Krleže, Ristića, Muzila, Čehova, Crnjanskog, itd; zatim 2) „preživljavanje“ ili prosto „život“ vojvođanske avangarde u njihovoj potonjoj književnosti (Vujica Rešin Tucić, Judita Šalgo, Miroslav Mandić, Vojislav Despotov, Slavko Matković, Slobodan Tišma, itd); i konačno 3) literarni (prevodilački, priređivački i spisateljski) koncept „produktivne recepcije“ Žarka Radakovića, koji je za svoje „junake“ uzeo „gotove“, odnosno „nađene umetnike“: pre svih, Petera Handkea, Julija Knifera i Slobodana Eru Milivojevića.

Vesela fluksus-kutija Bore Ćosića, puna života

„Fluksus-paketić, novi oblik 'časopisa', kutija sa veselim novostima i informacijama, obnavlja u samoj stvari praksu ilegalne agitacije i skrivene političke akcije. Fluksus-drvena kutijica, kao ona od kandiranog voća, sa 'veštačkim', lažnim sadržajem, podseća na ratnu praksu kurira otpora koji u kutijama od 'Radiona' i čokolade prenose tekstove kao što su 'Radnici!' 'Drugovi!' 'Srbi!' Fluksus-kutijica sa šiparičkim pojedinostima, nešto nalik devojačkom spomenaru sa nervoznim rukopisima pisama, fotografijama 'sa letovanja' i drugom dokumentacijom, koju bi svaka policija trebalo dobro da osmotri ne bi li u njoj pronašla nešto kastrovsko, nešto maoceovsko ili nešto“ (*Mixed-media* 1970: 85).

Princip miksmedijalnosti

Izdašno i heuristički uvrštenom od strane Miška Šuvakovića u jednu moguću antologiju moderne i postmoderne kritike vizuelnih umetnosti (Šuvaković 1996: 28-34.) – i uz sav rizik od daljeg preterivanja – Bori Ćosiću, ipak, ne bi trebalo uskratiti ocenu da je u ovdašnjoj kulturi i umetnosti, u periodu od kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina, odigrao jednu od najznačajnijih i najdalekosežnijih partija. Počev od knjige eseja *Vidljivi i nevidljivi čovek – jedna intimna istorija filma* (1962), zatim knjiga *Sodoma i Gomora* (1963) i *Sadržaj* (1968), preko časopisa *Rok* (1969/70) i izdanja *Mixed media* (1970), Ćosić je sretno prespojio onovremene avangardne tendencije, tada u gotovo nerazmrsivom prepletu: i one koje su označene kao „istorijsko-avangardne“ (dadaizam, nadrealizam) i

one koje su nazvane „neoavangardnim“ (reizam, letrizam, fluksus, verbovokovizuel, signalizam, koncept, itd). Njegov rad iz tog perioda očituje neskrivenu nadrealističku strast ka filmu i drugim srodnim „proleterskim“ umetnostima poput stripa i animiranog filma, kao i strast prema neodadaističkom preturanju po Đubrištu savremenog sveta – koje se u Ćosićevo delo uvuklo i kao pseudoteorijski prerogativ Leonida Šejke, ali ništa manje i kao kolekcionarski i staretinarski duh Valtera Benjamina i posebno potonjeg fluksus-pokreta. Ćosić je uzeo učešće u najranijoj afirmaciji reističke i konkretističke estetike mlade slovenačke grupe OHO (I. G. Plamen, F. Zagoričnik, T. Šalamun), ali ništa manje i u daljoj afirmaciji vokovizuelnih projekata i eksperimenata Vladana Radovanovića, čiji je već dotadašnji rad dostigao punu težinu onovremenog globalnog intermedijalnog estetičkog stava. To su samo neki od važnijih sastojaka, presudnih u dogotrajnom izvođenju jednog grandioznog literarnog opusa koji će se u predstojećem periodu (zaključno sa devedesetim godinama) nametnuti zapadnobalkanskoj kulturi kao jedan od njenih najfascinantanijih sadržalaca, koliko po kvantitetu toliko i po kvalitetu.

I dok su u rezultatu do sada najopsežnijeg preduzetog interpretativnog poduhvata povodom Ćosića i njegove književnosti – a to je knjiga Predraga Brebanovića, *Podrumi marcipana – čitanje Bore Ćosića* (2006) – „miksmedijalni“ radovi autora ostali svesno bez značajnijeg komentara o njegovom značaju unutar opusa (Brebanović 2006: 10), u jednom kratkom ali i informativnom pregledu konceptualnih praksi u SFRJ, Vladimir Kopicl će ostaviti vredan nagoveštaj da bi „miksmedijalnost“ mogla biti uzeta za polaznu tačku u pokušaju razumevanja proznih Ćosićevih radova iz „porodičnog ciklusa“ kao što su to *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, *Priče o zanatima* i *Bel Tempo* (Kopicl 2003/2006). Ovo nešto drugačije posmatranje Ćosićeve književnosti preduzeo je sasvim nedavno mladi hrvatski prozaista i proučavalac književnosti, Luka Bekavac, ubedljivom transpozicijom „miksmedijalnosti“ na „vreme teksta“ Ćosićevog romana

Tymopu (1978)⁶⁰. Dalje od toga, u ovom trenutku spremni smo i sami da potvrdimo da je unutar Ćosićeve književnosti „miksmedijalni“ princip onaj središnji i najplodonosniji, odnosno da je njegov učinak moguće pratiti na nivou Ćosićevog *magni operis*. A da bismo tu interpretativnu mogućnost koliko koliko približili i osnažili, pažnju ćemo posvetiti jednoj od najvidljivijih pasija našeg pisca – a ona se odnosi na vrlo osobenu bioliterarnost koja „za svoj predmet“ i „kao svoj predmet“, upravo *redimejd*, uzima „gotove“, stvarne, „gole živote“ – bez obzira na to da li je reč o onima koji bi se mogli pribrojati u „primarni“, „sekundarni“ ili „tercijarni“ Ćosićev „porodični krug“: od članova porodice, prijatelja, preko savremenika, do „heteroklitnog materijala“ u vidu dragih, omiljenih ili prosto provokativnih biografija pisaca, umetnika, znamenitih ličnosti iz južnoslovenske, evropske, svetske kulture (Miloš Crnjanski, Miroslav Krleža, Marko Ristić, Knut Hamsun, Robert Muzil, Valter Benjamin, Kaspar Hauzer, itd). Konačno, Ćosićeva bioliterarnost je nemisliva bez investiranja vlastitog života, bilo u formi autobiografije, bilo memoara, bilo „autografije“, svojevrsne „tehnologije sebstva“ (Brebanović 2006: 447), koja kombinovanjem „fikcionalnih i faktualnih elemenata“, objavljuje piščev identitet, ali ne njegovom istorijom koliko njegovim „sada“ (*op. cit*: 446-447).

Kao *moto* jednog unajmanje složenog i višedecenijskog literarnog postupka baratanja vlastitim i drugim „golim životima“, zaista se može uzeti kratak izvod iz knjige *Projekat Kaspar* (1998), koji Brebanović, možda i isuviše strogo drži za „autopoetički“ komentar „autografskog“ principa, aktuelnog u piščevom prosedeu od devedesetih godina naovamo:

„Moja biografija prema tome nikako ne može biti napisana na način koji je u tom poslu uobičajen, nego baš sasvim suprotno. Ona polako nastaje u baratanju tuđim biografijama, nesretno nejasnim, kao što je i moja. Ja smatram da bi

⁶⁰ Referat pod imenom „Vrijeme teksta u *Tutorima Bore Ćosića*“ Luka Bekavac je izložio krajem novembra, 2015. godine, na međunarodnom simpozijumu pod nazivom *Tranzicija i kulturno pamćenje*, održanom na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

čovjek ceo svoj život mogao ispričati samo ako se uvuče u nečije tuđe bivstvo, a ovo, opet, moglo bi se svesti samo na jednu jedinu okolnost oko sedenja pod abažurum, u velikom ruskom gradu, gde za neljudske zime, tri ili četiti osobe piju čaj i ćute. A kada prestaju ćutati, onda pripovedaju jedan drugom neku pripovest koja se dogodila nekom drugom i ko zna kad. Zbog toga toliko insistiram na našem malom društvu“ (Ćosić 1998 f: 33).

Sopstveni je život tako, smatra Ćosić, svojevrsna konfiguracija životā; skup različitih životnih fenomena. No, zapitanost našeg pisca nad mogućnostima „izvođenja životopisa“, vlastitog i tuđeg, ne datira iz njegove potonje „autografske faze“, već iz ranijeg perioda, kada je autor otpočeo stvaranje svog tzv. „porodičnog ciklusa“⁶¹. Tako se već u *Pričama o zanatima* (1967) Ćosić pitao: „Kako sastaviti životopis, 'istoriju', sliku jednog života?“, dok je pet godina kasnije, u *Zanatima* „srodnoj“ knjizi priča pod nazivom *Zašto smo se borili* (1972), u priči-pogovoru, naslovljenoj kao „Objašnjenje zanata ili o poslu pripovedačkom“, pisac to pitanje unekoliko proširio:

„Često sam se trudio da sastavim životopis, „istoriju“ jednog života, njegovu sliku, mada veštačku. Još uvek ne znam kako se to postiže, ovo pretvaranje pravih stvari u veštačke, u priču, opis, 'izmišljotinu““ (Ћосић 1972: 133).

Spoznaja o „zbrkanosti“ i „nabacanosti“ života, da stvarni život nije knjiška, romaneskna linearnost, da je neuređeni skup (banalnih) životnih činjenica, uistinu različita od reda i staloznosti u knjigama, odvešće Ćosića u smeru gotovo skribomanskog izvođenja auto(bio)grafskog projekta, koji odaje utisak kao da „nema ni glave ni repa“ (Ibid). Istina, taj je projekat u jednom trenutku kaprica bio nazvan i „autobiografijom kengura“, sa umišljajem da se sve što je autor napisao nalazi u jednoj davnoj sašivenoj „kesi“, uzetoj u obzir – u nedostatku „glave i repa“ – kao prostor prebivanja australijskog torbara: „Dakle, pojmimo da sve što sam napisao nalazi se u

⁶¹ Приче о занатима (1967), Улога моје породице у светској револуцији (1969), Зашто смо се борили (1972), Тотори (1978), Бел Темпо (1982).

onoj kesi, iz koje povremeno to proviruje u svet, tvrdeći da i u knjiškosti ima nekakvog života“, piše Ćosić sluteći jednu moguću viziju celine svog spisateljskog poduhvata.

„Kesa u kojoj se nalaze moja 'celokupna dela' bila je dugi niz godina u meni samom, i u mom osamljeničkom životu. Sada na način kengurski odande izlazi, ja se porađam u svet“ (Ćosić 1998 c: 126).

Međutim, koliko god da je složen, konfiguralni će razmeštaj raznovrsnog životnog smeća i otpada, uz učinak autorovih postupaka „kao što su transformacija, modifikacija, elaboracija i proširivanje“ (Brebanović 2006: 213), razviti jedno snažno međutekstualno „srodstvo“ koje se danas raskazuje i kao svojevrsno „geneološko stablo“ Ćosićevih knjiga: „hipertekstualno delo“, utemeljeno prvenstveno na autorovom prebiranju po vlastitom životnom Đubrištu, prikupljanju faktografije, vlastite i tuđe, a zatim i na neprekidnom izlaganju probranog „heteroklitnog“, *second-hand* materijala postupku „hipertekstualne transformacije“ (*op. cit.*: 374). Ta snažna demonstracija hipertekstualizovanja života, koje pretapa sve što je pod rukom i pred okom; građenje grandioznog „depoa“ vlastitog života, „spremnice bez kraja i početka“, građenje tog „monstr-roman[a], koji sadrži podatke, elemente, 'sadržaj' onoga što se oko [pisca] neprestano odvija[lo]“ (*Rok* 2/1969: 71) – kako se danas čini – konačno i postiže davno postavljeni cilj Ćosićevog „samoispisivanja“: ostavljanje dojma jednog amorfnog, mahom veselog, grotesknog literarnog bića, baš onog pomenutog: *bez glave, bez repa*.

Smeće kulture

U osnovi takve biopolitičke ambicije leži upravo ona koja je bila zajednička za sve umetnike koji su pripadali Fluksus pokretu, a „to je žestoka borba protiv neizmerne gluposti, tuge i odsustva smisla koji predstavljaju ranu našeg života“, borba koja je

želela da spontanost, radost, humor, pa čak i neku „novu vrstu uzvišenije mudrosti“ učini uobičajenim iskustvima (Breht 1986: 45). „Veselu nauku“ izjednačavanja života sa umetnošću temeljio je nihilistički *credo* Džordža Mesijunasa da „sve može biti umetnost i svako je može praktikovati“, a svoju materijalizaciju dobijala je u antiumetničkim formama, poput tzv. fluksus-kutija, „flukspribora“ (eng. *fluxkits*), drvenih i plastičnih, ali i fluks-kesica, paketića, konzervi i kofera prepunih raznovrsnih objekata, artefakata svakodnevice, *redimejdova* poput plastelina, poštanskih maraka, bedževa, slagalica, šrafova, partitura, igračaka, monograma, kartica, pa čak i – izmeta, kao što to ilustruju „govna umetnika“ Pjera Manzinija, distribuirana u konzervama sa etiketom *Merda d'Artista*.

„Izdavački moral“ pokreta (Ken Fridman) zahtevao je forme koje su „morale biti nove, lake za reprodukovanje, što je moguće višeg kvaliteta ali jeftinije od svega što je umetnost do tada nudila“ (Fridman 1986). U ovakvo piratsko zaobilaženje postojećih procesa stvaranja i preraspodele „kulturnog kapitala“ (konvencionalne forme dela, mreže distribucije) fluksusovce neretko vodio izraziti elitistički stav i pristup koji je dizao robnu vrednost ograničavanjem količine artefakata (vidi „Manifesti (nakon upotrebe baciti)“ – prired. Branko Vučićević, u Ćosić 1970: 86-87). Ali to je već mesto na kom kritičar počinje da se zapliće u antinomije avangardnih umetničkih praksi, posebno u čvor izneveravanja i potvrđivanja nekog avangardnog projekta, kao što je u tu zavrzlamu ušao svojevremeno i Vladan Radovanović, taksativnim navođenjem fluksus-kontradiktornosti, od problema tržišnog učešća fluksus-objekata, problema individualnosti i kolektivnog duha, do primedbe:

„Fluksus teži anonimnosti, a znamo imena fluksusovaca“ („*Rok 1*, diskusija“, *Rok 2/1969*: 69).

Kada je reč o književnosti Bore Ćosića, pomenutu vrstu zaobilaženja književnih, knjižarskih i štamparskih konvencija prepoznamo prvi put u jednom od prva tri

nezavisna izdanja slavnog anti-knjižara, Slobodana Mašića – a to je publikacija *Sadržaj*, koja je sobom i u sebi, sa „lažnim utiskom sklepanosti“ (Bekavac), ponela odrednice iz svakodnevlja (upravo *redimejdove*) kao što su to „Žvakaća guma“, „Smog“, „Maketa“, „Vibrator“, „Ajfelova kula“, „Metro“, itd. U sledeće dve godine usledila su izdanja koja danas poseduju izuzetnu bibliofilsku, dokumentarnu i književnu vrednost: časopis *Rok* i *Mixed Media*, autorsko izdanje, objavljeno – po rečima samog Bore Ćosića – od novca koji je pristigao sa uspehom romana *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (NINova nagrada za 1969. godinu), ali i uz „nesebičnu asistenciju“ Branka Vučićevića, koja je učinila da Ćosić „za čitav jedan veliki korak pre[đe] preko granica [vlastitog] generacijskog ‘obzora’, i to u pravcu tada aktuelne, ‘druge’ umetničke avangarde“ (Brebanović 2006: 320)⁶².

Pomenuti *samizdat*-radovi bili su izvedeni sasvim u avangardnom znaku, otvoreni za različite aleatorne organizacione mogućnosti, za asamblaže, kolekcionarstvo svakodnevnih efemeralija, prekrajanje slika i tekstova, posebno pisanja i priređivanja pseudo-eseja o dnevnim trivijalnostima. Tako se stiče utisak da je u pomenutim izdanjima, kao u kakve „vesele fluksus kutije“ i „paketiće“, Ćosić pohranio „sve i svašta“ svog vremena, strašću i tvrdoglavošću koje ga neće napuštati do dandanas⁶³; iznad svega sa uverenošću da „[s]vak je vlastiti depo, a ono što se vidi samo je maleni dućan u kojem dio deponirane robe nuđa se drugima“ (Ćosić 2008: 265).

Pa ipak, najznačajnije mesto u prikupljenom „smeću kulture“, među različitim pojavama i redimejdovima, dobiće (pseudo)biografije umetnika i pisaca: savremenika, ali i onih davno ili tek upokojenih.

⁶² Pod „drugom“ avangardom Brebanović podrazumeva slovenačke i vojvođanske avangardiste (OHO, Vujica Rešin Tucić), sa kojima je Ćosić ostvario saradnju u pomenutim publikacijama.

⁶³ Vidi, recimo *Sadržaj/Kazalo* (1990); *Consul u Beogradu* (2007); *Mixed-media* (2010).

Ćosićevo „biografsko kolekcionarstvo“ isprva je skladištilo isključivo *nevidljive* živote svojih upečatljivih savremenika, saradnika i sagovornika kao što su to bili Milovan Đanojlić, Stanoje Ćebić, Ljudmila Stanojević Byford, Raša Popov, Radomir Reljić, Branko Vučićević, itd. „U svakom vremenu, uostalom“, piše tokom devedesetih godina Bora Ćosić, „ima neuporedivo više književnika koji ne postoje nego onih koji u nekakvom očevidnom smislu (da nekog vruga pišu) egzistiraju na način fizički. Svakome je jasno da književnici koji na ovaj način (‘fizički’) ne postoje, možda bolje i časnije utiču na svoju čitalačku masu, pa onaj mali momenat dok su još uvek na životu samo predstavlja smetnju, kako za ljude koji ih ‘osobno’ poznaju, tako i možda neuporedivo više za njih same, koji na taj način postoje i prisutni su“ (Ćosić 1998 b: 19-20).

Zanimljivo je to da je u svojoj strasti da sakupi „književnike koji ne postoje“, ali i druge umetnike, Ćosić za jedan od važnijih razloga njihove „nevidljivosti“, između ostalog, vidi u „lenjosti“ darovitih savremenika, koja im ne dopušta da materijalizuju nešto više od svog „nemerljivo bogatog duha“. Za Rašu Popova, recimo, Ćosić će u knjizi *Sodoma i Gomora* (1984) pisati da je „[o]soba u senci mnogih svojih prijatelja i njihov verni šaptač, dragoceno lice iz portala u času kada prva rola izgubi glas ili zaboravi vlastiti tekst. Po ovome veoma sličan BVu [Branku Vučićeviću], osim što nema Vučićevićevog asketizma, što nema Brankove strogosti prema svemu (i prema sebi), bliske mizantropiji ... Zbog toga, osećam se biografom jedne osobe nestale u pustinji, u čije postojanje veruje još samo nas nekoliko. Popov Radivoj tome doprineo je više no iko drugi, glumeći običnog stvora među običnim stvorovima, a da to nije bio ni jedne jedine svoje minute. S čuđenjem konstatujem da danas (1983) ima već pedeset godina, a da još uvek nije izgubio strpljenje i otkrio svoje najznačajnije prednosti. Prema ovima, kao i prema svemu što čini slavu jedne misaone i emotivne konstitucije, savršeno ravnodušan. Kad napokon bude sazrela njegova posthumna slava, biće još živ. Jer njegova egzistencija ide paralelno s njegovom dokumentarističko-nadrealnom meditacijom, a da se nikad, ni greškom ne susretnu [...] RP, kao mnogi junaci stripa, jedan je fantom [...] šaman Šejkine vrste“ (Ćosić 1984; „Popov Radivoj, dokumentaristički mozak“: 88-91).

Za Mira Glavurčića, jednog od umetnika koji dolaze iz redova grupe *Mediala*, Ćosić će zabeležiti sledeću impresiju: „Uostalom, niko i ne tvrdi da Glavurčić svoje osnovno delovanje obavlja bez smetnji. Tome za potvrdu neka posluži činjenica da je do svoje pedesete godine (1932) nacrtao i naslikao realativno malo 'dela' od onih koje je nacrtati i naslikati mogao. U toj strogosti, lenjosti i letargiji kojom proboravio je kroz rečeno vreme, MG bio je mučen istom onom medialskom zebnjom za savršenstvo, a usput zanimalo ga je, rajcalo i provociralo toliko pojava nesavršenih, akcidentalnih i potpuno alternativnih. Kada bi ga neko zapitao šta je ono najvažnije što mu se ukazuje na horizontu (još nedokučenom), mora da bi se u odgovoru pojavio neki paradoks“ (Ćosić 1984; „Glavurčić, vrač kotorski“: 140-151).

Spram lenjosti i inertnosti svojih savremenika Ćosić će odgovoriti vrednim popisivanjem i klasifikacijom efemeralija svog vremena i njihovim čuvanjem u vlastitoj literarnoj ropotarnici. No u njoj ima i onih živih, organskih redimejdova koji su – iz ovih ili onih razloga prosto rečeno – „teže dostupni“, jer su otišli nekim „drugim putem“, poput Ljudmile Stanojević Byford, koja – kao što ćemo videti – nije bila ništa više vrednija od pomenutih „nađenih umetnika“.

Snovi, poslovi i menstruacije Ljudmile Byford Stanojević

Danas „nevidljiva umetnica“, Ljudmila Stanojević Byford je već prvim svojim prilogom *Snovi o udovima*⁶⁴, objavljenim u prvom broju *Roka*, dala dovoljno povoda da se misli o

⁶⁴ Svakako, ne bi trebalo propustiti priliku da uz snove Ljudmile Stanojević, iz prvog broja *Roka*, spomenemo i *blizinu* zbirke snova Vladana Radovanovića, *Noćnik* (Nolit 1972), čiji će se izbor najpre pojaviti u drugom (sledećem) broju *Roka* (*Rok* 2/1969: 112-118).

njenoj eksperimentalnoj „bezobraštini“ i „opscenosti“ a koji su bili u stanju da sasvim osvetle onovremeno domaće „literarno trogloditstvo“. Bez obzira na to što će od Bore Ćosića biti prepoznata još i kao *nepoznati sastojak* društva Alen Keprou-Jozef Bojs, kao srodnica Marine Abramović i Brace Dimitrijevića – ili možda baš upravo zbog toga – Ljudmila Stanojević Byford je, shodno generaciji kojoj je pripadala, a pre svega zahvaljujući svom artistskom kapricu i nadahnutosti, mogla da računa na ono što je Ćosić svojevremeno opisao kao „integrisani publikum ljudi i dece“ (Тоцић 1965; predgovor: „Дечја поезија данас“). Ne čudi, otuda, što će se potonja karijera ove „opscene“ umetnice vezati za dečji list (i potom TV-emisiju), *Neven*. No, evo kako je izgledala ta obećavajuća i provokativna „premijera“, objava jedne nesuđene konceptualne i književne umetnice, koja je hrabro prenebregnula „ono osnovno pitanje: ‘Šta će reći njena mama kada to pročita?’“, zlehudo nadvijeno, kako je mislio Ćosić, nad njenim „iskrenim“ prilogom (*Rok* 1/1969: 130):

lutka od kaučuka (2. 12. 1968)

Na sebi imam samo crni pojas. Zajedno sa pojasom odlažem i donji deo tela i noge. Bacam se u krevet. Glava, vrat, ruke i lepo zaobljeno telo-patrljak s pupkom. Osećam se lako i lagodno.

Proteze (28. 01. 1969)

Na sebi imam samo pojas za čarape koji mi čvrsto obuhvata bedra i noge, kao srednjovekovni oklop. Pojas je načinjen od svinjske kože i prošaran je metalnim dugmetima. Tačka u kojoj se spajaju levo i desno krilo pojasa je pupak. Zajedno sa pojasom mogu da odložim i donji deo tela i noge.

Džep (1.12. 1968)

Odsečeni muški polni ud, koji nosim u džepu od kostima, nikako da se smiri. Ocena stanja: ‘Koprca se kao petao kome su odsekli, sekirom, glavu na panju’.

Invalidska kolica (26. 1. 1969)

*g. Golubjev ima samo glavu. Njegova glava je nasađena na stočnu vagu. Ulična vaga izgleda kao ruska peć. Zidana je, sveže okrečena i masivna. G. Golubjev ide na niskim i zdepastim nogama svoje vage (*Rok* 1: 129).*

Ni sledeći broj *Roka* nije ostao bez upečatljivog priloga Ljudmile Stanojević, pod nazivom *Prag*, koji je svojim dokumentarnim karakterom objavio postojanje čehoslovačkih pesnika, Jindžiha Prohase i Vladimira Burde, koji su Stanojevićevoj, u Pragu, za potrebe *Roka* izložili „PLAN BUDUĆEG PRAGA, na kome glavne tačke zauzimaju pravci kretanja ovih pesnika, monument podignut Burdinom kućetu, kao i drugi punktovi, mesta, lokacije slobode“ (*Rok* 2/1969: 71; „metafizički plan“ grada reprodukovan je na 72. i 73. strani istog broja). Ako uzmemo još u obzir i detalj da se za Jindžiha Prohasku u prilogu *Procházka* kaže da kao pesnik i slikar „sredstvima pisaće mašine, ispisuje još neprocenjivi i neprocenjeni monstr-roman, koji sadrži podatke, elemente, 'sadržaj' onoga što se oko njega neprestano odvija (a čije pojedine stranice liče na goblen, fiskulturni priručnik, udžbenik za vozače)“ (Ibid.), možemo sasvim jasno da razumemo zašto je list *Rok*, kao svojevrsni simpozijum gerilskih duhova na papiru, predstavljao prvenstveno „[f]luksus-paketić, novi oblik 'časopisa', kutij[u] sa veselim novostima i informacijama“, koja „obnavlja u samoj stvari praksu ilegalne agitacije i skrivene političke akcije“ (*Mixed-media* 1970: 85). Drugim rečima, časopis *Rok* bi sasvim jasno trebalo videti kao eklatantni primer (De Sertoove) *taktike* (slabih), kao pobuđenu veselost postavljenu spram monumentalnosti *strategija* (Moći). Kao što je to bio *Sadržaj* i potonja *Mixed-media*, i Ćosićev *Rok* predstavljao je u svakom smislu „veselu fluksus-kutijicu“, „sa šiparičkim pojedinostima, nešto nalik devojačkom spomenaru sa nervoznim rukopisima pisama, fotografijama 'sa letovanja' i drugom dokumentacijom, koju bi svaka policija trebalo dobro da osmotri ne bi li u njoj pronašla nešto kastrovsko, nešto maoceovsko ili nešto“ (Ibid); kutijica „puna života“ i – puna životā; kojoj je dodeljena uloga čuvanja i razglašavanja urnebesne vitalnosti ne samo Borine generacije, veći i jednog novog *baby-boom* pokolenja, ništa manje „[l]išen[og] kompleksa *zašto smo se borili*“ (Тосић 1963: 231-252, sic), kao što donosi onaj jednostavni prilog „*beleške o postojanju bašičevića*“:

„Ovim želimo da objavimo kako Bašičević, koji je uredno završio istoriju umjetnosti, pa zatim i doktorirao sa temom o Savi Šumanoviću, slika u Zagrebu

slike koje su, u stvari, ispunjene slovima, i to one vrste osmoljetke. Ili, čak i više: Bašičević slika i same crte, koje su, obično, u svakoj boljoj svesci unapred odštampane.

Jedna njegova prospekt-sličica glasi:

'la musique

najzad je monsieur le konj potrčao. njene noge činile su furore u prozirnostima majskog jutra.

bila je to muzika bez presedana'.

Bašičević radi i dalje“ (*Rok* 1/1969: 68).

Ostanimo još na kratko ukraj života i imena Ljudmile Stanojević, misleći o njoj kao znaku jednog vremena obeleženog čudesnim susretima *taktika* i *strategija*. Misleći o njoj kao o „nađenoj umetnici“.

U posebnom (i ujedno poslednjem) broju časopisa *Rok* (4a/1970) Ljudmila Stanojević će prirediti odeljak pod nazivom *Putovođ u život: sredstva i osobine koje vode uspehu i sreći*. Naziv njenog priređivačko-autorskog priloga preuzet je iz davnog popularističkog pa čak i proto-fluksusovskog „uputstva za lakši život“ pod nazivom „Knjiga o sreći“ Silvena Rudea (Sileven Rudez), prevedene na srpski jezik 1913. godine (Zemun, Napredak, Štamparija M. Ilkića). Ovaj interesantni fluksus-prilog Ćosić će naknadno okarakterisati kao *'realizam' beležaka* (Ćosić 1984: 41): uz prevode, umetnost, pa i „lektiru“ u vidu časopisa za žene kao što je to *Elle*, autorka je kao dodatak o svom životu priložila i intimni „Raspored časova“ u kojem čitalac može da se informiše o njenom svakidašnjem metabolizmu: buđenju⁶⁵, srcu, o menstrualnim ciklusima, snovima

⁶⁵ „BUĐENJE“

tipično: Budim se nasilno. Svakodnevno u određeno vreme zvoni telefon.

prva potreba: udahnuti vazduh

druga potreba: zaplakati

netipično: umesto prve i druge potrebe

(19. 2. 1970)

Zvoni telefon

Srce bije

Pomisao: samo neka ono postepeno popušta, smrt će doći neosetno i bezbolno

(podela), saznanjima („Nikad nisam videla Crvenokošca!“). Posebno je interesantan njen protokol uspavlivanja (izveden u pedeset i četiri tačke), koji neodoljivo podseća na potonje *tajmističke* „Vežbe disanja“ Judite Šalgo (1977/Šalgo 1980: 5-10) kao i na poetizovani „protokol“ njenog „radnog dana“ (Šalgo 1986, „Radni dan“: 26-29):

„1. Raspremam stvari sa kauča [...] 25. Umivam se sapunom '3M' [...] 49. Okrenem se na desnu stranu. 50. Pesnicom, u jastuku napravim podnošljivu dubinu za glavu. 51. Zatvorim oči. 52. Skupim noge u kolenima. 53. Savijem ruke u laktovima. 54. Mrak“ (*Rok*, 4a/1970: 18).

Ovaj protokol objavljen najpre u *Roku*, Bora Ćosić će nanovo uvrstiti već iste godine u izdanje *Mixed-media* (1970), ali stavljajući ga u „pravi kontekst“, u „probrano društvo“ fluksus-protokola Tulija Kupferbega i Roberta Bečloua („1001 način eskiviranja vojske“), Brajana Lejna („Veliki požar Londona II“) i „starih fluksus-primera“ u delu Andrea Žida (Ćosić 1970: 89-91).

Ljudmilina više nego provokativna sistematizacija vlastitih menstrualnih ciklusa za protekle tri godine (1967/1968/1969) bio je jasan odgovor na „poziv“ koji je došao od vojvođanskog avangardiste, Vujice Rešina Tucića, i njegovog danas slavnog miksmedijalnog performansa pod nazivom „Moje menstruacije“ (*Rok* 2/1969: 120-128). O ovom za umetnost – kako se „na duže staze“ zaista i ispostavilo – izgubljenom životu, Ćosić je ostavio sledeći biografski zapis:

„Izuzetnost Milinih estetičkih otkrića najbolje će se videti na fonu našeg savremenog literarnog trogloditstva. Moram ipak napomenuti da se njena bezobraština, ili čak opscenost, nalaze na glavnoj trasi literature od vremena *Satyrica*, naovamo. Ono o čemu se može govoriti, to je njen 'oblik'. Po 'formi' bila bi miljenica Allana Kaprowa, Josefa Beuysa, samo da su je poznavali. Ima

(24. 2. 1970)

Zvoni telefon

Pomisao: šupljina u koju je smešten moj život je skućena ali je bar dobro poznajem (projekcija uterusa)“ (*Rok*, 4a/1970: 18).

nečeg bliskog sa Bracom Dimitrijevićem i Marinom Abramović. Svoju docniju 'popularnost' stiče tako što jedan stari dečji list (*Neven*) pretvara u nešto živo, hoću reći film. U ovome, pomaže joj gospodin Byford, ali osnovni podsticaj onaj je koji je stekla uz gospodina Marchanda“ (Ćosić 1984: „Ljudmila Stanojevićeva Byford“, 92-102).

U pomenutom mentorstvu Anrija Maršana krije se, međutim, „vic“: opaska beležnika Ljudmilinog života odnosila se na pisca popularističke i svojevrsne „proto-fluksus“ literature na „nađenu“ temu razvoja i obnove poljoprivrede u devetnaestovekovnoj Francuskoj. U Ljudmilinom konceptu „novog romana“, koji je na provokativan i zabavan način posegnuo za savetima sa Đubrišta literature i štampe, Maršanova davno publikovana i sada „nađena knjiga“ – prevod pripovetke-čitanke *Ti ćeš biti zemljoradnik – život jedne težačke porodice* na srpski jezik, iz 1898. godine⁶⁶ - dobila je odlučujuću ulogu u širenju Ljudmilinih ideja egzistencijalnog optimizma. I radosti:

„Gledana u celini, ova knjiga je idealni model razumno i pedantno uređenog i izražajnog života u kome, kao i u Ažonaku, nije uvek baš sve potaman, ali je bar pod konac. Spreman da dâ odgovor na sva pitanja, budući i sama fusnota u kojoj je data formula za rešenje 'kako živeti?', 'Ti ćeš biti zemljoradnik' predstavlja nad-knjigu, super-knjigu, knjigu-ključ, knjigu šifru. Dovoljno je pročitati je, primiti sugestiju g. Maršana i očekivati happy-end, kako u poljoprivredi, tako i u ličnom životu“ (*Rok* 2: 103; *Rok* 4a/1970; Ćosić 1984: 92-102).

Ljudmilina zamisao o „novom romanu“, bila je izneta u drugom broju *Roka*, u prilogu „Primeri novog romana“ (*Rok* 2: 103-109), a uz Maršanovu „nađenu knjigu“ – razbijenu na manje redimejdove, na mini-poglavlja: „Psi“, „Bauk“, „Gips“, „Disanje“, „Sir“ – pridodati su drugi redimejdovi i dopisani komentari o njima, kao što je to „Kohbuh“,

⁶⁶ Ako je to uopšte od nekog značaja, reč je o prvoj knjizi koja je nagrađena iz književnog fonda Mite S. Nikolića, a koja je štampana „u električnoj štampariji Đure Stanojev“.

tekst o izvesnoj Evici Mavrenovićevoj-Raišić, Ljudmilinoj „baka-tetki“ (Ćosić 1984: „Ljudmila Stanojevićeva Byford“, 92-102), čiji je život začuđujuće datiran 1833. godinom kao godinom rođenja i 1961. kao godinom smrti. Ova „po nuždi celog veka domaćica, majka petoro dece, kolekcionar političkih članaka iz dnevne štampe, vrstan poznavalac nemačke poezije napamet, vešta u sviranju na violini starih gradskih pesama i ‘Humoreske’, latila se pera 1907. i ponovo 1914. i ostavila za sobom dva nedovršena, a ipak celovita rukopisa, antologije kuvarskih recepata, sastavljene po ličnom izboru i zahtevima istorijskog trenutka“ (Rok 2: „Primeri novog romana“, 103-109). U osećanju Ljudmile Stanojević, dva Evicina „kohbuha“, iskopana na porodičnom Đubrištu, zanimljivi su i kao hronike jednog vremena ali i kao autorkin psihološki portret (Ibid). O ovim nikada objavljenim zapisima, Bora Ćosić će naknadno komentarisati da nije reč „o priručniku za spravljanje hrane, nego o udžbeniku za savlađivanje lepih veština, po kome se sorsishodno zamenjuje artificijelnim a egzistencijalno etičkim. Po ‘Kochbuchu’ iz 1907. Nije bio cilj na trpezu izneti KOLAČ, nego KOLAČ-BAŠTU, kolač-SALON, kolač-AVANTURU“ (Ibid; sic).

Uz druge reklamne poruke o apotekama i „srpskim kuvarima“, Ljudmilin fluksus-prilog „novom romanu“ biće dovršen predstavljanjem sadržaja njene tašne (naočari, lekovi, ruž MAX FACTOR 52, cigarete „DIJAMANT“ - 7 komada, itd)⁶⁷ i epizodom o strip-junaku, dr Barnaru: „Salon doktora Barnara“. Taj prilog na nekoliko strana bio je dovoljan da Bora Ćosić u predstojećim godinama nazove Ljudmilu Stanojević romansijerkom, sklonoj radu „na malom prostoru“, što zbog lenjosti („volela bih da sam već sve napisala“), što zbog sistematičnosti svog duha (Ćosić 1984: „Ljudmila Stanojevićeva Byford“, 92-102).

Mikro-junak Ljudmilinog mikro-romana, Doktor Barnar, gledao je „na ljudski organizam kao na dobru ili loše sređenu tašnu, kao na smišljenu a ne bogomdanu

⁶⁷ Prevrtnje Ljudmile Stanojević po svojoj tašni neodbranljivo obraća pažnju na tekst Leonida Šejke, „Sazvežđe malih predmeta“ (Šejka 1982 a: 168-169).

figuraciju; na mrtvački sanduk – kao na kutiju u koju se spušta samo ono što nikome više ne može da koristi“ (*Rok 2: „Primeri novog romana“*, 103-109). Taj „nađeni“ fluksus meštar jeste doktor koji „ne obećava besmrtnost“, i doktor koji se vratio „TAŠNI i KUTIJI kao pojavama i strukturama koje ne treba usavršavati, nego ih oponašati“ (Ibid). I po tome on je nalik svojoj autorki, čije je prebrojavanje „pojednosti iz vlastite tašne, i iz jedne ladice (pokojnikove, dedine)“ Ćosić mogao da smatra jasnim dokazom Ljudmilinog „pripadništva prevelikom scijentizmu čitave konceptualne umetnosti, Šejkinoj klasifikatorskoj maniji, Foucaultovom primenjivanju jedne Borgesove priče o razvrstavanju na ceo svemir“ (Ćosić 1984: „Ljudmila Stanojevićeva Byford“, 92-102).

A i ona sama bila je, misliće Ćosić, artikal na „policu semiološkog duha“, redimejd, fluksus-objekat, „jedna posebna kutijica, super-andrmolja, alem-kalem čitave jedne književne filozofije“ (Ibid). Nalazila se ona, već krajem šezdesetih godina „na putevima koje su docnije, na našu sreću, pronašli pisci ovoga jezika“, poput Dubravke Ugrešić i njenog ludističkog remek-dela, *patch-work* romana *Štefica Cvek u raljama života*.

A to su bili „putevi jednog književnog bezobrazluka koji je razbaštiniu traljavi, oveštali ‘realizam’, u kome nije bilo realnog ni za lek“ (Ibid).

Ćosićev B.V.

U Ćosićevom impozantnom biografskom „dućanu“, protagonist je – tek „prividno“ – upravo onaj koji stoji za pultom; uporan, dominantan, „vidljiv“, „očigledan“; autor, sam sobom. I on, međutim, zna da nas, kroz njegovu bakalnicu, ka zamračenim, manje vidljivim i (vremenom sve) teže dostupnim rafovima, vuče pitanje „nevidljivog junaka“ njegovog pisanja vlastitog životopisa, pitanje njegovog „jedinog legitimnog junaka“.

Jedan mogući put ka tom odgovoru vodi u smeru umetnika koji su stvarali pri grupi *Mediala* – a to su Miro Glavurčić, Olja Ivanjicki, Vladan Radovanović i posebno Leonid Šejka, čije je bratsko i rođačko „vilenjaštvo prešlo [...] u realne tokove životnih okolnosti glatko i 'prirodno' kao retko kada ranije“ i uticalo na samog Ćosića da uvidi kako „sve što nas okružava poseduje neku estetičku zakonitost“, te i da u godini Šejkine prerane smrti, 1970., uobličiti svoj krunski miksmedijalni artefakt (Ćosić 1984: „Bekstvo Šejkino, na Zapad“, 152-172). „Prolazio je razvrstavajući“, piše Ćosić o Šejkinoj, ali i vlastitoj, „nasleđenoj“ sposobnosti da haos besmislenih pojedinosti pretvori sistematičnost dostojnu Mendeljejeva, „siguran da se na ovoj deponiji može načiniti arhimedski obrt, koji će dovesti do promene u duhovnim stvarima“ (Ibid).

Iako je Šejkin čudesni mistični koncept *Đubrišta Kvarture* i *Skladišta* svoj dostojni odjek dobila u nekoliko važnih opusa srpske književnosti, *pre svega* onog Vaska Pope i Danila Kiša⁶⁸, ipak će ona svoj najopsežniji rezultat dobiti u opusu Bore Ćosića, koji ne samo da je dobro razumeo da je *Đubrište poligon nečuvekih artistskih dogodovština* (Ibid), već je to tokom godina i decenija ubedljivo iznova i iznova potvrđivao. O svojoj poetičkoj vezanosti za Leonida Šejku Ćosić eksplicitno govori u citiranom eseju:

„Čitav Leonidov korpus, filozofsko-intelektualni i slikarski, smatram otuda bratskim, rođačkim, u najvišem stepenu te reči. Tako će i ostati“ (Ćosić 1984: „Bekstvo Šejkino, na Zapad“, 152-172).

⁶⁸ U jednom nesvakidašnjem i usamljenom viđenju poetike Danila Kiša, Gojko Božović će uzeti Kišovu pesmu *Đubrište* za znak piščeve „poetike nabiranja“, sugerišući da je piščeva „čežnja za pesmom kao 'detaljnim spiskom' ... odraz čežnje za uočavanjem, izdvajanjem i imenovanjem stvari, za enciklopedijskim poretkom sveta“ (Božović 2000: 135). I mada Božović o Šejkinom projektu *Đubrište Kvarture*, kao i o njegovom značajnom mestu koje on zauzima u Kišovom celokupnom delu, ne govori eksplicitno, kritičar na njega više nego jasno ukazuje prvom rečenicom u kojoj Kiša spominje prvenstveno kao pisca „*Grobnice za Borisa Davidoviča*“; pominjući ga, dakle, i kao pisca knjige priča o sedam sudbina bačenih na đubrište „*zajedničke povesti*“, i kao pisca istoimene priče, koja nosi posvetu: „*Uspomeni Leonida Šejke*“.

Drugi smer potrage za Ćosićevim legitimnim junacima je kudikamo i očeglidniji, i vodi u pravcu književnih i kulturnih „dostojanstvenika“, kao što su to bili Marko Ristić i Miroslav Krleža, o čemu je Predrag Brebanović iscrpno pisao u svojim *Podrumima marcipana* (2006). Međutim, bez obzira na težinu – što poetičku, što polemičku, što hermeneutičku, što kulturološku – koju Ćosićevoj biografskoj „kolekciji“ daju sva do sada pomenuta imena, jedna dualnost će uporno opsedati Ćosićev rukopis, sve do poslednjih autorovih ostvarenja, *Consul u Beogradu* (2008), kao i drugog izdanja *Mixed-media* (2010), tog naizgled „benjaminovskog“ zbornika citata i autocitata. Reč je o dualnosti koja se ne čini ništa manje važnom od učinka pomenutih „velikana“ umetnosti i literature i koju je najjednostavnije moguće dočarati upravo naslovom Ćosićeve rane, pionirske knjige o filmu, iz 1962. godine: *vidljivi i nevidljivi čovek*.

Dakle, Bora Ćosić i Branko Vučićević.

Uloga Branka Vučićevića u Ćosićevom projektu izvođenja svog životopisa značajno je osvetljena studijom Predraga Brebanovića (2006), i to ne samo kritičarevim povremenim opaskama i ocenama (talenat, došaptavanje, pomaganje), doslednim „držanjem“ BVa u napomenama, u tekstualnim dobacivanjima iz „drugog plana“ – već i jednim nešto dužim komentarom na portret BVa iz *Doktora Krleže* (Brebanović 2006: 372-377), prepoznatog u ličnosti Augusta Goltza, Maistrovog avangardnog prijatelja koji je život zasnovao „hajdegerijanski“, kao „htenje-za-ne-htenjem“, koji „htio bi ne htijeti, a samim tim i nemati ono što svakome je očito da ima, osim što njegovo nadahnuće potječe od unutarnjeg imperativa da biti nadahnut glupo je i neubrojivo i neuljudno po svakom boljem ljudskom običaju. On bi htio biti nenadahnutim, a kada nešto veli, to nešto, bez želje da nadahnutim bude, nadahnjuje svakog tko ga čuje i u tome je ključ čitave ove inspirativne i inspiracione zbrke“ (Ćosić 1988: 306).

Predrag Brebanović je prvenstveno ukazao na to da se u potonjem širenju „familijarnih“, „porodičnih osećanja“ izvan vlastite literarne „bio-ontologije“ (od osamdesetih godina i

dalje) – koje se od opisivanja „porodičnog“ i „prijateljskog ambijenta“ kreće u pravcu osvetljavanja Ćosićevih literarnih tutora – čitalac nužno izlaže „preklapanjima“ akterima Ćosićevog stvarnog životopisa sa akterima Ćosićevog literarnog, tačnije čitalačkog „životopisa“: primer romana *Doktor Krleža* nameće se, u tom smislu, i najvećim identifikatorskim izazovom, s obzirom na to da je već psihološki i retorički portret samog Maestra poneo dosta od Ćosićeve porodične i lične prćije. „Konačno“, piše Brebanović, „u *Doktora Krležu* pisac je transponovao i jedan broj stvarnih ličnosti iz vlastitog životnog okruženja“ (Brebanović 2006: 371). Tako, Ćosićeva *biografska autoreferencijalnost* u ovom romanu vrhuni jednim od piščevih omiljenih postupaka – *hipertekstualnom transformacijom* (op. cit: 374), odnosno konceptualizacijom lika Augusta Goltza, „čovjeka koji neće“, čije se „htijenje [...] sastojalo jedino u tome da ne bi htio ništa i da zapravo nije želio ništa“ (Ćosić 1988: 295), skandaloznog izlagača svog *ništ* u staklarskoj radnji u Ilici usred špeceraja na Ilici“, „koji funkcioniše kao jedno od čvorišta celokupnog štiva“ (P.B.) i kojeg kentaurizovani, amalgamisani pripovedač, „autohipertekstualizovani“ Maestro Ćosić, „doživljava kao jednu od retkih srodnih duša i jedinog pametnog i unekoliko zainteresovanog čitaoca sopstvenih pisanija“ (Brebanović 2006: 371):

„...moj prijatelj August Goltz jedini čita moje stvari s relativnim interesovanjem, no da o tome što ondje pročitao je, morti i napisao bi, za to nema želje, jer njegov habitus je da želje imati ne smije“... (Ćosić 1988: 323).

Taj „legitimni junak“ autorovog životopisnog „depoa“, August Goltz, modelovan je od nefikcionalnog materijala Ćosićevog i fikcionalnog Krležinog: od Branka Vučićevića kao „biološke i kulturne činjenice“ (P. B) i doktora Sergija Kirilovića Kyrialesa, koji je na Krležinog junaka, Filipa Latinovića, u pogledu estetike, ostvario „zmijski utjecaj“; od čijeg je sveg artizma u autorovom/pripovedačevom sećanju ostalo nešto pripovesti „kako artistom se ne ćuti i kako umjetnost zapravo je ono što jedan umjetnik riješio je da umjetnički ne izrazi. Hodao je on ćitave bogovetne dane po ovom našem milom gradu, a

da bi o njemu, na njegovu temu, povukao jedne jedine crte kistom ili perom, o tome nije ni pomislio. Znao je sve razumio je sve, mogao je sve, pa ipak nije, ter kada sada o njemu razmišljam iz pozicije jednog negdanjeg književnika koji ne piše, koji pisati je prestao, *vidim da bi zapravo on bio moj jedini legitimni junak*, te da bi moja neknjiga i moj kontraroman, moje nenapisano 'remek-djelo' imalo za subjekta ovu nadasve simpatičnu pojavu" (Ćosić 1988: 294-295; kurziv DĐ).

B.V. – Nekoliko fotorobota

„Svog“ Vučićevića Ćosić je u *Zagrebačkoj analizi* (1991) prepoznati i u liku Miroslava Felleri, intrigantnog zagrebačkog intelektualca „koji je prekoračujući granicu opasnog za održavanje osobnog integriteta, na samom sebi iskušavao posljedice umrtvljavanja pojedinih čula“, a takvu je neobičnu biografiju zagovarao upravo Branko Vučićević (Ćosić 1991a: 298-299).

Pitanje njegove legitimnosti kao „jedinog junaka“ u Ćosićevoj njegovoj „miksmedijalnoj zaostavštini“ interesantno je i iz razloga što je reč o protagonistu beogradskog umetničkog života koji je svoj vek proveo u *značajnoj senci* različitih avangardnih projekata: filmova, scenarija, časopisa i knjiga, zbog čega se do danas u njegov „originalni“ učinak (od sveg unutarnjeg bogatstva/kognitivnog pokušaja) ubraja tek nekoliko scenarija – *Rani radovi* (1969, sa Želimirom Žilnikom), *Splav Meduze* (1980) i *Veštački raj* (1990); dve antologije tekstova o avangardnom filmu: *Avangardni film 1885-1939* (1984) i *Avangardni film 1885-1939 II deo* (1990); i avangardistički osmišljene knjige sa „ponavljanim“ sadržajima: *Imitacija života* (1992), *Paper Movies* (1998), *Srpske lepe umetnosti* (2007) i *Neobični doživljaji gospodina Benjamina u zemlji boljševika* (2009). U završnom bilansu Branka Vučićevića svakako ne treba zaboraviti na njegove vrsne prevode sa engleskog jezika: *Lolita* Vladimira Nabokova, romane Artura Konana Dojla,

Retoriku proze Vejna Buta, *Zen budizam i psihoanalizu* Suzuikija Daiseca Teitara i Eriha Froma, *Gutenbergovu galaksija* Maršala Mekluana, *Značenje bajki* Betelhajma Bruna, itd.

Uprkos tome što je ovaj *bremeniti jalovnik* u određenoj meri podigao svoju „radnu temperaturu“ krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina, posvećujući se koliko-toliko svojoj literarnoj vidljivosti, nas u ovoj prilici taj (više nego zanimljivi) багаž ne zanima u toj meri koliko nas interesuje njegov inicijalni fluksus-projekat vlastite „nevidljivosti“, koji je početkom šezdesetih godina nagovešten u tekstu „Izjava ravnodušnosti“ (*Danas*, januar, 1961), u kojoj objavljuje prestanak sa pisanjem filmske kritike (koju, je – sklon paradoksima – nastavio da piše za reviju *Danas*, tokom njenog dvogodišnjeg izlaženja). Budući „tihan član“ fluksus-pokreta, Branko Vučićević je objavom ravnodušnosti, 1961. godine, započeo svoj nevidljivi život u (vidljivom) delu Bore Ćosića (Ћосић 1963: 231-252), u kom će zadugo, svojom prazninom zauzimati – značajno mesto.

Pre nego se posvetimo dočaravanju tog „mesta“ koje ovaj važni *nevidljivi artikal* zauzima u Ćosićevoj „prodavnici mešovite robe“ (artikal koji pomenuti „trgovac“ rado stavlja u različite, više ili manje vesele „paketiće“), ponudićemo još dva Vučićevićeva „fotorobota“, na koja je „tu i tamo“, u literaturi i van nje, moguće nabasati.

Prvi je onaj Ranka Munitića, jednog od poslednjih „čudovišta“ koje je ova kultura imala priliku da zavoli⁶⁹. Svojevremeno, Munitić je za Vučićevića tvrdio da i sâm oličava čudovište ništa manje zavodljivo: da je potomak Alfreda Žarija i Luisa Kerola, da je od njih preuzeo postupak obesmišljavanja književnih metafora i vulgarizacije stvarnosti,

⁶⁹ Da kod nas postoji iole razumna, jasna i odlučna platforma reforme obrazovnog sistema, Munitićevo bi životno delo – *Čudovišta koja smo voleli 1-5* (poslednju, proširenu verziju projekta od 2007. godine objavio je beogradski izdavač, Kreativni centar), ostvareno kao zanimljiva, informativna i različitim uzrastima prilagođena „kemblovska“ pretraga po svetskoj baštini „junaka sa tisuću lica“ – moglo više nego lako da konkuriše na vajnom, liberalizovanom Regionalnom tržištu priručnika u nastavi maternjeg jezika i književnosti.

što bi – slutimo – trebalo da se svom svojom snagom upiše u *pozitivnu aksiologiju* jednog *nevidljivog života*.

Na jednom drugom, znatno manje ponesenom portretu, iz 2014. godine; onom koji je moguće rekonstruisati na osnovu nekoliko prigodnih rečenica Dejana Sretenovića (glavnog kustosa Muzeja savremene umetnosti u Beogradu), Branko Vučićević je predstavljen kao prvi jugoslovenski fluksusovac, koji je sa ideologom Fluksusa, Džordžom Mesijunasom, uspostavio kontakt 1966. godine (vidi Vučićević (2002/2007), „Maciunas Finds Asylum in Serbia?": 114-117; *Reč* 67/13: 5-9). Bez obzira na ovo pravovremeno pionirstvo, koje bi u (gotovo svakom) drugom slučaju bilo istesterisano, ukrojeno i kantovano do oblika nekakve odskočne karijerne daske, BV je svoje učešće u Fluksus-pokretu uspostavio u formi *odsustva*. Takvu svoju artistsčku pozu i stav BV je i pokušao da objasni u pismu Mesijunasu, opisujući svoj rad kao neoriginalan, ali više od toga kao nepodesan za uključivanje u Fluksus publikacije i manifestacije, budući da je reč o radu koji se „sastoji od akcija koje se izvode u svakodnevnom životu i koje treba da ostanu anonimne, neponovljive i nezabeležene (u tekstovima, slikama i sl.) što bi moglo, ili ne, proizvesti izvesne efekte ili lančane efekte“ (Sretenović 2014: 3-21).

Ovaj diskretni portret, koji je nastao za potrebe kataloga Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, upotpunjen je značajnim konstatacijama autora da „Vučićević ide korak dalje jer svoje akcije zadržava u sferi privatnosti, deklarirajući se kao neka vrsta nevidljivog umetnika svakodnevnog života“ (Ibid), da ovaj „uspavani član“ Fluksusa 1969. godine (konačno) šalje Mekjunasu svoj prvi i poslednji Fluksus-komad:

„Stavite dve kockice šećera (sa natpisom FLUXUS FOREVER) u čašu vode.
Pošto se rastvore – popijte zaslađenu vodu“ (Sretenović 2014: 3-21).

B.V. i ravnodušnost

Evo šta još poručuje Ćosićev Maestro u *Doktoru Krleži*, misleći dvoglavu, Ćosićevom i Krležinom glavom, o jednoj drugoj dvoglavosti, Vučićevićевой i Goltzovoj, posebno o njenom avetinjskom „htenju-za-ne-htenjem“:

„Ja inspiracije imam ili nemam, i to je posve moja osobna stvar, ali da bih sa njom ili bez nje htio opisati čovjeka koji inspiraciju imati ne želi to isto stoji. August Goltz htio bi ne htijeti, a samim tim i nemati ono što svakome je očito da ima, osim što njegovo nadahnuće potječe od unutarnjeg imperativa da biti nadahnut glupo je i nebrojivo i neuljudno po svakom boljem ljudskom običaju. On bi htio biti nenadahnutim, a kada nešto veli, to nešto, bez želje da nadahnutim bude, nadahnjuje svakog tko ga čuje i u tome je ključ čitave ove inspirativne i inspiracione zbrke“ (Ćosić 1988: 306).

Sve do sada pomenuto trebalo bi da nas je pripremilo za razumevanje verovatno prvog i rano izvedenog Vučićevićevog portreta, koji će potom biti razbacivan i dopunjivan po Ćosićevim pominjanim miksmedijalnim radovima („paketićima“, „kutijicama“), sve do biografsko-dokumentarne proze *Consul u Beogradu* (Ćosić 2008: 159; 221) i izdanja *Mixed-media*, iz 2010. godine. S obzirom na njihov fraktorni i fraktalni kvalitet, pokušaćemo u nastavku da izmajstorišemo sa nađenim komadićima, sluteći sve vreme celinu jednog (značajnog) *nevidljivog projekta*.

U eseju *Млади интелектуалац данас* iz 1963. godine Ćosić će u jednom manifesto-poletnom avangardističkom duhu objaviti svetonazor nove (svoje) generacije – „Nisam, kako rekoh, otišao na matursku proslavu zbog toga što se u tom smislu ne osećam pripadnikom generacije, ali se zato tim pre držim jedne male grupacije približnih

godišta s kojom sam, evo, već desetak godina, na istom poslu. Spreman na skraćeni vidokrug ali siguran u ovom dometu, da se okušamo ko je ko i kako stvari stoje. Ruku na srce, svaka generacija, to je njih nekoliko“ (Тосић 1963: 234). Ova odabrana skupina (koja i jeste i nije generacija, već pre njena „avangarda“) biće u predgovoru „Dečja poezija danas“ (*Dečja poezija srpska*, 1965) oivičena imenima Dušana Makavejeva i Branka Vučićevića („čitava jedna generacija (od Makavejeva do Vučićevića) [...] radi ili bi mogla da radi za dečjeg čitaoca“) – a svoj izraziti primer dobiće u Raši Popovu, čiji „kalambur-sistem ‘sociološki’, ‘estetički’ i ‘moralni’ ima prizvuk i osobine jednog dečjeg jevanđelja, protegnutog na značenje i višesmislenost najsloženijih i najapartnijih problema“, pa tako Raša Popov (uz Duška Radovića, Milovana Danojlića) biva prepoznat i kao karakterističan „primer mnogozainteresovanog, radoznalog i stalno opreznog, načuljenog mladointelektualca“ svoje generacije, koju krasi još i „duhovitost, šarm, inteligencija, brzorekost, kalamburizam i iznenađujuće spregnuta reč ... bezbožništvo i amoralnost, ... široka radoznalost, satirično opredeljenje i izrugivaštvo“ (Тосић 1965: 7-30). „Tako se generacija okupila u jednom egzistencijalnom trenutku“, portretirajući Ćosić intelektualca svog vremena, „nezadovoljna svim što je učinila, sigurna da još postoje duhovna ostrva koja treba naseliti, intelektualne ptice koje treba otkriti, poetski mehanizmi koje treba konstruisati. Sa ogromnom skepsom, traumama, melanholijom, fobijama, nelagodnošću“ (1963:248).

Ovo su očito psihološke generacijske okolnosti koje će kao gest duhovnog samoubistva artikulirati „stravično-ironičnu poruku Branka Vučićevića“ (Ibid), njegovu pominjanu „Izjavu ravnodušnosti“ (Delo, 1961; Vučićević 1992: 54-55), kojom je ovaj i, navodno, zvanično prekinuo sa praksom filmske kritike:

„Čitam ponovo stravično-ironičnu poruku Branka Vučićevića koji u vojničkoj uniformi pomišlja da zaustavi, ako ne svoj fizički onda svoj duhovni život jednim mentalnim samoubistvom kada piše:

Zahvaljujući novostečenoj ravnodušnosti, uvideh da sam se tri godine bavio nepotrebnim poslom... (Imam 26 godina, pišem poslednji put.) Film ne iziskuje kritiku. Ili bar ova ima da ostane u neobaveznim granicama usmene književnosti i bude magnoveni sev magnezija oštroumlja kao kad jedna gledateljka veli za Dnevnik sobarice (film) da je 'isti-istacki Bim i Bum' (strip). Jedino tako kritika ipak poseduje neki smisao (Tosić 1963:248; sic)".

No - i mada autor „Izjave“ svoj dokument smatra „fikcijom“ koliko i „psihološkim dokumentom“ (Vučićević 1992: 54-55), treba uzeti u obzir da glavni razlog za otpočinjanje ravnodušnosti i prepuštanje „nevidljivim praksama“ poistovećenim sa životom („Budem li se posvetio gastronomiji, dosadnom administriranju, prazničnom baškarenju na travi, izistinskoj ili zamišljenoj, udarnički simultanom čitanju [...] I obazrivom uživanju u sočnosti breskve, ne smatram to padom. Ni spadanjem na niske grane“; Ibid) predstavlja isključivo - „starost“ („Imam 26. godina“), odnosno uverenje da se istinska umetnost zbiva do sedamnaeste godine života. Umetnost u najvećem broju slučajeva, smatrao je Vučićević, ne predstavlja ništa drugo do ogromno „naprezanje da se čine stvari mladosti izvan njenih zelenih zabrana“ (Ibid), te je utoliko ona nešto *neprirodno* i *monstrouzno*. Na drugoj strani, *prirodnijoj*, jeste uzorna odluka Artura Remboa da „batali“ poeziju; odluka da se ne bude *okasneli pesnik*, te je tako, kako je u to verovao ravnodušni Vučićević, „[p]rekidom, poeziji [...] produžen vek“ (Ibid).

Ostavljajući „ironiju“ po strani, stvari, dakle, nisu baš toliko „stravične“ u pogledu jedne umetničke fenomenologije, kako je to izrazio Ćosić: i mada će se u sledeće dve godine ponovo vratiti filmskoj kritici (za reviju *Danas*), a od 1963. godine otpočeti i sa prevodilačkom praksom kao svojom „zvaničnom profesijom“, Vučićević je 1969. godine još jednom prekršio zavet, u pogledu filmske kritike, pišući za treći broj *Roka*, posvećenog u celosti Žilnikovim *Ranim radovima*, tekst pod nazivom *Mane „Ranih radova“*. Ova kasnija kritika, napisana sasvim u „duhu“ Vučićevićeve „mladosti“ - kao „šarmantno i zabavno štivo, pitko i neobavezujuće, ali i ne lišeno odgovornosti“, kako će „Izjavu ravnodušnosti“ i Vučićevićeve *stil večnog sedamnaestogodišnjaka* komentarisati

1992. godine Miroljub Stojanović (Stojanović, 1992) – donela je devet kritičarevih „prigovora“, vrhuneći 10. stavkom u kojoj stoji da bi „[n]ajveća mana RR bio [...] propust autora da iz prethodnih devet (i ostalih pomenutih) izvuku pouke za sledeći film“ (Rok 3: 107-110).

Kada se uzme u obzir samo Vučićevićev lucidan pristup filmskoj kritici, ne čudi zaista zašto će Miroljub Stojanović Vučićevićovo pisanje (kritika, pre svega) smatrati radom „koji je srećno izbegao mizantropičnost koja se obično javlja kad kritičar navrší sedamnaest godina života i počne da se osipa“ (Stojanović 1992). Kao neko ko je sa namernom ravnodušnošću pozeleo da produži vek svojim prvim publikovanim zapisima, Branko Vučićević će i nakon trideset godina od objavljivanja „Izjave ravnodušnosti“, 1992. godine, dakle, odavati utisak da „još uvek nema više od sedamnaest godina. I u tome svakako treba tražiti potvrdu njegovog stila“ (Ibid). Ne uzimajući u obzir njegovu potonju sudbinu „jedinog legitimnog junaka“ ne samo Ćosićeve književnosti, već i ovdašnjeg avangardizma, kao ni mogućnost da se od sredine devedesetih naovamo čak i – „raspiše u svom stilu“ (Brebanović 2006), Stojanović će svoj tekst zaključiti u gotovo nekrološkom maniru:

„U jednoj karijeri koja nije imala padova i kojoj je strast uvek bila ideja-vodilja, postoji samo jedan razlog za naše nezadovoljstvo: trajala je previše kratko“ (Stojanović 1992).

Međutim, devedesetih godina Vučićevića multimedijalna avangardna avet oživela je još jednom, zahvaljujući saradnji sa časopisom *New Moment*. Možda i u najvećem sjaju, o čemu govori i Predrag Brebanović, u prikazu Vučićevićeve „sa zadovoljstvom pisane i sklapanje“, „prve prave knjige“ (Brebanović 1998), *Paper Movies* (1998): više od ocene same knjige, Brebanović je u ovoj prilici izneo i ceo životni i karijerni račun ovog multimedijalnog umetnika, kao „[a]utora koji je [...] 'iskrenost i autentičnost' sopstvenog opredeljenja uporno pretpostavljao 'karijeri'“. Sada se, međutim, posle

četrdesetak godina ispunjenih povremenim pseudo-remboovskim gestovima i malčice tvrdoglavim odbijanjima, ćutanjem ili, u najboljem slučaju, praktikovanjem raznovrsnih 'izgovora' i 'izjava ravnodušnosti', ispostavlja da je upravo ovim putem, paradoksalno, konstruisana možda najuzbudljivija karijera cele jedne generacije" (Brebanović 1998).

Privlačna pasivnost

Vratimo se, dakle, Ćosićevom Vučićeviću. U tekstu pod inicijalskim nazivom B.V., objavljenom najpre u prvom broju *Roka* (i to dvojezično)⁷⁰, a petnaest godina kasnije i u drugom izdanju/verziji „kvazi-esejističke knjige“ *Sodoma i Gomora* (1984), Bora Ćosić se prepustio komentarisanoj začudne i nemerljive lenjosti BV-a (Branka Vučićevića), njegovog stanja „zanimljive mrzovolje“ kojom je ovaj „dodao mnogim diskusijama, dogovorima i intelektualnom 'tajnom paktiranju' začuđujuće doprinose“. On uopšte nije destruktivan onoliko koliko bi mogao biti usled stanja permanentne stvaralačke obamrlosti, koju neguje od samih svojih početaka“ (Ćosić 1984: 210-211).

Posebno intrigira odsustvo njegove volje da pojedinostima, sa strašću sakupljanim tokom godina, dopusti da izađu iz njegovog kognitivnog dućana. Zapravo, iz te „bakalnice“ tek ponešto izlazi, piše Ćosić - BV „u najvećem broju slučajeva ne želi da počini bilo šta, ma koliko da je veliki broj akcija u kojima bi mogao zapaženo učestvovati“ (Ćosić 1984: 210-211). Mrzovoljni apostol, koji piše sa mašinom nameštenom na krevetu, držeći stolicu za sebe ukraj kreveta, koristi svoju telesnu izduženost da pod krevetom sakrije noge⁷¹. „Strastveni projekti“ BV-a, pominje B.Ć.,

⁷⁰ *Rok*, 1/1969: 125-126. Tekstu prethodi priređena slika dede Branka Vučićevića, kako stoji ispred svoje prodavnice mešovite robe u Užicu. Fotografija je preštampana u *Mixed - Media* (1970); dok je tekst preštampan i dopunjen u *Sodoma i Gomora* (1984: 210-211).

⁷¹ „U malenom stanu ulice Vuka Karadžića, u kome nikad nisam bio, vele da je sve bilo nakrcano štrikanim miljeima i goblenima njegove mame, ali onu sobu iz Cvijićeve, dobro sam poznao. Bio je to prostor ogoljen do konca konaca, jer većinu pročitanih knjiga

gase se onako kao što su i zapaljeni – ponorom ravnodušnosti, koja dođe naspram erupcije volje. Nosi bradu, pročitane knjige razdeljuje ili baca, od sveg poznavanja filma u njegovoj oskudnoj sobi (što samim tim čini oskudnim i njegov životopis) stoje dva-tri filmska plakata. Ukupan popis ove praznine, nemara, ravnodušja i odsustva sledeći je: poličica, krevet (sestrin), stoličica i kutija za pisaću mašinu – tu je još jedan krevet: sestrin. U ovoj sobi BV-a, u sobi nevidljivih knjiga i nevidljivih filmova, „ima“ očito „dovoljno prostora“, kao-zajedljiv je B.Ć., dovršavajući „prvu ruku“ ove pseudo-hagiografije konstatacijom da „osnovno zanimanje“ narečene *nevidljive* ličnosti ostaje „nešto kao privlačna pasivnost“ (Ibid).

Oskudna soba BV-a bi trebalo da je posve nalik njegovom bivanju: ona ni jednim svojim detaljem ne odaje istinsko bogatstvo „rafova“ unutar BV-ove – kako je rečeno – „prodavnice mešovite robe“, „bakalnice“, ispred koje sa čak i retko daje fotografisati i koja sasvim nalikuje na užički dućan njegovog dede. To nije proizvoljno niti beznačajno poređenje – slika dedinog dućana u Užicu ostaće stalni pratilac različitih Vučićevićevih objava i uradaka (*Rok, Mixed-media, Vučićevići Paper Movies*), ali sasvim je obeležila i pisanje Bore Ćosića: „Pre nekih petnaest godina odnekud mi postade važna fotografija jedne bakalnice, užičke, na ovoj glavna ličnost bio je koščati dugajlija, Branko Vučićević, vlasnik te radnje [vidi *Prilog 7*]. Današnji BV nije ni nalik svome dedi, ali je u periodu kada smo pravili reviju *Danas*, pa i docnije, zadržao neku bolećivost spram dobro sortiranih polica sićušne robe i slikovitosti jednog 'špeceraja' uopšte. O toj našoj zajedničkoj sklonosti, od koje pokušah da napravim nešto kao 'sistem', pisao sam ranije, vajkajući se zapravo što slika moje 'radnje' isto tako sa 'mješovitom robom', što fotos tatinog dućana, virovitičkog (iz perioda oko 1930), netragom je nestao u međuvremenu. Na iščezloj slici, koliko mi se čini, gospodin Ćosić bio je za pultom, ali glava mu je bila zamučena usled pogreške u eksponiranju. Ova dva slučaja vezuje, mimo rečene

sklanjao je sa svojih očiju, a pisao je na vrlo čudan način, sedeći na šamlici, sa mašinom postavljenom na krevet. Ne znam gde je u tom položaju držao noge. Kako je uz ovu askezu negovao bunuelske šusove da fotografiše gole članove familije u kadi, čak i one najstarije, pitanje je“ (Ćosić, Bora (2016), „B.V. (1934-2016)“, *Danas*, 22. 01).

sklonosti ka sistematiskanju (bakalskom), još i zadovoljstvo u baratanju fotografijama, posebno starim. Razgovor o fotografiji i nije ništa drugo do disput o fotosima ostvarenim nekad, davno“ (Ćosić 1984; „Esej o fotografiji“: 73-83).

Jasno
ovo

i
fluksus-
deli sa
da

zameni



je, dakle, da
benjaminovsko
(Valter
Benjamin), ali
Šejkino i
staretinarsko
osećanje BĆ
BV-om,
nastojeći pak
strastvenu
ravnodušnost
Nevidljivog
sopstoenim

„sistemom“, u ime obojice. Ćosićevo „nešto kao 'sistem'“ sasvim je podstaknuto

identifikacijom, bratimljenjem, te kao *vidljivi čovek* ulazi u ortakluk sa svojim *nevidljivim* naličjem, prilažući sopstvenu „radnju mešovite robe“. Tako se i u Ćosićevoj ekfrazi nepostojeće fotografije očevog virovitičkog dućana, pohranjene u jednom iščezlom vremenu, raskazuje *fluks* koji čini da se „ova dva slučaja“ – BV-a i BĆ-a – trajno povežu, „mimo rečene sklonosti ka [BV-ovom] bakalskom sistemisanju, još i zadovoljstvom u baratanju fotografijama, posebno starim“; *fluks* – shvaćen i kao „spona“, i kao „tunel“, i kao „tok“, i kao „baljenje“, i kao „proliv“, i kao „jek, uzdah, krkljanje poluzadavljenog, unesrećenog, popljuvanog i zasranog građanina našeg stoleća“ (BV prema *Rok* 1/1969: 45; *Mixed-media* (1970): 84). Utoliko pre što će iščezli fotos propalog „tatinog virovitičkog špeceraja“, u *srodnoj* knjizi *Sadržaj/Kazalo*, iz 1990. godine ostati jedini na površini, krijući pod vodom – *kao veći deo svog ledenog brega* – užički dućan Vučićevića, kojim se uistinu obnavlja taj jedan-isti „laboratorij metafizički“, u kome se vežba promišljanje a naivnost ne prašta:

„Pojave u ovoj radnji, sve od reda zahtevaju dodatni rad uma na sebi samom, kako bi svaku pojedinost onde protumačio koliko ona i zaslužuje kao species svoga roda, začim svoje vrste, intelektualno zrno biberovo istrgnuto iz nezačinjene i skoro uvek neslane prirode. Ja računam na svoj život u tom laboratoriju metafizičkom, čija propast pada pre mog rođenja, a koji danas pokušavam da obnovim nastojeći da ovaj urd, Kafkin, učinim razumljivim za njegove stranke, odreda sladokusce, perverte, filozofe“. (1990: 94).

U fenomenološkom smislu zaista ostaje relevantno pitanje iz naslova sledećeg „eseja“ – „Okvir čega?“ – „Gde uramiti fotografiju tatinog propalog špeceraja ako ne u našem lokalnom hramu, staklorezačkom“. Ram – „Okvir, stroj bez unutrašnje logike, prazno mesto sveta, ogledalo bez lika i teg koji još uvek ne poznaje predmet svoje mere ... stoji tu i uramljuje nekakav nerazumljivi sadržaj, a da sama u taj sadržaj niti se meša niti ulazi“ (Ćosić 1990: 96). Nejasno i nezapamćeno unutar rama – to „[u]ramljeno svojom uramljenošću, pred opasnošću je da doživi sudbinu razramljenja, razbaštinjenosti,

bezočinstva, otpadništva i rasporodičenja (kako rasporodičena je skupina osoba sa stare naše fotografije, razbacanih, rasturenih u vremenu) i kako čitav prirodni raspored oneraspoređuje život te iste prirode, uokviriv i sklon klasifikovanju samo uz veliki popust shvatanja i jaku dozu podrazumevane memorije“ (op. cit: 97).

Ovih nekoliko citata očito predstavlja ne samo hipertekstualizovano restlo „Eseja o fotografiji“ iz knjige *Sodoma i Gomora* (1984), već i hipertekstualizovano restlo epizode iz *Doktora Krleže* (1988) u kojoj August Goltz odlučuje da izloži svoje „ništ“ u izlogu staklarske radnje u Ilici:

„Izložiti se ima to da se izložiti nema ničeg, a komentirati to ništ u njegovom navodnom izložbenom prostoru svodi se takođe na to da se ovom neizložku ne prozbori ni jedne jedine riječi. Sve što bi August htio to je da htjeti ne želi ništ, ovo ništ izložio bi on u jednom izlogu, a da se to na nekakav suvisli način obznani onim koji mogu misliti da on uza sve nešto hoće, umislio je moj prijatelj nekakav manifest ništizma, u kojem bilo bi potanko rastumačeno kako netko može i smije ne htjeti ništ.

Osim što tog manifesta nema tko napisati, a da bi ga ja u neko *njihovo* ili samo njegovo ime napisao, o tome nema govora, to neka moj dragi prijatelj zaboravi već na početku.

... Manifest ništizma tako propao je u korijenu jer ga nije imao tko napisati, ali zato cijela ta blamaža koja se počela vući po sudovima (jer da držati prazan izlog u prometnoj ulici blasfemija je kakva se ne pamti, te uvreda staležu trgovačkom), sve ovo dalo je Goltzu ideju da bi zapravo trebalo postaviti komad, teatarsku stvar u kojoj jedan izlog, i nadalje prazan, stoji na sceni, te praznina tog teatarskog izloga da bi bila još punija nego ona, koja u izlogu iz Ilice stoji“ (Ćosić 1984: 308-309).

Poslednja hipertekstualizacija dogodila se krajem januara, 2016. godine, u nekrologu za Branka Vučićevića, u kom Ćosić nije propustio da pomene užički dućan, niti srodni virovitički dućan, iznova (i poslednji put) objavljujući njihovu srodnost „po bakalništvu“: „U prvom izdanju *Mixed-media*, koje sam je dizajnirao, objavio je fotografiju svoga koščatog dede, koji takodje, zvao se *Branko Vučićević*. Uslikao ga je nekakav užički fotograf pred njegovom kolonijalnom radnjom, kakvu jednom držao je i moj otac. Samo se fotos sa mojim taticom u virovitičkom dućanu, negde izgubio. Mi smo bili deca bakalnice, očarani njenim policama i konzervama poredjanim onde, na način Warholov, to je bio naš *Cabaret Voltaire*. Pred onim, u Spiegelgasse, Vučićević se fotografisao mnogo kasnije, otkrivajući čitavu sudbinu naše avangarde, jer mi smo najčešće ostajali vani, na ulici, nikad do kraja unutra“ (Ćosić 2016, sic).

U tom davnom sistematizovanom, bakalničkom zadovoljstvu uspostavilo se, dakle, jedno (neraz)dvojstvo koje je trebalo da bude ispunjeno „disput[om] o fotosima ostvarenim nekad, davno“. No taj „disput“ *vidljivog i nevidljivog čoveka*, Bore Ćosića i Branka Vučićevića, posebno o užičkoj (vidljivoj) i virovitičkoj (nevidljivoj) bakalnici, utrnuo je poodavno, početkom devedesetih godina, iz razloga koji su za nekog (kako za koga) bili vidljivi, za drugog nevidljivi: zato i tako što je BĆ svoj bakalnički ortakluk odlučio da unapredi apatridstvom, postajući „trgovačkim putnikom“ u „tvornici egzila“⁷²; preinačujući fluksus-preduzetništvo „na malo“, čak ga i hipertrofirajući u nekakvo „visoko postavljenje“ - u beogradsko „consulstvo“: privremenu, pedesetpetogodišnju „službu“ „u žabokrečini one, naoko žovijalne a zapravo šuplje sredine“ (Ćosić 2008: 167). U istom napisu, toj „memoarskoj depeši“ nekadašnjeg

⁷² Zaposlen „u velikoj tvrtki izgnanstva“, Ćosić je svoj „izgon“ definisao kao proizvod koji „treba popakovati i slati na adrese kupaca“. I dalje: „Izgon je onaj fabrikat dugog razmišljanja, šta sa sobom i svojim sopstvom da se učini. A kada se do toga dođe, kao što se dolazi do određenog patenta i recepture za nekakvu novu tvar, tada počinje masovna proizvodnja. Ja se danas činim kao trgovački putnik te tvornice, egzila“ (Ćosić 2005: 115). Ne treba, međutim, prevideti da je i ovaj Ćosićev gest „odlaska“ iz jedne kulturne očevidnosti (srpske, pre svega, a potom i južnoslovenske) moguće razumeti kao još jedan mogući, pa i legitiman način da se ostvari (Vučićevićev) ideal „nepostojećeg“, „odsutnog“ „nevidljivog umetnika“.

„consula“, nameštenog u Beogradu, *razroki* i *fabulozni*, BV – „najumnija glava svoje generacije“ i „prvi čitalac [*consulovih*] rukopisa, kroz decenije“ – počinio je grešku ostajući „u onoj mračnoj i besmislenoj zemlji, po svaku cenu. Sam B.V. plaća to što je ostao. A donekle i zato što je, mimo vlastite krivice, slučajem biološkim, onde rođen [sic!]. jer poniknuti na tom tlu, to oduvek krije opasnost: čak i najumniji, najinteligentniji među [sic!] Srblijima, vremenom postaju duhovno tromi, ili usled opšte letargije okoline, ili usled alkohola, ili zato što su Srbi. A ovaj narod, moj sopstveni, proizvodi kroz decenije ne male količine darovitih i duhovitih pojedinaca, pa ih potom, samim tokom stvari, prepušta ničemu te iste sredine, čineći od njih bezvoljne, frustrirane, nedovršene i jalove kreature, ljude u bezizlazu. Što se tiče obrta koji je nastao u odnosima između [sic!] B.V. i mene, to ostaje nejasno, kao kada nekakve dve male države, susedne, koje su živele u prijateljstvu, odjednom počnu da keze zube jedna prema drugoj. Tako nekako“ (Ćosić 2008: 221).

Ali ne posve – jer visokostojeća državnička retorika ne može stati u prvotno osmišljenu bakalnicu, a kamoli u (veselu) fluksus-kutijicu.

Kako god, *Vidljivi* se dao vraćanju na mesto *consulstva*; drugi je, poput „bezvoljne, frustrirane, nedovršene i jalove kreature“ (o)stao iza pulta dućana, bez obzira na vlastitu anti-fenomenologiju. I da kadikad nešto proćantra iz *svog sračijeg zakutka*. „Sve kao u bajci: umrli su i onda živeli srećno i dugovečno“ (Vučićević 2007: 110); svaki za sebe ostvarujući „Benjaminov san“: bilo kao zbornik (auto)citata (*Mixed-media*, 2010), ili pak kao *paper-movie* o avanturama gospodina Benjamina u zemlji boljševika, sa snoviđenjem o Asjinom probavanju najlon čarapa koje se izrodilo u gaženje Benjamina⁷³.

Kopanje po *web*-smetlištu (u čast WB-a)

⁷³ Vučićević 2007: 202-209; Vučićevićev *paper-movie* i njegovu filmski manipulativnu verziju „Benjaminovog sna“ pomogli su i foto-kolaži Dragane Milić i Borislava Stanojevića.

Priložićemo naknadno i kraći (benjaminovski) odabir citata iz nekih nedavnih nekrologa posvećenih Branku Vučićeviću, marginalije sa Mrežnog Đubrišta, koje su u izvesnom smislu upotpunile fotorobot našeg i Ćosićevog „nevidljivog umetnika“:

„Značaj i uticaj Branka Vučićevića za ovdašnju kulturu mnogo je veći od opusa koji je svojim imenom potpisao“ (R. V., „Branko Vučićević (1934-2016)“, *Vreme*, 1307/2016; 21. jan.: 40).

„Ako se izuzme ključni Vučićevićev vodič, Duchamp, izgleda najvažnija osoba njegovog horizonta bila je Joseph Cornell. To je onaj njujorški bezumni koji je čitavog života tumarao po ropotarnicama, buvljacima i antikvarijatima, pronalazeći onamo odbačene siturije, da bi ih potom, poredjao u jednu od svojih kutijica. Uglavnom ne baratajući predmetima, BV kombinuje svoje svakodnevnne životne impulse; možda je čitava njegova hronologija onaj film Cornellov, *Rose Hobart*, premontirana gomila tuđjih, mahom trivijalnih dela. Silno bežeći od bilo kakve „kreacije“, on je prčkao po tuđem, kvareći to što mu se našlo na putu, na najbolji mogući način. Kao da je imao dućan u kome proizvodi se roba od donesenog [...] Da je prevodilac, voleo je to da uzima kao svoje zanimanje. Ovo se nije odnosilo samo na množinu knjiga, prevedenih njegovom rukom, no na sve ono što je iz košmara sveta prepevao za potrebe našeg neukog puka. Tako je dopremio u našu kasabu, povukavši za rukav čitavu onu svojtu FLUXUS bratije, sve one krasne bezumnike poput Ambrosa Bircea, Henrija Kamija, te jednog stvora čudačkog imena, Charles Dekeukeleire [...] Kretao se ulicom vrlo brzo, skoro strelovito. Zverski je pušio i shodno tome, takodje zverski kašljao. Patio je od zubobolje, kao pravi junak Krležinih romana. / Kada sam posle cele Miloševićeve svinjarije vratio se za kratko u Beograd, oglasio je to BV kobnom greškom. Objavio je, ne znam zbog čega, takodje, naše zamrznuto prijateljstvo. Ja sam nastavio da povemeno odlazim onamo, makar ga nisam sretao“ (Bora Ćosić, „B.V. (1934-2016)“).

„U poznim godinama govorio je da je svoju životnu devizu *“Sve je film”* zamenio jedinom ispravnom *“Sve je dizajn”* (web Anonim, „Preminuo Branko Vučićević“; 01/18/2016).

„Branko je bio jedan od prvih koji je razumeo značenje fluksusa, bio je u neposrednom kontaktu sa pionirima i nosiocima ove pojave i o tome je pisao i govorio. U uzavreloj beogradskoj sceni šezdesetih godina, kada film, umetnost, pozorište, muzika... prolaze kroz euforiju kulturnih zbivanja, druženja i duboke zainteresovanosti da sve novo iznese odmah i pusti u opticaj. Tako dolazi do kombinacije Bore Ćosica, Branka Vučićevića i Slobodana Mašića, pored mnogih drugih, da se pokrene časopis "ROK" i gde Branko objavljuje tekstove o fluksusu. Posle pola veka, 2012. godine, dolaze kustosi njujorškog Muzeja moderne umetnosti (MoMA) u Beograd, sreću se sa Brankom i zapanjeni su da smo bili upoznati sa pokretom fluksus, imali kontakte, pisali i izlagali njihove radove“ (Biljana Tomić, „In memoriam Branko Vučićević, *web*).

Dizajn: mozak, nos i brkovi

Nastavimo naše dalje bavljenje propitivanjem jedne značajne jugoslovenske literarne biopolitike koja je svoju Vidljivost (Suverenost) utemeljila na „golom“, odnosno, „nevidljivom životu“ jednog fluksus-projekta. Čak uzeto i obrnuto: da se jedna fluksus-nevidljivost, vlastitom bioliterarnošću, pervertiranom, sama podavala jednoj Suverenosti. Jer projekat *nevidljivosti* Branka Vučićevića moguće je posredno konceptualizovati čak i od najdiskretnijih krhotina razbacanih po „kvazi-esejima“ vidljivog, BĆ-a. Recimo, kao sliku čoveka „iz školjke“, koji tekom šezdesetih godina Ćosiću došaptava „miksmedijalni“ tekst, kao u onom kratkom ali bibliografski sadržajnom pismu Ćosiću povodom Vladimira Radovanovića i njegove teorije „pipazona“, („velikog zvučnog taktizona“), u kojem BV podseća BĆ-a da ne propusti

priliku da u knjizi spomene i Marinetijska i njegove pokušaje da se uspostavi „taktilističko pozorište“ („Pismo Branka Vučićevića“, *Mixed-media*, 1970: 69.). Za razumevanje jednog nevidljivog bogatstva posebno je dragoceno B.V.-ovo „nedavno“ konsultovanje notice iz *Time*-a, s kraja pisma, „da je na nekom američkom koledžu napravljena galerija u kojoj se ide kroz mrak i opipavaju trake od raznog materijala“ (Ibid).

Na drugoj strani „došaptavanja iz školjke“ kao svojevrstne teatarske alegorije, BV je još predstavljen kao Sirano za reditelje poput Mak(avejev)a, takođe portretisanog u Ćosićevim tekstovima kao začudnog crnotalasnog erotomana, sklonom da se zaljubi u jedanaestu tezu iz Komunističkog manifesta i da osmisli film na osnovu čitanja „malih oglasa“ (Ćosić 2008: 209). A kada odluči da se pozabavi istorijom avangardnog filma, „izverzirano“ bakalništvo BV-a sakuplja začuđujuće (dakle, posve avangardno) sve „same neočekivanosti“, kojih nema dovoljno da popune tekst te se Nevidljivi trenutno preobražava u preprodavca sa „zemunskog buvljaka koji na videlo iznosi izvesna dokumenta, a zapravo sve sama svojeručja“ („BV“, Ćosić 1984). Nije taj prestao sve do nedavno da došaptava lekcije iz svoje „školjke“, iz svog „zakutka“, a imao ih je – slutilo se – nemerljivo, deleći ih istina, retko, od prilike do prilike; lekcije koje su sa godinama bivale sve više resantimanske, predlažući već gotovim i obelodanjenim izdanjima jedan „bolji nacrt“, sve sa preporukama za njihov dizajn (Vučićević 2003: 407-413; takođe u Vučićević 2007: 80-89).

Kada je već reč o BV-ovoj dizajnerskoj umešnosti i spremi, u poslednjem njegovom pomenu u drugom izdanju *Mixed-media*, iz 2010. godine, Vidljivi će podsećanjem na dizajnersku avanturu sa prvim izdanjem, iz 1970. godine, pokušati ponovo i gotovo etiketivno da „proizvede“ fascinaciju nad Vučićevićevim „nevidljivim projektom“, i to uz pomoć isceniranog, gotovo obestnog nepouzdanja, koje u maniru Vuka Karadžića („pripovedaju“, „priča se“) spominje nekakvo apokrifno „rezbarenje polutki sirovog krompira da bi njima [BV] otiskivao slova zaglavlja gimnazijskog listića u jednom primerku i navodno neizbrisiv utisak Bauhaus-knjige Moholy-Nagyja Malerei,

Photographie, Film, na koju je slučajno nabasao u Biblioteci grada Beograda“ (Ćosić 2010: 410). Jer, kako stoji u ovom diskretnom podsećanju, poslednjem i gotovo epiloškom, Nevidljivi je bio „designer“ i to naturščik, „100% nestručni“ BV, a „karijera“ mu je (priča se) trajala od trećeg broja časopisa *Rok* 1969. godine sve do 1970. godine i „nezavisnog autorskog izdanja“ Ćosićevog. Doduše, na tu temu BV ponekada je i sam dodavao poneku legendu, mit – poput one o *negde nađenoj, odličnoj graviri* („pogled odozgo na glavu sa uklonjenim poklopcem lobanje – mozak, a niže, u skraćenoj perspektivi, nos i brkovi“) koja će *sitnim primerom cirkulisanja (na nižem nivou)*, prevaliti čudesan put od beogradske *violentno-avangardne* revije *Danas*, uređivane u kafanama tokom dve godine svog trajanja (1961-1963) (Ćosić 2008: 197-199), do plakata za film Živojina Pavlovića, *Buđenje pacova* (1967), njujorškog časopisa *Film Culture*, za koji je dizajn radio Džordž Mesijunas, uvek preduzimljivi korespondent BV-ov – i to, navodno, *preko* jednog od prvih novobeogradskih fotokopir aparata (Vučićević 2007; „Maciunas Finds Asylum in Serbia?“; vidi *Prilog 8*).

Poslednji put gravira je viđena na zadnjim koricama knjige Predraga Brebanovića, *Podrumi marcipana* (Fabrika knjiga, 2006), čijoj je jetko duhovitoj vizuelnoj opremi – koja uključuje i „pastiš“ fotografije Malog Bore sa harmonikom, na naslovnim koricama – mogao da „kumuje“ (to je jasno) jedino BV.



Prilog 8: „Odlična gravira“ (Vučićević 2007: 117)

Vidljivi i nevidljivi čovek

„Najlepše je ne biti prisutan“, Mangelos, *Manifesto*

Kako stvar stoji sa vidljivom istorijom jednog nevidljivog čoveka, tako bi stvar stajala – pisao je 1983. godine Bora Ćosić u *Ispravokama* Vučićevićeve biografije – i sa nevidljivim scenarijem BV-a: „U scenariju, nikada napisanom, pa prema tome i onom koji nikada nije bio snimljen, BV vidi svojim kvaziistoričarskim okom samo ono što bi voleo videti (na platnu ili ne), da se avangardna zbilja može nekažnjeno brkati sa avangardnom (filmsko-umetničkom) praksom: od znanice koja skida svilene čarape do Ludwigovog dvorca, bogalja, te Kipa slobode, njujorškog. To je upravo onaj žurnal koji se odvija u njegovoj glavi, a okuplja nešto erotike, nešto spomeništa i poprilično slika ubogaljenja“ (Ćosić 1984: 88-91). U jednoj „uvrnutoj“ deobi vidljivog i nevidljivog sveta, u kojoj se na čistac iznosi šta je čije, šta je „od ovoga“ a šta „od onoga sveta“, Ćosić primećuje da je njegov „legitimni junak“, *nevidljivi čovek*, BV, u svoju obogaljenu vidljivost uneo i „prastari tekst“ Borin, kojeg se ovaj odrekao, što će reći – koji Ćosić smatra *nevidljivim*, izuzev rečenice, koja autorizacijom *post festum* ima da ostane vidljiva – rečenica o ručici kamere iz Dzigi-Kaufmanovog vremena, koja „morala se okretati, metodično, bez nervoze, kao kada se priprema šlag“ (Isto).

Nije li i u slučaju Vučićevićeve nevidljive umetnosti sve vreme reč upravo o jednom strpljivom, tihom i upornom filmu? To je uistinu tek „film na papiru“, *paper-movie*, neka vrsta književne egzibicije stvaranja kinematografske iluzije od tek nekolicine koliko-toliko upotrebljivih slika koje treba staviti u pokret; svojevrsno „kino drugim sredstvima“ (kako je tu pojavu u avangardnom filmu označio Pavle Levi), zasnovano na ideji (Benjamina Fondana) „da je zapravo nesnimljeni scenario kinematografska forma *par excellence*“ (Levi 2013: 101). Zapravo, u igri je scenario koji je nemoguće snimiti, jer, u krajnjem (literarnom) slučaju, „nema više kamere, nema fotografske slike, nema više

filmskog opredmećenja gledanja“, te se „film [...] piše kao elementarna tehnika života“ (Levi 2013: 104).

Poput nekog sudbinskog vraćanja na početak, koje bi imalo funkciju epiloga filma o jednom odsustvu i neprisustvu, naslovni esej „jedne privatne istorije filma“ iz (za Ćosića) „prapočetne“ 1962. godine, „Vidljivi i nevidljivi čovek“, pomoći će nam da shvatimo ishodište jednog zaista intrigirajućeg, dugotrajnog fluksus-projekta, iscrpljujućeg i za jednog i za drugog, koliko Vidljivog toliko i Nevidljivog čoveka. Zanimljivo da je Ćosić pomenuti esej posvetio upravo jednom filmu o tišini, filmu o odsustvu, koji gledaoca dovodi „do stepena spoznaje tragične odsutnosti onoga o kome je bilo reč, a to je moglo biti postignuto jedino njihovim sopstvenim usamljivanjem“ (Ćosić 1962: 243-245). Reč je o tome da je taj tihi i „prazni“ film (o Arturu Rembou i iščezlim okolnostima njegove poezije) sâm Ćosić razumeo kao jedno posredno „svedočanstvo postojanja, ne postojanje samo. Ono je bilo zamenjeno odsustvom, ali i nečim što mislim da mogu da nazovem smislom za podrazumevanje. Za podrazumevanje čoveka“ (Ibid).

Konačno, razmišljajući sasvim „biopolitički“ o prisustvu/odsustvu čovekovom kao o argumentu za donošenje vrednosnog suda o filmu, Ćosić će posumnjati u „prisustvo“ kao aksiološki parametar, a koji se lako dá primeniti na vidljivost i nevidljivost koja nas u ovoj prilici zaokuplja: „Može li sama ta činjenica“, piše Vidljivi čovek, „što je prisustvo čovekovo u jednom slučaju bilo određenije, a u drugom manje određeno i vidljivo... može li sama činjenica manje ili veće vidljivosti njegove, biti merilo koje bi umanjilo značaj jednog ili podiglo snagu drugog“ (Ibid). Neodoljivo se čini da sve vodi ka (*heppy endu*!?) zaključku da nikada snimljeni film – ne samo o Branku Vučićeviću, već i o Bori Ćosiću, može da bude jedino „film koji posredno govori o [Nevidljivom] čoveku“, dakle, o BV-u, koji uz sračunato posredovanje i nevidljivost „zaslužuje vaše podjednako priznanje“ (Ibid).

Da li postoji život (vojvođanskog) avangardizma?

Književnost kao dokumentacija

Kada je reč o postupcima investiranja Tela umetnika u ime Suverenosti polja umetničke proizvodnje, umetnost je u slučaju vojvođanske kontra-kulture bila poistovećena sa određenim načinom života, zbog čega je danas i moguće tvrditi da su „[c]itati neoavangardista, [...] citati od krvi i mesa, ne zato jer liče na život, već zato što predstavljaju život sam“ (Beleslijin 2010: 123-129). Ova rizična biopolitika avangardizma sasvim je u dosluhu sa ukidanjem principa „podražavanja“ koje je nastupilo u savremenoj umetnosti a koje nalaže da umetnost više ne podražava život, već da postane život sâm, „čista aktivnost“. I utoliko pre, da umetnost postane – nevidljiva.

Baš zbog toga „vidljivost“ projekata savremene umetnosti – koja je *mimesis* kao „režim sličnosti“ (Ransijer 2013) dovela do forme *tautologije*, u kojoj su umetnost (praksa) i život sasvim poistovećeni – u svakom smislu je postala zavisna od *priče* koja proizilazi iz tumačenja (kritičkoistraživačkog rada), ili je pak sadržana u vlastitim ili tuđim, foto, filmskim ili literarnim formama dokumentacije (memoarskog, biografskog, autobiografskog, autografskog tipa). Jer za umetnost koja konačno ostvaruje san i utopiju „istorijske avangarde“ (Bürger 2010), te postaje život sâm – dokumentacija se nameće kao jedina forma njene objave: neretko, nevidljivi umetnički projekti još jedino mogu da računaju na „umetničku dokumentaciju“ koja „pričanjem“ objavljuje jedan

„nevidljivi projekat“ (kao što se, recimo, u prethodno navedenom slučaju, u Ćosićevim knjigama gotovo redovno objavljivalo postojanje Branka Vučićevića, čoveka čije se „htijenje [...] sastojalo jedino u tome da ne bi htio ništa i da zapravo nije želio ništa“; Ćosić 1988: 295).

Za Borisa Grojsa, teoretičara koji je takođe pokušao da inkorporira biopolitički kontekst u razumevanje praksi savremene umetnosti, „umjetnička dokumentacija ne pokušava učiniti neki prošli umjetnički događaj prezentnim, niti je obećanje umjetničkog djela, nego je jedini mogući oblik upućivanja na umjetničku aktivnost koja ne može biti predstavljena na neki drugi način“ (Groys 2006).

U ovoj prilici, za nas je od značaja primedba pomenutog teoretičara umetnosti da je umetnička dokumentacija u osnovi *pripovednog karaktera*, budući da se svodi na *pričanje* umetnikove „projekt-priče“: filmom, konceptom, dokumentima, fotografijama, memoarima, dnevnicima, intervjuima, itd. Ne treba, dakle, propustiti priliku da kod Grojsa primetimo konsekvence naznačene pozicije u odnosu na „umetnost reči“, da se pomanjkanje umetnički „vidljivog“ nadomesti izricanjem; odnosno da je „nevidljiva umetnost“ – nužno izreciva. Tako radikalizacija umetničkog načina života i umetničkih praksi – taj famozni „čekić tautologije“ – pravi pun krug i zatvara ga, pozivajući na scenu „stare forme“ umetničkih praksi, književnost između ostalog. Međutim, pitanje koje preostaje – i to kao više nego relevantno za naš predstojeći susret sa „literarnim“ i „pripovednim“ aspektima umetnosti vojvođanskih konceptualista – jeste upravo ono koje postavlja i Grojs: da li je umetnička dokumentacija – koja se objavljuje u različitim oblicima pričanja (film, dokumentacija, knjiga, dnevnik, memoari) – da li je ona nužno umetnost? Čak se u konfrontaciji umetničkog života i njegove dokumentacije pre postavlja sledeće pitanje: *gde se*, u tom slučaju, uopšte događa umetnost? Šta ovde uopšte podleže estetskim merilima?

Različite prakse umetničke dokumentacije – koja je u najvećem broju konceptualističkih slučajeva i slučajeva „savremene umetnosti“ jedina forma postojanja umetnosti poistovećene sa životom, „čistom praksom“ – za Grojsa postaju karakterističan izraz biopolitičkog doba: da umetnost, koja više nije mimetična i koja sama postaje život, nužno zahteva („neumetničko“) dokumentovanje. Ta ultimativna identifikacija života i umetnosti i sama, međutim, predstavlja vid artificijelnosti s obzirom na to da je životni vek naše epohe uslovljen artificijelnim okolnostima (medicina, tržište rada, itd). Život, dakle, nije više podređen sudbini (*fortuni*), već je postao dizajnirani produkt. To uslovljava, smatra Grojs, pojavu artificijalizacije života kao eksplicitne teme savremene umetnosti (Ibid).

Umetnička dokumentacija u stanju je, tako, da konceptualizuje pitanje jedinstvenosti, pribavljajući „život živom biću“ i to putem „priče“: geneze, istorije, postanka. „Umjetnička dokumentacija na taj je način“, piše Grojs, „umjetnost stvaranja živih stvari iz umjetnih, žive aktivnosti iz tehničke prakse. To je bioumjetnost koja je istodobno biopolitika“(Ibid). Međutim, smatrajući dokumentaciju jedinom umetničkom (artificijelnom) mogućnošću zasnivanja vlastitog (jedinstvenog) umetničkog života – posebno u slučajevima kada je reč o performansima koji nisu javni, te jedino još mogu da računaju na dokumentaciju kao jedini rezultat svoje nevidljivosti – da li Grojs, dakle, isuviše komplikuje stvari kada tvrdi da „[u]mjetnička dokumentacija na taj način opisuje područje biopolitike, pokazujući kako živo može biti nadomješteno umjetnim te kako umjetno može postati živim pomoću pripovjedne forme“? Ne prisustvujemo li ovde još uvek kontinuitetu „dobre stare“ Autonomije umetnosti i njenim oveštanim formama artificijalizacije, koje su „samo“ prešle prag dizajna i to u biopolitičkom pravcu „umetničkog života“, a koji ni kao „umetnički“ ne može da bude prepoznat bez „naracije“, recimo – opevanja ili pričanja priče (romana, dokumentarne proze, autobiografije, memoara, itd)? Nije li ovde sve vreme reč o zakomplikovanoj spoznaji o jednostavnoj neizbežnosti „starih umetničkih formi“, recimo, književnosti – toj staroj i prevaziđenoj umetnosti? Pa ako umetnik ne postane junak svog ili nečijeg drugog dela

(dokumenta), kako se uopšte može govoriti o (njegovoj) umetnosti i o njegovoj velikoj „žrtvi“ u ime umetnosti? Ne ostaju li nam, onda, tek mitovi i legende, mahom usmene pripovedne forme koje će otići na neizvesni i nemilosrdni doboš herderovske transmisije „s kolena na koleno“? Književnost stvara ili dobija nove junake. To je njeno vajkadašnje „biopolitičko“ obećanje. A ako je nešto novo pristiglo sa „novom umetničkom praksom“ jeste, dakle, to da je umetnik postao poslednje, hiljadu i prvo lice junaka pripovedne umetnosti.

Za Borisa Grojsa biopolitika dobija „angažovani“ odgovor bioumetnosti: umetnost stvara „originalni život“ umetnika, jedinstven, neponovljiv, reprodukuje ga dokumentacijom, vraćajući mu (izgubljen) auru. Tako, dakle, „goli život“ umetnika/umetnice *ponovo* stiče nešto od izgubljene *neponovljivosti*.

Ali jedno je odgovoriti biopolitici „po meri“ – fingirajući izvesne *humane* strategije, a drugo je priznanje da umetnost nije ništa drugačija od svojih društvenih, političkih, ekonomskih okolnosti, kao što to primećuje Boris Buden (Buden 2009). Da je (bio)umetnost, dakle, jednako nemilosrdna kao i (bio)politika. Otuda, u zapadnjačkom *art-system*-projektu (bio)umetnost ne može da bude nešto drugo izuzev efekat zapadnjačkih društvenoistorijskih realija. A to potvrđuje i sam Grojs, nedvosmisleno pristajući na stranu Autonomije umetnosti; s tom razlikom da za njega Autonomija svoju suverenost temelji „logikom jednakih estetičkih prava“ (Groys 2008: 13-22), izjednačenih tržišnih prilika. A to, uostalom, ne predstavlja ništa drugačije, a kamoli novo u odnosu na logiku kasnog kapitalizma čiji je razumljivi odjek autonomno polje umetnosti (*artworld*, *art-system*).

Čini se da – čak i kada se neizbežno stupi na prag Autonomije – kritičari i teoretičari umetnosti najčešće i najradije biraju takav govor koji ima za cilj da Autonomiju umetnosti predstavi kao nešto „bolje“ čovečanstva (i mada se može reći „više“ – kao višak – no to je buržujaska kategorija, ne nužno i etička kategorija). Tako i kod Borisa

Grojsa vidimo da je povratak Autonomiji obeležen *starim* govorom o liberalnom kapitalizmu kao ultimativnoj stvarnoj utopiji i konačno – tumačenjem biopolitike „bioumetnosti“ koji želi da uskrsne avet angažovanosti prethodnih epoha.

I mada teoretičari umetnosti sve vreme uočavaju neodvojivost sveta umetnosti od savremenog društveno-političkog konteksta – savremena umetnost se u jednoj drugoj krajnosti pogrešno sagledava kao „bolje sveta“, kao „bolji svet“. A istina je (a to i proizilazi iz pretpostavljenog paralelizma umetnosti i društvenopolitičkih realija) da umetnost nije nikakvo cveće našeg ili nekog drugog vremena. I njena suverenost brani se uvek istim sredstvima. Na isti način: povremenim, hroničnim proglašavanjem vanrednog stanja i ukidanjem estetičkih, tržišnih regula. Po potrebi.

Zapravo, istina koja je sve vreme tu, pod jezikom, ali nikako da bude izgovorena, jeste ta da svet umetnosti nije značajno niti humaniji niti pošteniji svet.

Nevidljiva vojvođanska umetnost

Uzimajući u obzir rečeno, razumevanje umetničke prakse vojvođanskog avangardizma (Kôd, Bosch+Bosch, (Æ, (Æ Kôd, Januar, Februar) trebalo bi da za svoje polazište uzme i njegovu predodređenost literarnoj umetnosti; tačnije, eksperimentisanju sa klasičnim književnim vrstama, jednako kao i konsekvencama avangardističkog provociranja ideologije (socijalističkog Levijatana), koje su uticale na to da, uz nekoliko izuzetaka (V. R. Tucić, V. Desptov, S. Matković, B. Andrić Andrla), najveći broj „knjiga“ vojvođanskih konceptualista bude objavljen tek od kraja sedamdesetih godina i nadalje (V. Kopicl, V. R. Tucić, J. Šalgo). Osnovna premisa za razumevanje predodređenosti literarnoj umetnosti vojvođanskih avangardista jeste i činjenica da je najveći broj ovih autora na ovaj ili onaj način bio u dodiru sa studijama književnosti u Novom Sadu ili Beogradu i

da su pre „konceptualističke faze“ već uzimali značajno učešće u pesničkom životu Pokrajine, kao što je to bio slučaj sa Slobodanom Tišmom, Juditom Šalgo i Vujicom Rešinom Tucićem (Radojičić 1978 a; Vinterhalter 1983; Milenković/Kopicl 2007; Nedeljković 2010: 164).

Podstaknuta i ohrabrena delovanjem slovenačke avangarde (grupa OHO; komuna iz Šempasa) i hrvatskim umetnicima, Goranom Trbuljakom i Zvonkom Makovićem, vojvođanska grupa konceptualista, dakle, mahom studenata književnosti, svoje prakse je ozvaničavala ponajviše u listu *Index, Uj Simposion* i posebno *Poljima*⁷⁴, dok je novosadsku „Tribinu mladih“ (koju je vodila Judita Šalgo) pretvorila u poligon „nove umetničke prakse“, jedan od najznačajnijih na nekadašnjem jugoslovenskom prostoru.

I onako kako se njihova sudbina kretala, kratki, dvogodišnji plamen njihovog avangardizma raspršio se iz razloga „burdijeovskih“: *spoljašnjih* (socijalistički aparat) i *unutrašnjih* (poetičkih). Dok je, dakle, na jednoj strani moguće jasno izolovati činioce koji su se odrazili na njihovu pojavnost, etabliranje i načelno umetnički rad, kao što su to otkazi, raspuštanje redakcija, nemogućnost zaposlenja i objavljivanja radova, marginalizacija unutar književnog i umetničkog polja, fizičke prisile, itd; na drugoj, pak strani istoriografske lakomosti i uvek poželjne priče o „žrtvovanju“ trebalo bi razumeti i učinak specifičnih poetičkih direktiva ovog umetničkog kruga. A one su bile te koje su izričito zahtevale povlačenje umetnika iz javnog života, emigraciju, razaranje grupe, okretanje ka individualnim, često „nevidljivim“ projektima i performansima, zasnovanim mahom na načelima tada aktuelne „siromašne umetnosti“ (*arte povera*).

⁷⁴ Časopis su vodili Bogdanka i Dejan Poznanović, bračni par čiji je uticaj bio presudan u pogledu inicijacije mladih ljudi Novog Sada i Vojvodine u „tajne“ konceptualne umetnosti. Po Peđi Vraneševiću bračni par Poznanović je „zaslužan za početak pretvaranja časopisa 'Polja' od provincijskog magazina u svejugoslovensku, pa i evropsku umetničku reviju“ (prema Nedeljković 2010: 157), što i objašnjava – kako nastavlja Vladimir Nedeljković – zbog čega je „jedan Miroslav Krleža otvoreno rekao da je to najbolji umetnički časopis u Jugoslaviji. Kasnije je Krleža došao u Novi Sad da upozna Bogdanku i Dejana. 'Polja' su privlačila mlade umetnike – tako je npr. i Vujica Rešin Tucić, došavši iz Zrenjanina, baš u 'Poljima' počeo svoj umetnički rad“ (Ibid).

Jedan od mnogih primera „nevidljive umetničke prakse“ Vojvođana s početka sedamdesetih jeste onaj „časopisa za nervoznu umetnost“ *NEUROART* Vojislava Despotova i Dušana Bjelića čija se uspešnost može meriti njegovim postupnim nestajanjem od prvog do trećeg i poslednjeg broja: prvi broj *NEUROARTA* bio je objavljen u trideset primeraka, izrađen na hartiji i kartonu, sa priložima ručne izrade; drugi broj je već imao tiraž od dvadeset devet primeraka na kartonu i svili, dok su treći i poslednji broj činili pojedinačni predmeti. „Namera je bila“, piše Mirko Radojičić, „da tiraž svakog daljeg broja bude sve manji, da bi došao do nule“ (Radojičić 1978 b), ali je uprkos toj nameri da nestane, smrt časopisa nastupila „prirodnije“, kako je već autodestruktivni triler *NEUROARTA* komentarisao Vojislav Despotov, njegovim nestajanjem „bez namere, oko trećeg broja. U tom pogledu on je bio uspešan časopis: akcija konkretnih umetničkih postupaka (korišćenih kao nervoza/nervozno delo/nervozna interpolacija), bez ideološke osnove i institucionalnosti“ (Ibid).

Umetnost vojvođanskih „siromaha“ najčešće se „dešavala daleko od saznanja šireg kruga publike, gotovo izolovana na pojedine izlagačke punktove – uglavnom studentske i omladinske ustanove, često se odvijala u intimnosti privatnih stanova ili su se akcije po gradskim ulicama i trgovima ili u ambijentu prirode, odvijale nenajavljene, bez gledalaca“ (Vinterhalter 1983: 14-23). Njihovo delovanje „na rubu kulture i umetnosti“ nije, prema tome, steklo takavu oznaku samo na osnovu „negativnog stava sredine“ koliko je ona proisticala „iz tehničko-izvođačkog nesavršenstva koje se retko moglo premostiti. A ono je dolazilo iz materijalnih nemogućnosti članova. Tako su fotografski radovi rađeni pozajmljenim fotoaparatom, oni nisu posedovali osnovna sredstva za rad, nisu uopšte bili opremljeni za rad u novim medijima“ (Ibid; vidi i intervju Milenković/Kopić 2007).

U ovome, čini se leži i ključna razlika između „nevidljivih“ vojvođanskih konceptualista i u nekom smislu i suprotstavljenih, „vidljivih“ beogradskih konceptualista, koji su bili

okupljeni u neformalnoj grupi šest autora: Era Milivojević, Raša Todosijević, Gergelj Urkom, Marina Abramović, Neša Paripović, Zoran Popović⁷⁵. Sasvim je razumljivo to da su oni, kao studenti Akademije likovnih umetnosti u Beogradu, bili u znatno boljoj poziciji da ovladaju novim medijima i da ih primene u svom radu nego što je to mogao novosadski, odnosno vojvođanski krug.

U nekoliko godina, od 1969. sve do 1971. godine, aktivnost mladih vojvođanskih umetnika stvarala je napetosti u odnosu prema samoupravljačkom establišmentu, ali i dovodila do usijanjanja njihove međuodnose. Rezultat je bio raspad samih grupa (Kôd, Bosch+Bosch, (E, (E Kôd, Januar, Februar) i dalje oslanjanje na vlastitu individualnost. „Razlozi su bili u njima samima“, komentarisala je Jadranka Vinterhalter, „jer je dolazilo do nesuglasica između autora, ali i zbog netrpeljivosti javnosti na koju su nailazili. Početni entuzijazam, uspon ka novoj umetnosti, se stišao, a većina umetnika povukla se u anonimnost, pothranjujući tezu o nevidljivoj umetnosti. Bilo je još privatnih večeri poezije koje su se održavale po stanovima, kućnih izložbi, nenajavljenih intervencija po ulicama. Ova njihova delatnost pripada tipu intimnog, internog rada“ (Ibid).

Poseban slučaj grupnog izolovanja u odnosu na društvo bio je onaj novosadske *hippie*-komune *Initima*, osnovane kao neformalna umetnička grupa sredinom 1972. godine. Od 1977. godine, sve do 1995. ova komuna je – po uzoru na slovenačku komunu iz Šempasa – nastavila da „živi“ u nešto drugačijem obliku, kao *porodica* pod nazivom „Porodica bistrih potoka“ (Božidar Mandić sa ženom Brajlom Mandić, Marija Blagojević, Dušan Bjelić i Lučka Roec sa sinovima): družeći se prvobitno u urbanom ambijentu (sa porodicom Marka Pogačnika); posle na Brezovici, na obroncima planine Rudnik (vidi Mandić, Božidar, *Pertle*, 2015). Od 1995. godine (tačnije, sa sticanjem punoletstva dece koja su stasala pri komuni), Božidar Mandić će „Porodici bistrih potoka“ vratiti oznaku neformalne umetničke zajednice, pod kojom ona i danas postoji i deluje upražnjavajući

⁷⁵ Sukob ove dve grupe konceptualista spominje i Vladimir Kopicl u intervjuu datom Nebojši Milenkoviću (Milenković/Kopicl 2007).

različite umetničke izraze kao što su parateatar, teatar, izvođenja, performansi, skulptura, instalacije, video radovi, itd.

U tom svetlu posmatrano, književnost koju će vojvođanski umetnici razvijati od osamdesetih godina i kasnije, i to pretežno kroz prozne oblike, trebalo bi neizostavno da ponese oznaku svojevrsne „romantizovane umetničke dokumentacije“, bez obzira na to što – po rečima Mirka Radojičića – „beleženje, dokumentarnost, nije bilo relevantno za aktivnost grupe [Kôd] – i kada je bilo nešto zabeleženo, tome se nije poklanjalo mnogo pažnje“ (Radojičić 1978 a). Jer tako bi, smatrali su, „te činjenice koje postoje bile [...] istrgnute iz jednog konteksta koji još postoji, i koji je za sve članove grupe, od njenog osnivanja do prestanka rada – i posle, do sada – bio život“ (Ibid). Sve što su činili – činili su isključivo sa željom da to bude njihov život, njegov savršeni odraz, pa je još i tada, 1978. godine, kada se Mirko Radojičić nerado prepustio zadatku da za zbornik Marjana Susovskog – *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)* – opiše i prokomentariše rad novosadskih konceptualističkih frakcija, postojala određena skepsa u pogledu materijalizujuće alternative njihovom izjednačavanju života i umetnosti (Ibid). Neobičnim zamislama, poput one Miroslava Mandića koji je želeo da stvori „čudesno delo“, „delo sačinjeno od godišnjih doba“ (Miroslav Mandić, „Autobiografija“, *web*) – nije bilo odgovarajućeg medijskog pandana. Pisalo se po vlastitom telu i po telu jezika, izjaviće Vlada Kopicl u intervjuu iz 2007. godine (Milenković/Kopicl 2007).

Za „konceptualističko-situacionističku Družinu Pere Kvržice Skoro Prosvetljenog“ umetnost je, kaže Kopicl u istom intervjuu, bila izjednačena ne samo sa životom već i sa samim jezikom, što je bilo „ne samo saobrazno Duhu Vremena nego i saobrazno Duhu Trenutaka naših tela, koja su tada bila spremna i sposobna za sve što se htelo i moglo, budući da je sve to bio samo rokenrol i neuporedivo više od njega“ (Ibid). Vrelo gvožđe u rukama i nemogućnost potpunog zadovoljenja činilo je da ova mlada solipsistička vojska uzme od svega što se nudilo ono što je osećala „kao živ jezik“, propuštajući to „kroz [svoje] individualne analitičke spravice, i to vrlo strogo, zarad opšte artistske

celishodnosti koja je težila kakvom takvom maksimalizmu u minimalističkom umetničkom izrazu i strogoj minimalističkoj artikulaciji svakog od [njih] ponaosob u predanosti svojoj singularnoj individualizaciji unutar grupne, komunalne i tada jasno nagoveštene planetarne težnje koja je i umetnost podrazumevala kao neki sebi okrenut ali otvoren totalitet“ (Ibid).

Pa ipak, godinama i decenijama kasnije, književnost se pokazala kao obećana forma dokumentacije „siromašne vojvođanske umetnosti“. Pokazala se ona, zapravo, kao najpouzdanija forma reprezentacije te – iz *ovih* ili *onih* razloga – „nevidljive umetnosti“, sasvim poistovećene sa „golim životima“ svojih „jahača solipsizma“ (Despotov). U književnosti koju su vojvođanski avangardisti razvijali i koja je odveć lako dobijala oznake konvencionalnih književnih vrsta (roman, priča), u pričama koje su pričali, junaci su bivali oni sami, jedni za druge, koristeći svoje „gole živote“ (a to jednovremeno znači: „koristeći svoju umetnost“) kao svojevrсни „redimejd sadržaj“, dakle, kao osnovni „gotovi“ materijal pripovedanja.

Priča života

Evo kako se svojevremeno i Vujica Rešin Tucić (VRT) razračunao sa idejom da je postao književni junak, da mu je egzistencija, odnosno „goli život“ investiran u rukopis Judite Šalgo, koji je konceptualno bio zamišljen kao „pisanje na zadate teme“ (*Da li postoji život*, 1995):

„Čas junak sopstvenog života, čas junak nečije knjige, u kojoj stvarnosti čovek zaista prebiva? Gde smo mi, da smo uopšte u nečemu, osim u toj iluziji da jesmo? O tome je pisala Judita Šalgo. Ja sam, znači, pod pretpostavkom da sam živ kao junak priče, ostao kao telo u postojanju. U knjigu nisam ušao, nisam se

sakrio niti spasao, pa iz pretpostavke da život postoji (rođene u jeziku) govorim o pretpostavkama života unutar jedne knjige“ (Туцић 2004).

I mada je bio uverenja da „[p]riča našeg života nije naš život; samo je priča“, VRT je ispovedio i to da su se oni, tj. umetnici koji su stvarali u okviru Tribine mladih u Novom Sadu, stalno pitali „zašto svoj život traž[e] u pričama“ (Ibid). A Judita Šalgo je bila među prvima koja je pričala njihove priče, i na taj način objavljivala njihovo postojanje. Ta novosadska „Šeherezada“, prvakinja u eksperimentisanju, „devojčica“ i „kraljica postupaka“ (Despotov 2005: 32) „dobro [ih je] poznavala, pa je polazeći naizgled od beznačajnih detalja proširivala, sužavala, prekidala, zamenjivala činjenice [njihovih] života, igrala unutar vremena i prostora, unutar 'stvarnog' i 'nestvarnog' i njenim pričama kao da nije bilo kraja“ (Туцић 2004). Opisujući Vujicu Rešina, Judita Šalgo je „kreativni nihilizam“ ovog „igrača u svim pravcima“ opisala kao signum jedne generacije avangardnih umetnika⁷⁶, čije je stvaranje i aktivnost „obeležilo život Novog Sada tokom nekoliko godina, ostavilo prepoznatljiv trag u umetnosti, a – *nesrećno okrznuoši politiku* [D. Đ.] – i u duši i sudbini nekolicine učesnika“ (Šalgo 1995).

Za razliku od potonjeg talasa postmodernista, koji su se rado (i pomodno čak) koristili konceptualističkim *taktikama* sa ciljem provociranja onovremenog socijalističkog Levijatana, i koji su namerno hteli da diraju (u) politiku, posebno nakon smrti Josipa Broza Tita (recimo, projekat beogradskog časopisa *Vidici*, pod imenom „Rečnik tehnologije“), „književno jugoslovenstvo“, kako je jugoslovenski avangardizam šezdesetih i sedamdesetih nazvao Vojislav Despotov, poput prethodećeg „crnog talasa“ u filmskoj umetnosti, provociralo je svojom umetnošću ne samo politički sistem u čijoj su „senci“ (i pod čijom su – treba priznati – „svetlošću“) stvarali, već su na jednom internacionalnom nivou provocirali i onovremene kanone umetnosti. Svakako, gestovi

⁷⁶ Sam Tucić je najradije koristio termin „avangarda (sedamdesetih)“, što potvrđuje i „priča“ Judite Šalgo i monografija Nebojše Milenkovića (*Vujica Rešin Tucić: tradicija avangarde*, MSUV, Novi Sad 2011. Ovo određenje je do danas ostalo svojstveno i umetnicima iz subotičke grupe BOSH+BOSCH, poput Balinta Sombatija.

slobode, kao svojevrсни „delikti mišljenja“ i umetnosti ekscesa, nužno su, kako Judita Šalgo pominje, „okrznuli politiku“ – no bez ikakvih antidržavnih namera⁷⁷ – i platili su svoju cenu: posebno umetnici Slavko Bogdanović i Miroslav Mandić. Za ostatak njihove grupe, tačnije rečeno – za ostatak njihovih grupa i frakcija (Kôd, ∃ Kôd, Januar, Februar, komuna Intima) koji je ostao na slobodi, usledile su godine izloženosti raznovrsnim represivnim i ignorantskim merama sistema, a koje su osetno uticale na njihovo dalje bavljenje umetnošću, na njihovo potonje uhlebljenje, egzistenciju, itd.

Za ovu generaciju „koja je fotografisala oblake“ (V. Despotov), svezanost „golog života“ i pisanja ostala je dominantni umetnički, odnosno izvođački izraz. Judita Šalgo je bila pesnikinja koja se u književnosti pojavila najpre sa jednim skromnim knjižuljkom pesama *Obalom* (1962). Sledećom knjigom tekstova, *67 minuta, naglas* (1980), objavljenom prilično pozno, osamnaest godina nakon prve knjige i nekih desetak godina nakon što je preko umetnosti „dečaka i devojčica sa Dunava“ nasilno pala zavesa, Judita Šalgo će hrabro promovisati jedinstvo, sinhronizaciju teksta i gesta terminom *tajmizam*, u znamenitom „pledoaju za vremensku literaturu“:

„Ovo je pledoaje za vremensku literaturu. Tajmizam ili minutizam je hladnokrvna umetnost koja ne poriče, ne menja, niti sledi druge književne pravce. Ne postavlja pitanja, ne vrednuje, – samo odbrojava minute. Nema poetike: postoji cenovnik večnih tema i vreme kojim se one plaćaju. Minutaža i atrakcija; minutaža je komunikacija. Zato je tajmizam isključivo umetnost književnih večeri: govoriti na minut javno, – dokaz je duhovne discipline; tajno, sam sa sobom – simptom paranoje.

⁷⁷ O tome govori i Slobodan Tišma u priči *Tito in jazz* (2005/2012 b), komentarišući kako ih sistem prosto nije zanimao i da nisu imali svest o tome da preduzimaju bilo kakve antidržavne poteze, dok Božidar Mandić kaže: „Živeli smo revoluciju neangažovanosti“ (Retrospektivna izložba Božidara Mandića i Porodice bistrih potoka (1969-2015), *Natrag*, MSU Vojvodine, Novi Sad, 17. sep. – 18. okt. 2015).

Tajmizam ne govori o vremenu umetnosti, već o umetnosti na vreme. Samo je pravovremena umetnost – prava. (Umetnost u pravi čas je prva pomoć; u zao čas – nesreća.) Za prevremenu, privremenu, povremenu i prekovremenu nema vremena. Jer ova literatura ne vlada vremenom, već mu se potčinjava. Prva režimska umetnost koja priznaje da služi sistemu“ (Šalgo 1980: 49; sic).

Već je sa ovom knjigom tekstova-pesama moglo da se nasluti kako će dalje, u literarnom životu Judite Šalgo, investicija života u pisani tekst biti odlučujuća. Telo književnosti nužno se poistovećivalo se sa telom umetnice. „Ležeći na stolu“, Judita Šalgo je kao „umetnica u prvom licu“ svojim „tajmističkim“ performansom određivala i sâm položaj književnosti, upravo *sada*, pred publikom:

„...poziram. Prikazujem stvarni položaj književnosti koja se mojim telom maločas samo poslužila da izrazi svoje snove o pokretu. Sama književnost nije se pri tom ni za trenutak pomakla. Ležeći, ona se pravi da je mrtva i to joj daje šansu da preživi“ (Šalgo 1980, koncept-performans „Položaj književnosti“ / „Ležeći na stolu“: 62“).

Reč je, dakle, bila o odluci da se krene putem koji dovodi do toga da vlastiti „goli život“ bude izložen „na stolu“, kako će to stajati i u naslovu njene knjige pesama iz 1986. godine i u kojoj će postaviti „rešinosko“ pitanje – „Da li postojim“ (Šalgo 1986, „Predlog“: 39-41). Propitujući različite mogućnosti (svog) postojanja, Judita Šalgo je u tu eguistencijalističko-fenomenološku igru mogućnosti uvela Margerit Jursenar, spašavajući sebe na sledeći način:

„I mada se nikako ne bi moglo reći da Margerit Jursenar *ima svest* o tome *da me nema*, već samo da ona jednostavno *nema svest* o tome *da me ima*, ipak se ne može sasvim poreći moje prisustvo. Čemu uostalom služi logika ako ne tome da nam spasava život?“ (Ibid).

Pitanje svog života koji je Judita Šalgo stavila u ruke Margerit Jursenar svoje razrešenje dobilo je u kadenci kojoj su mogli da „kumuju“ samo Slobodan Tišma i njegova „klasična“ konceptualistička „pesma“, „Kao neko“ (vidi *Prilog 4*):

„Opišite moj život, Margerita! ... Onaj za koga ne postojim, ne može da me izrazi ni imenicom, ni zamenicom, ni pridevom, ni glagolom, ni prilogom, ni brojem. Samo predlogom. Za Vas, Margerita, mogu biti samo: od, do, iz, u, niz, uz, sa, bez, nad, pod, ka, po, oko, protiv, kroz.

Ali i kroz najmanji predlog se, kao kroz ubod na prstu, u život može uvući i najveća praznina“ (Ibid).

Nije se, dakako, sa prazninom nadmetao samo njen život, već i životi drugih, dragih i bliskih umetnika. Tome će, uostalom, i biti posvećena pomenuta knjiga priča, *Da li postoji život* (1995), izvedena prema temama koji su autorki dali njeni prijatelji: između ostalih, pomenuti VRT, Vojislav Despotov, Oto Tolnai i Miroslav Mandić.

Poslednji navedeni umetnik, šta više, pokazao se i kao kudikamo značajniji za ovaj rukopis u odnosu na ostale pomenute: posebno zato što je – kako to i sama Judita Šalgo u završnoj napomeni knjige komentariše – on bio taj čiji se projekat, početkom osamdesetih godina, sastojao u tome da napiše pesme po naslovima koje bi mu dali njegovi prijatelji. Po svedočenju Judite Šalgo, radni naziv buduće i nikada uobličene Mandićeve knjige pesama bio je „Pesme po ideji mojih prijatelja“, ali je Mandić projekat napustio početkom devedesetih, kada ideja hodanja u njegovom umetničkom izrazu bude dobila svoju središnju manifestaciju, u desetogodišnjem projektu *Ruža lutnja: 10 godina hodanja Evropom* (1991-2001). Štaviše, pomenuti pesnički projekat bio je još osamdesetih godina dat, po Juditinom svedočenju, upravo njoj na čuvanje. Znatno

kasnije, ona se i sama odlučila na ovaj eksperiment, igru, koja je, uostalom, bila više nego česta, svojstvena artistskom miljeu u kom je boravila⁷⁸.

Možda je baš iz tih razloga najupečatljivija „priča“ iz Juditine knjige *Da li postoji život* ona koja je pisana na temu Miroslava Mandića, *Irena ili O Marini ili o biografiji* (Miroslav Mandić). Vođena inicijalnim pesničkim algoritmom Mandićeve umetnosti: *ja sam ti je on* – koji je i dan danas na delu u umetnikovom totalnom (pesničkom) projektu pod nazivom: MIROSLAV MANDIĆ – Judita Šalgo je dočarala Mandićevu umetničku biografiju, predstavljajući neke od njegovih značajnijih i istovremeno manje vidljivih projekata, kojima je umetnik pristupao „disciplinovano, s robovskom tačnošću – kao da se javlja na raport nekoj oštroj vlasti u sebi, jednoj zauvek datoj slici o sebi, koja upravlja proticanjem vremena i pojavom njegovih tragova na ljudskom licu“ (Šalgo 1995: 46). Pominjući njegovo mesečno slikanje po staničnim foto-aparatima, Šalgo će niz Mandićevih snimaka protumačiti kao „produžetak, do u nedogled, do isteka doživotne kazne na život, one serije profil-anfaspoluprofil fotografija, pohranjenih u zatvorskoj arhivi, kojom, nakon onog mladalačkog, amorfno, nemerljivog, počinje deo njegovog života podložan merenju, oceni i osudi“ (*op. cit.*: 46).

Uvidom da „[s]misao [Mandićevih] poduhvata, 'projekata', jeste u tome da se nepovratni prirodni procesi zamene neprirodnim, a starenje, patnja i smrt prenesu u domen umetnosti, proglase umetnošću“, Judita Šalgo će sasvim razumeti nasilnu i samorazornu snagu Mandićeve „bioumetnosti“, posebno njegovih manje vidljivih projekata, potvrđujući visoku meru i visoki egzistencijalni rizik tautologije života i umetnosti. A to nije ništa drugo do ona visoka mera „surovosti“ Artoovog Pozorišta,

⁷⁸ O tome piše i sam VRT, u pomenutom tekstu: „Zadavanje naslova za pesmu, priču ili esej stara je zabava u književnim krugovima, ali je među pripadnicima književne avangarde sedamdesetih godina bila omiljena (mi smo se zabavljali još i mnogim drugim, neobičnim poslovima: pisanjem Tolstojevog *Rata i mira* na obimu poštanske dopisnice, prepravljajanjem poznatih remek-dela i sličnim). Posebno je u tome bio preduzimljiv Vojislav Despotov (Program nove grupe novih istraživanja) a Balint Sombati, jednom prilikom, zadao je nekoliko naslova na mađarskom jeziku (Borben Vladović, iz Zagreba, napisao je tada pesmu o zabranjenom kartanju – Kartyazni tilos!)“ (Турцић 2004).

koja i u Mandićevom performansu biva izjednačena „s pojmom neke vrste suve moralne strogosti koja ne strahuje da život plati cenom kojom treba da ga plati“ (Arto 1971: 137).

„Surovost je pre svega, svesna“, stoji u jednom davnom Artoovom pismu, „to je neka vrste stroge upravljenosti, potčinjavanja nužnosti. Nema surovosti bez svesti“ (*op. cit.*: 117). Ova istina u potpunosti osvetljava okolnosti pod kojima „goli život“ Miroslava Mandića – koji je svojevremeno, navodno, predao zahtev da mu prezime „Mandić“ bude promenjeno u „Janišta“ – nužno „postaje umetnički projekat življenja: njegovo siromaštvo – siromašna umetnost, glad – umetnost gladovanja, tako novac koji prima od prijatelja ili s prijateljima deli, postaje umetnički novac, prašina iz tepiha koje jedno vreme trese po kućama – umetnička prašina, krv koju daje u Zavodu za transfuziju – umetnička krv“ (Šalgo 1995: 46-47).

Njegova surovo-svesna umetnost još i danas, sa svakim proživljenim danom, ne prestaje da potvrđuje i reči Judite Šalgo i njenu „priču“ o verovatno najvećem konceptualnom umetniku naše kulture i njegovim mitskim hodanjima za poeziju i umetnost:

„Jer je besmisleno Ruža Poezije.

Jer je hodanje majka.

Da bih nosio i odneo podsmehivanje.

Da se poklonim onima koji žive Poeziju.

Da bih pisao stopalima.

Da bih u naporu bio herojska vedrina.

Da bi so moga znoja nekome bila inspiracija.

...

Da bih drhtao od boli za odbačenima.

Jer sam jedan od odbačenih.

Da bih rekao umetnost je:

Znoj
Samoća
Ritam
Strpljenje

Da bih dodirivao Ništa i pravio ni iz čega“

...

Da bih ostavio u Ljubljani iscepane cipele.
Da bih molio i dobivao, ljuto ili slatko mleko.
Da bih prosio.
Jer samo smo Prosjaci.

...

Jer je mnogo novih reči po putevima.
Jer je svakom dato.
Jer se i tako umire.

...

Jer sam nosio Poeziju (svetsku poeziju) po vrletima,
spuštajući se prema Glavi Zeti.
Jer je Samoća besprekorna.
Jer žena kaže. „Hoću da mi daš trajnu apsolutnu
sadašnjost“.
Jer se samo tako živi“.

(Mandić 1988, „Prvo Hodanje: od Radičevića do Njegoša i
Prešerna/Stražilovo-Lovćen-Kranj/1. juli 1984-26. avgust
1984“: 9-17)

Miroslav Mandić: *bio-arte*

Sasvim sa one strane priče o karijeri – delo Miroslava Mandića pokazuje vrlinu za koju se sluti da je poodavno napustila ovo vreme, ustuknuvši pred agresivno zavodljivom idejom da se sve može ako ne *sada* onda *prekonoć*. Veličina njegovog dela, upravo – *kvanititet*, dobar je i dovoljan razlog da proučavalac književnosti i kulture ne odluči da hitro produži dalje. Ne zaobići Miroslava Mandića znači zastati pred njegovim životopisom; pred *grafijom* koja ne prestaje da briše granice između *bio* i *arte*, jer njegov životopis jeste – *delopis*. Miroslav Mandić je otuda biografija, a književnost je, u njegovom slučaju, u službi obezbeđivanja biografskog kvantiteta, arhiv života koji je tom istom arhivu posvećen. Ova uzajamnost je ključna relacija jednog umetnika „siromašne umetnosti“ i njegovog dela, a presudna je za uspostavljanje umetnikove ili delске „veličine“, koja se kao kvalitet (a ne kvantitet) razume tek sa ostvarenom punoćom i života i dela, sve do tačke u kojoj Moris Merlo-Ponti povodom Pola Sezana može da kaže da je „[i]zvesno [...] da život ne objašnjava delo, ali izvesno je i da su oni u vezi. Istina je da je ovo delo koje treba stvoriti zahtevalo ovaj život“ (Merlo-Ponti 1968: 50).

Miroslav Mandić – umetnik hodanja, umetnik lepote i plavog; koji i dandanas dosledno i tvrdoglavo sledi Vitgenštajnov nalog o (ne)mogućnosti izricanja; nevidljiv i istovremeno sasvim „od ovoga sveta“, gradeći delo, takođe, „od ovoga sveta“, materijalom koji je „od ovoga sveta“ i neshvatljivo uporan u poduhvatu da istisne i poslednju moguću i dozvoljenu reč koja bi bila u stanju da označi lepotu tog istog, „ovog sveta“ – još uvek je u procesu stvaranja i naša nemogućnost da se u ovoj prilici i sami u potpunosti i „do kraja“ posvetimo isključivo njemu, njegovom radu, dopušta nam, ipak, da u njemu prepoznamo, u pravom smislu te reči, *junaka* vojvođanskog avangardizma i u isti mah – *junaka* književnosti koja nastaje i koja se izvodi kao romantični dokument vojvođanske „nevidljive umetnosti“.

Ostavljajući, dakle, tek *prividno* i *privremeno* po strani „siromašnu umetnost“ stvarnog Miroslava Mandića, njegovu „intervenciju u prostoru“ hodom i rečima, ne možemo a da ne uočimo kako uz tog stvarnog Miroslava Mandića, onog koji i dandanas hoda oko Savskog jezera, u Beogradu, dovršavajući svaki svoj dan ispisivanjem „trideset i tri blaženstva“, postoji i jedan drugi, romantizovani Miroslav Mandić: onaj koji „živi“ i „deluje“ isključivo kao književni junak-umetnik; onaj koji je od kraja sedamdesetih godina stvaran po uzoru na istinitog Miroslava Mandića; konačno, onaj koji – i mada živi i interveniše hodom i rečima u literarno konstruisanim predelima – skladno upotpunjuje stvarni, grandiozni Mandićev projekat *podređivanja sveta sebi* hodanjem i pevanjem, i to lutajući po knjigama različitih beležnika i svedoka njegove „nevidljive umetnosti“: počev od pesme „Petokraka“ Vujice Rešina Tucića (*Prostak u noći*, 1979), koja je – uz svedočenje Pavla Blaškovića – ponela Mandićevu pesmu kao prilog Tucićevoj knjizi *Prostak u noći*, preko knjiga Žarka Radakovića u kojima Mandić igra ulogu nikada ulovljenog i izmaklog autorovog bio-junaka, onog „koga su [...] u jednom trenutku preoteli i 'izmuzli' 'turisti'“ (Radaković 1994: 31)⁷⁹, preko predstavljene „priče“ Judite Šalgo i romana *Jesen svakog drveta*, Vojislava Despotova (1997), sve do romana *Pertle*, Božidara Mandića (2014).

Među brojnim pokušajima da se ovaj „umetnik nevidljivog“ označi „junakom priče“, samim tim i da se romantizuje njegova umetnost, jeste i onaj Slobodana Tišme, koji je romanom *Quattro stagioni plus* (2009/2012 c) pokušao da dâ omaž Mandićevom neostvarenom projektu stvaranja „čudesnog“, „nevidljivog dela“ od godišnjih doba:

„1971

ČUDESNO DELO

dok smo prelazili ulicu kod *Radničkog*

univerziteta rekao sam Čedi Drči

da bih voleo da stvorim čudesno delo.

⁷⁹ „Dragi Miroslave, nemam nikakvih vesti o tvojim kretanjima. Javi se (Radaković/ Abot 1994: 130).

na primer – delo sačinjeno od
godišnjih doba“
(Mandić „Autobiografija“: *web*).

U istom romanu Tišma opisuje i Mandićev performans pravljenja „autoportreta od sperme, fekalija, krvi, kože i kose“ (Tišma 2009/2012 c: 207; 25), pripisujući ga fiktivnom „testosteronskom“, avangardnom umetniku, junaku romana, pod imenom Petar Žerlinski. Uprkos autorovoj neubedljivoj suzdržanosti u pogledu identifikacije Žerlinskog i Mandića, čitaocu bi moralo da bude jasno da je Petar Žerlinski romaneskni junak koji je više nego izdašno „kreditiran česticama stvarnosti“ (Todoroskov 2014: 32), „česticama“ stvarnog Miroslava Mandića, za kojeg Tišmu vezuje praistorijski ugovor o potpunom pristajanju na bioumetnost. On je za dva umetnika postao punosnažan već 1970. godine, sa zajedničkim radom pod imenom „Prilog IV trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti“ (*Polja* 143/1970), prvim zvaničnim konceptualističkim radom Kôdovaca, u okviru kojeg su Mandić i Tišma pristupili realizaciji četiri zajednička projekta, jedan boraveći u Beogradu, drugi u Novom Sadu („Usklađeni senzibilitet“, „Komplementarnost“, „Dimenzija greške“ i „Adaktilni mobil 452“).

Sudeći po potonjim Tišminim poetskim zapisima (*Morekazi*) i sasvim „svežim“ proznim ostvarenjima, koja je nemoguće čitati bez izvesnog osluškivanja njihovih stvarnosnih, dokumentarnih signala, jasno je da „usklađivanje senzibiliteta“ sa Miroslavom Mandićem, kao i ispitivanje „komplementarnosti“ u odnosu na ovog istinskog junaka ovdašnjeg konceptualizma, još i danas predstavljaju znak Tišmine pune posvećenosti zajedničkoj „nevidljivoj umetnosti“ a koja je za njih otpočela neobjavlivanjem dva prazna lista papira u 156. broju časopisa *Polja*, iz 1972⁸⁰.

⁸⁰ Reč je, tačnije, o radu Miroslava Mandića „koji je u nerealizaciji nastavio da traje kao nevidljivo delo“ (Radojičić 1978 a).

Pozorište surovosti

Za Draganu V. Todoreskov, koja je u disertaciji *Tragom kočenja: prisvajanje, preodevanje i raslojavanje stvarnosti u poetici Judite Šalgo* (2014) temeljno ispitala ulogu „faktocitata“ u literarnoj praksi Judite Šalgo (ali i jednim svojim delom, u literarnoj praksi drugih vojvođanskih „neoavangardnih“ umetnika), „nigde se literatura i život nisu tako ultimativno spojili, tako simbolički vezali, nigde se nije toliko referiralo na biografsku stvarnost kao u tekstovima Judite Šalgo i Miroslava Mandića“ (Todoreskov 2014: 171). Međutim, nagoveštenu „bioliterarnu politiku“ vojvođanskog kruga konceptualnih umetnika moguće je ilustrovati sa znatno više primera: uzmimo samo za primer književne aktivnosti Božidara Mandića ili knjigu pesama Slavka Matkovića, *Фомобуооџмпаџуја* (1985), u kojoj je pesničkim izrazom fingirana foto-tehnika beleženja, odnosno portretisanja „goliš života“ raznih umetnika i kritičara umetnosti.

I u neobičnom slučaju Slobodana Tišme – čiji dnevnički zapisi, priče i romani značajni snop svoje narativne svetlosti usmeravaju na sudbinu vojvođanskog konceptualizma – distinktivni sadržaj njegovih prozno-dokumentarnih radova postao je mahom njegov vlastiti „goli život“ i višedecenijska praksa „nevidljive umetnosti“. Spojeni silom udaraca „čekića tautologije“ i Tišmin život (*bios*) i Tišmina umetnost (*arte*) danas su sasvim neshvatljivi bez iskustva vojvođanskog i avangardističkog konteksta unutar kojeg su oubličeni.

S obzirom na to da zadugo pritajena umetnost Slobodana Tišme poslednjih desetak godina dobija jednu intrigantnu „umetničku dokumentaciju“ u formi knjiga poezije i knjiga proze (kratke priče, romani) – koje su ostvarile značajan odjek, pre svega, u konvencionalnom *litera-art* sistemu – pokušaćemo da mu u sledećem poglavlju posvetimo dužnu pažnju. Reč je o postupku „samopisanja“ i „samočitanja“, što znači da

je upravo reč o *stilu* autora koji se – kako smatra Artur Danto, ubeđen rečima Šopenhauera – sasvim izjednačava sa *fizionomijom duše* (Danto 1997: 292).

I baš je iz tog svojevrsnog psiholiterarnog razloga ovaj (sasvim uslovno) dokumentarni opus – koji recepcijsku dovoljnost ostvaruje već sa samim autorom – istinski izazov za (*drugog*) čitaoca (koji nije autor). On će se na Tišminim stranicama, u tom artoovskom „Pozorištu surovosti“, sva je prilika, susresti sa vlastitim osećanjem nelagode i teskobe. Jer konzumiranje Tišminog pisanja, svedočenje njegovom literarnom performansu, čitaoca bez odlaganja dovodi u situaciju približno jednakog (ako ne somatskog onda bar) psiho-učešća. O tom recepcijskom fenomenu čitaočevog angažmana Vojislav Despotov je, krajem osamdesetih godina, pisao kao o „konačn[o]j podel[i] rada na umetničkom polju“ – kao o „radu s čitaocem“ i kao o čitaočevom „trošenju“ (Despotov 2005: 137). Iz tog bi razloga osećanja teskobe i nelagode trebalo da budu ozbiljno uzeti u kritičko razmatranje Tišmine književnosti kao jasni znakovi da se čitalačko sopstvo „troši“ u dovoljnoj i potrebnoj meri.

Između ostalog, čitalačka anksioznost može da proistekne i iz spoznaje da se čitalac susreće sa još jednim grotesknim književnim delom *bez glave i repa*. I ovog puta ono nije toliko obimno i razigrano, niti vedro i ekstravagantno kao što je to pretežno Ćosićev *monstr*-opus. Čudovišno literarno područje novosadskog konceptualiste, Slobodana Tišme, takvo je da u njemu urušavanje ustrojstava čitaočeve stvarnosti, kao i „sudelovanje u svetu drugačije vrste [neodložno] postaje doživljaj, zbog čijeg stvarnog i istinitog sadržaja misao nikada ne može da se smiri“ (Kajžep 2004: 24).

A takvom neobičnom čitalačkom iskustvu biće u potpunosti posvećeno naše sledeće poglavlje.

Tragedia dell'anima: Raj, Tranzicija i Pakao

Slobodana Tišme

“The hardest thing to do is something that is close to nothing”. Marina Abramović, *The Artist Is Present*.

„Tema sam ja sam, a narator, ili junak, kako kritičar kaže, takođe sam ja sam [...] Ja ne upotrebljavam, 'junake', slučajno, niti pišem romane. Ja sam junak, i knjiga sam ja sâm“. Henri Miler

Kopanje po duši Kralja šume

Literarni gest investicije vlastitog i tuđeg „golog života“, gest „interpoliranja faktocitata“ (Todoreškov 2014), svojstven umetnicima vojvođanskog avangardizma, moguće je lako objasniti već pominjanim „burdijeovskim“ razlozima: „unutrašnjim“ koliko i „spoljašnjim“. Moglo bi unajmanje da se kaže da je reč o njihovoj karakterističnoj, internoj igri pretvaranja vlastite stvarnosti u svojevršno „pozorište surovosti“, koje je zasnovano na „ideji, do kraja dovedene, ekstremne akcije“ (Arto 1971: 101). A ona je bila sasvim u znaku guranja vlastite umetnosti u provaliju „nevidljivog“: lične, životne sudbine novosadskih avangardnih umetnika, u većoj ili manjoj meri usaglašenih sa izrazima „siromašne“, „nevidljive umetnosti“, po Nebojši Milenkoviću „svedočanstvo su činjenice da čak i odricanje od (javnog ispoljavanja) umetnosti može da se tumači kao prvorazredan umetnički čin“ (Milenković 2007).

U toj igri sa nevidljivim i u tom njihovom nevidljivom i utoliko pre surovom pozorištu, književna umetnost je imala i odlučujuću i ishodišnu ulogu. U toj meri da bi neko osetljiv, sklon preteranoj empatiji prema avangardnom „žrtvovanju i posvećivanju“, mogao da pomisli i to da je za naše konceptualiste književna umetnost – koje se konceptualizam tako rado odricao, kao što je to demonstrirao davni performans Slavka Bogdanovića, pod imenom „Zakovana knjiga“ (1971) – postala zapravo njihovo poslednje прибежиšte i poslednji preostali modus njihovog života.

Uz zaostavštinu Judite Šalgo i još uvek nedovršenu književnu dokumentaciju Miroslava Mandića (jer u tautološkom odnosu života i umetnosti konačnu granicu „Pozorišta surovosti“ predstavlja smrt: bilo kao biološki fenomen, bilo kao estetski), karakterističan primer „romantizovane umetničke dokumentacije“ predstavljaju upravo knjige Slobodana Tišme, koje će ovaj umetnik „nestvarnih stvari“ objavljivati od 2000. godine i dalje, u različitim žanrovskim razgraničenjima poput „dnevnika nepoznatog“, „niskobudžetne proze“; „staromodernе travestirane ispovesti s onu stranu groba“. U književnoj zajednici one će biti prepoznate kao dela koja potvrđuju i pomažu konceptualizaciji konvencionalnog književnog sveta, o čemu „govore“ i pristigle nagrade: „Stevan Sremac“ za knjigu priča, *Urvidек* (2005), „Biljana Jovanović“ za roman *Quattro stagioni* (2009), „Ninova nagrada“ za *Bernardijevu sobu* (2012)⁸¹. Ipak, u ovim raznovrsnim zapisima (objavljenim, istina, u formi knjige) nemoguće je ne prepoznati tendenciju da se nametnu kao „umetnička dokumentacija“ autorove „nevidljive umetnosti“. U tom smislu, pomenute podnaslove Tišminih knjiga nikako ne treba prevideti. Reč je o „dnevniku“ (*Blues Diary/Pitoma religiozna razmišljanja*), reč je o „staromodernoj [...] ispovesti“⁸², a u slučaju romana *Bernardijeva soba* reč je o „partituri“,

⁸¹ I dandanas, namešten u nekakvoj kontradiktornoj pozi spram sebe i svog „proznog“ dela, oglašavajući, dakle, prezir i prema (vlastitom) pisanju i prema nagradama, Tišma je, navodno, odbio nagradu za dnevničke zapise, *Blues Diary* (2001), nakon čega je zid principijelnosti pao, te su za umetnika usledile godine poniženja u ovenčavanju literarnim nagradama (Tišma 2014: 125).

⁸² I u svom „dnevniku nepoznatog“, *Pitoma religiozna razmišljanja (Blues Diary)*, Tišma zapisuje: „Ja sam staromodernan/ Ja sam staromodernan/ Мене интересује оно иза свега/

budući da podnaslov glasi „za glas (kontratenor) i orkestar“. Odrednica „niskobudžetna proza“, koja je pripisana pričama iz knjige *Urvidiek*, govori nam ne samo da je književnost sama po sebi „siromašna umetnost“ („knjiga raste/kao hleb/Knjiga je za siromašne“, čitamo u pesmi „Knjiga svećnjak krov“, iz 1973. godine; Tišma 1997: 30), niti samo da književnost kao umetnost ne zahteva značajna materijalna ulaganja (sparam muzike, skulpture, slikarstva, recimo); više od toga, odrednica „niskobudžetna proza“ sugerise da je reč o zapisu koji u vrednosnom smislu treba da bude uzet u obzir kao svojevrsno „pismo nižeg reda“. Kao što se to, uostalom, može reći i za „staromoderno-ispovedni“ karakter romana *Quattro stagioni plus*, koji sasvim jasno sugerise da je ovaj roman (i ne samo on, već i preostatak Tišmine „proze“) zapravo „romantizovana umetnička dokumentacija“, s obzirom na meru u kojoj je autor posvećen dočaravanju „Vremena kraja, posle 69. godine“, kada „nevidljivi ljudi“ Novog Sada, Slobodan Tišma i njegova „braća po mekanom oružju“ (Tišma 2009/2012 c: 50) razvijaju „ideju *nevidljive umetnosti*, ideju nestajanja“:

„Radili smo stvari koje je teško bilo primetiti, sve je bilo na granici vidljivog. Praktično, svaki životni čin je bio umetnički čin. Ali ko je to primećivao? Pa niko. Ali to nam je i bio cilj“ (Tišma 2009/2012 c: 16).

„Nevidljiva umetnost“ predstavlja „poslednji avangardni čin“ (Tišma 2009/2012 c: 96) koji je hteo da svojom „oskudnošću“ i „siromaštvom“ zaobiđe sve zvanične strukture, političke koliko i umetničke, negirajući čak svođenje umetnosti na „artefakt“, na „delo“. Tišmin odgovor na „poslednje vreme“ umetnosti bilo je, recimo, objavljivanja „ničega“ u

Jedna Reč, poslednja/ Ili čak Ono iza reči, ustvari, 'On'' (Tišma 2001/2012 a: 86-7). 2009. godine, Tišma će za *Novu misao* izjaviti sledeće: „Moj svet umetnosti je smešten na prelazu iz 19. u 20. vek (Tišma 2014: 129). Pomenuto bi moglo da bude pripisano Tišminoj posvećenosti sakralnom, slušanju „ozbiljne muzike“ i simbolističkom pesničkom iskustvu, posebno Remboovom. Tako će Tatjana Rosić kod Tišme, između ostalog, prepoznati gestove navlačenja staromodne maske „dendija“, kao lica „najviš[e] moguć[e] autopoetičk[e] samosvest[i] stvaranja, otpor bilo kakvoj naturalizaciji identiteta, jasno naglašenu privrženost onoj kreativnoj gordosti, koja nije ustuknula pred idejom subjektiviteta kao kulturološkog i kreativnog konstrukta i koja prevazilazi zadatost svakog uslova“ (Росић, 2014: 292).

Rešinovom časopisu *Adresa*, zatim ispijanje koka-kole i ruskog kvasa ispred samoposluge na Limanu (sa Čedom Drčom) ili odlasci u Šumu (po uzoru na engleskog pesnika iz 17. veka, Endrua Marvela i na njegov alter-ego – Virbija, Kralja Šume)⁸³.

Visoka mera učešća biografsko-umetničkog „kapitala“ u Tišminim proznim zapisima neposredno utiče na neizbežnost čitalačkog suočavanja sa njim i naknadnog involviranja u performans „nevidljivog“. Tome posebno doprinosi pojednostavljenje u pogledu sadržaja Tišminog pripovedanja: uvek je to manje-više jedna-ista, oskudna priča, s tim da za Tišmu, kao pisca koji insistira, kao što ćemo već i pokazati, na „razlici“, to „manje-više“ upravo predstavlja prelomnu tačku u kojoj se uspostavlja njegovo osobeno „pismo sa greškom“, i to svođenjem priče – kao dokumenta jednog (nevidljivog) života i umetnosti – mahom na „beleškarenje“, „piskaranje“ kome upravo zato tautološki ekvivalent i ne može da predstavlja „život“ koliko – „životarenje“:

„No, to samo po sebi i ne bi bio neki problem, mislim, to piskaranje, da ja nisam neki stvor koji, jednostavno, nema istoriju, nema priču, u životu mi se malo šta događalo, nisam nikoga poznavao zaista, nikud nisam mrdnuo iz Đurvideka, tj. Provalija, eventualno do Begrifenstana. O čemu da pišem? O *Ničemu*“ (Tišma 2009/2012 c: 8-9)

Na jednoj strani, dakle, ostaje „proza“ kao jedna sasvim skromna istorija nevidljivih umetnikovih gestova, travestirana autobiografska naracija koja za svoj sadržaj uzima *ništa* jednog života izjednačenog sa umetnošću, tačnije – *ništa* jednog „životarenja“ izjednačenog sa „umetničarenjem“ („Radnja ove pripovesti /ispovesti s onu stranu groba/ događa se u Ujedinjenom Kraljevstvu, tj. u mojoj krunisanoj glavi, pošto sam ja

⁸³ „Za razliku od velike Šume, na obodu južnog dela grada Đurvideka, nalazi se Šumica, na samoj obali Dunava, u koju redovno odlazim. Tamo igram svakodnevnu predstavu „Kralj šume“ koja spada u domen tzv. „nevidljive umetnosti“ (nema gledalaca), kao i dugogodišnja akcija ispijanja koka-kole i ruskog kvasa, koju izvodim sa svojim sabratom Čerevickim“ (Tišma 2009/2012 c: 204; o „Virbiju“, Kralju Šume, vidi takođe Tišma 2001/2012 a: 32 i Tišma 2009/2012 c: 43; takođe vidi Radojičić 1978).

samokrunisani Kralj šume, umetnik tzv. nevidljive umetnosti, bolje reći prodavac magle“; Tišma 2009/2012 c: 201). Na drugoj, pak, strani od „životarenja“ i „umetničarenja“, u nedostatku ikakvog većeg, obimnijeg sadržaja, ostaje nam autorovo „autobio(psiho)grafsko pismo“ i njegovo neprekidno, nepresušno gibanje vlastitog životno-umetničkog *ničega* od „manje“ ka „više“, dakle, u granicama „razlike“ koju donosi pomenuta i navodno „tek-tako“ upotrebljena fraza: „manje-više“⁸⁴. To upravo sugerise da bi Tišminu prozu trebalo čitati i *podozrivo* i *razroko* – kao „umetničku dokumentaciju“ koja neproverljivim i nepouzdanim faktima uspeva da osvetli i umetnikovu „stvarnu istoriju“ kao i duševni (i utoliko pre – „nevidljivi“) aspekt umetnikovog „golog života“ i njegove umetnosti, tu nevidljivu dramu investicije „golog života“ u projekte „nevidljive umetnosti“.

Za Tišmino „auto-bio-psiho-grafsko“ pismo, dakle, važi isto ono što je i Predrag Brebanović svojevremeno pripisao autografskom pismu Bore Ćosića: da „[n]arativna maska koju je [pisac] navukao ne bi smela da nas zbuni, jer autografski tekst treba tretirati kao oblik životnog i umetničkog ponašanja“ (Brebanović 2006: 448). U tom smislu, autografija predstavlja literarni performans koji je neodvojiv od ličnosti samog umetnika. To je demonstracija „umetnika u prvom licu“ (Todosijević 1975/2002: 75; Todosijević 1983; Denegri 1983). I kao što je to svojstveno performansu, i za autografiju se može kazati da u njoj „umetnik ne personifikuje duhovni, emotivni ili pak moralni svet neke druge ličnosti – kako to, uistinu, čini glumac u pozorišnoj predstavi“ (Todosijević 1983). Govorom koji je ekspliciran u prvom licu, i u performansu i u

⁸⁴ Evo kako pojam „autografije“ H. P. Abota (H. P. Abbott), kao „specifičan medij svedočenja“ objašnjava Predrag Brebanović: „Ako je autobiograf zaokupljen pričom i istorijom, „realnošću“ i „istinom“ proteklog života, pisac autografije (raz)otkriva sadržaj vlastite svesti u *samom trenutku* pisanja. Vreme autografije stoga je sadašnje, nedovršeno i u pravom smislu reči egzistencijalno, što samim tim znači da takav tekstualni modus nije unapred zadat nikakvom narativnom formom, nego intenzitetom bivstvovanja koji izbija iz samog teksta. Autografija se otuda svodi na autografski *čin*, to jest piščevo delovanje pisanjem. Iako, po prirodi stvari, obiluje autobiografskim materijalom, ona nije toliko istorija nastanka konkretnog ličnog identiteta, koliko njegova *objava*, koju autor upućuje svojim čitaocima, ali i sebi samom“ (Brebanović 2006: 446-447; sic).

autografiji umetnik nastupa kao „persona“ koja „izražava sopstvenu volju, svoje ideje, duhovne stavove koji su proizvod njegovog iskustva i pogleda“ (Ibid).

Pristupajući u ovoj prilici sasvim bojažljivo „Tišmi u prvom licu“, njegovom neobičnom literarnom performansu, pitamo se s dobrim razlogom: šta nam to daje za pravo da pristupimo nezahvalnom poslu kopanja po autorovoj duši, „čitanju autora“? – Pre svega, to što je ne moguće da zažmurimo pred očiglednošću da Tišmino pismo jednako očitava trajne posledice i „spoljašnjih“ koliko i „unutrašnjih“ oblika nasilja nad „golim životom“ umetnika: posledice i društvenopolitičke stigmatizacije umetnika koliko i intimno-poetičke konsekvence odluke da se *nevidljivo* živi, odnosno da se „umetničari“. Ono čak očitava i posledice autorove *nemoći* da *drugačije* (bolje, vidljivije, uspešnije) živi i da se *drugačije* (bolje, vidljivije, uspešnije) bavi umetnošću.

Tišmino autografsko „pismo“ dokumentuje jedan dugotrajni i teško raščlanjivi proces (samo)ukidanja, čiju unutarnju dramatiku – čak bolje od bilo kakve „referentne literature“ – ubedljivo ilustruje Rilkeova rekvijumska opomena jednom samoubici (grofu Volfu fon Kalkrojt), primerena i u tolikim drugim slučajevima radikalnog investiranja „golog“ umetničkog života u ime Autonomije. Jer, u naporima, pokušajima i žrtvama da se sasvim izjednači život sa umetnošću, *na kraju krajeva*, „[k]o tu o pobedama [može uopšte da] govori?/ Izdržati – sav podvig je u tome“.

Pismo shizoida

U nedostatku dela, artefakata „nevidljive umetnosti“, pa i usled oskudice u životnoj dinamici jednog „nevidljivog umetnika“, pred proučavaocem je, dakle, jedino još Tišmino „pismo“, kao svojevrsni umetnikov projekat „samoiščitavanja“ (Tišma 2009/2012 c: 29). Mogućnost „drugog čitaoca“ ovde se može uzeti kao mogući

„akcident“, sa neizvesnim ishodištem – bilo da je reč o nerazumevanju „pisma“ od strane „drugog čitaoca“, bilo da je reč o njegovom odustajanju od daljeg čitanja (usled nezainteresovanosti, svesti da je reč o „jednoj-istoj stvari“, usled nedostatka vremena, izneveravanja estetskog praga očekivanja, itd). „Pismom“ koje predstavlja „samoiščitavanje“ autor je idealnu (industrijsko-potrošačku) trijadu „autor-delo-čitalac“ pokušao da preinači u svojevrsni čin literarne proizvodnje za samog sebe; proizvodnje koja nema ambiciju (ni „volju“ ni „moć“) da ostvaruje značajnije „viškove“, te otuda ni ambiciju da omogući neku značajniju recepcijsku „razmenu“ (čemu se, međutim, u određenoj meri protivi statistika tiraža i recepcije Tišminih knjiga, objavljenih nakon 2001. godine).

Nećemo se ustezati da iznesemo sledeću tvrdnju u korist „autografskog“ karaktera Tišmine proze: narator se u Tišminim pripovestima tek „fiktivno“ menja (recimo, Pišta Petrović, narator romana *Bernardijeva soba*, ili „ja“, pseudo-unuk doktora Stevana Nerejlića“, bezimni pripovedač romana *Quattro stagioni plus*). Međutim, bez razlike ko pripoveda, evidentno je da se pripovedač(i) iz knjige u knjigu oglašava(ju) uvek istim stilemama i ispovednim fokusima, kao što su to, recimo, frekventna upotreba reči „užitak“, „razlika“, „greška“, „kastracija“; „aberiranje“ imena, toponima i mikrotoponima (kako to primećuje Vasa Pavković), odnosno upotreba reči sa kalamburskom „dimenzijom greške“ poput Netopisa/Letopisa; pohezije; Tolstojevskog, Dobriše Čosarića, Hitla, Bufolinija, Šile Montag, Urvideka/Đurvideka/Šurvideka/Ujvideka, Zaraeva, Hamerike, Nobelesove nagrade, itd. Redovno se, zatim, svedoči jednom-istom naponu da se iskaže vlastita nemoć, nesposobnost, frustracije, lenjost, itd. Kada tome pridodamo još i jedan-isti mizanscen (Ujvidek); pozivanje na „stvarne“ i uvek iste „nevidljive projekte“ (odlaska u šumu, provođenje vremena u automobilskoj olupini, itd) i pojavljivanje istih fiktivnih aveti – „Žerlinskog“ (Miroslav Mandić), „Čerevickog“ (Bora Drča), „Rieslinga“ (Jovica Aćin, „sedmi brat“ u romanu *Bernardijeva soba*) i „prijaptela“, „prijátela“, anonimnog slovenačkog adresata, kome se Tišmina proza (redovno) šalje kao poruka – ne možemo a da ne primetimo (pa i da osetimo) da je

razdvajanje autora i (fiktivnog) pripovedača unajmanje prividno, a za čitaoca sasvim izlišna stvar. Ohrabrenje za zasnivanje takvog odnosa prema Tišminoj pripovedačkoj „ja“-poziciji može da ponudi dnevnički zapis iz knjige *Blues Diary* (odnosno *Pitoma religiozna razmišljanja*), u kojem stoji:

„Jedino što me interesuje

To su lične ispovesti (ispovest kao forma, stereotip)

Važan je ton, a ne detalji koji su uvek isti“ (Tišma 2001/2012 a).

Činjenica da čitajući Tišmine, uslovno rečeno, „različite“ knjige, sve vreme čitamo – ako nije odveć previše da kažemo „jednu-istom knjigu“, onda – „jednu-istom rečenicu“ kao izraz „jednog te istog napora samopredstavljanja“ (Brebanović 2006: 450, sic) – čak bez obzira na to što je, po prirodi stvari, pred čitaocem na delu „fikcionalizacija“, odnosno pričanje navodno „druge priče“ od strane „pripovedača“, koji isto tako navodno nije autor – govori u prilog postojanja *rečenice-simptoma* koja ujedno i svog „pripovedača“ eksponira kao očigledan tekstualni „simptom“ autorovog samoinvestiranja. Drugim rečima, „pisanje nije rad“, kako u to veruje Vladimir Kopicl, „ono je, zapravo – stanje“ (Kopicl 2005: 151).

Tako se pitanje „etiologije junaka jednog teksta“⁸⁵, ali ništa manje i pitanje „etiologije autora“ (koja se katarzično, pa čak i infektivno prenosi na čitalačko iskustvo), nameću kao ključni za razumevanje Tišmine „bioliterarnosti“, a kojoj umetnik sam, ne bez izvesnih poetičko-intimnih pobuda, u romanu *Quattro stagioni plus* (2009/2012), dopisuje odrednicu „shiza-kliza“, referišući očito na „shizoanalizu“ Žila Deleza i Feliksa Gatarija, i na njene „pozitivne zadatke“⁸⁶.

⁸⁵ „Šta je, pitam se ja, etiologija junaka jednog teksta? Čega su oni simptom (ne šta su njihovi simptomi)? Čiji izraz predstavlja jezik teksta? Na kakav poziv oni odgovaraju? Kakav je moj status kao čitaoca/autora/analitičara spram tog poziva? Gde je poziv zabeležen i ko je ili šta je upleteno u njihovo otkrivanje?“ (Smith 1986).

⁸⁶ Evo bar jednog citata iz romana *Quattro stagioni plus*, koji shvatanjem ljudi kao „želećih mašina“ nagoveštava važnost poetičko-intimne uloge shizoanalize (Deleza i Gatarija) u

Nastupajući pod maskom pripovedača-shizoida („Danas sam bio u Šumici. Trebalo bi da prestanem sa beleženjem trivijalnosti. Pojavio se opet onaj čovek ili demon, Kralj šume, ili je to samo njegova, tj. *moja senka*“; Tišma 2009/2012 c: 12/ „Tiho je pevušio da me neko ne čuje, u strahu da ne krene priča po pozorištu da si poludeo“; Tišma 2005/2012 b: priča „Kralj šume“), Tišma će – taktikom „pisanja-koje-je-stanje“, taktikom „pisanja-koje-je-samočitanje“ („Jer, evo, moje pisanje je samočitanje“; Tišma 2009/2012 c: 29), odnosno taktikom izuzetno visoke mere investiranja vlastitog „golog života“ u svoj „siromašni“ literarni projekat – ubedljivo demonstrirati „večit[u] igr[u] sličnosti i razlike kojom istorija vara sve što postoji na ovoj lutajućoj planeti. U stvari, reč je o meni samom, na klackalici koja se zove shiza-kliza“ (*op. cit.*: 12).

„Pisanja-koje-je-stanje“ zapravo sasvim je jednako shizoanalitičkom nalogu o prepuštanju „procesu“: da je ono poput slobodnog puštanja niz „flukseve“ vlastitog mentalnog kosmosa, *zazorni put na kraj noći*, bez ikakve volje da ta psihonautika ikada preraste u kakav vajni psihoanalitički put ka „ostrvcetu zdravlja“ (*op. cit.*: 81). „Ostvariti proces, a ne zaustaviti ga“, eto, dakle, jednog važnog „pozitivnog zadatka shizoanalize“ (Delez/Gatari 1990: 314), koji je i te kako moguće prepoznati u Tišminom simptomatičnom pismu, kojim autor (a ne njegovi „naratori“, kako to može da tvrdi književna kritika „na distanci“)⁸⁷, na tom putu, tokom tog procesa, zasigurno sanja konačni performans vlastite smrti „kao vrhunski zajeb *svoga postojećeg*“ („dovesti sve u zabludu, definitivno biti neuhvatljiv“; Tišma 2009/2012 c: 184)⁸⁸ – a zbog čega se i sami

artikulaciji Tišminog „pisma“: „Planeta je naseljena mašinicama koje su ispunjene cinoberom. Kada se pokvare cinober curi na sve strane. Isprlja Zeleno. Kao ulje iz neke mašine. Ali malo je falilo da ljudska krv bude zelena ili plava“ (Tišma 2009/2012 c: 72).

⁸⁷ Jedan od svojih prilično tačnih uvida u Tišmina prozna ostvarenja, Tatjana Rosić neće, ipak, doneti bez određene (rekli bismo čak i dozvoljene) „dimenzije greške“: „Delovanje, pak, svih *Tišminih naratora* karakteristično je po tome što *oni svoj život* vide kao jednu vrstu estetskog koncepta i dosledno izvedenog performansa u čijem je fokusu njihovo pisanje/telo kao poprište ideoloških i identitetskih sukoba (Росић, Татјана 2014: 275; kurziv DĐ).

⁸⁸ Na jednom drugom mestu pročitali smo i ovo „Interesuje me samo postojanje, tj. nepostojanje, ništa više“ (Tišma 2009/2012 c: 69).

u ovom trenutku suočavanja sa umetnošću ovog solipsiste pribojavamo da će nam se do kraja našeg preduzeća, sasvim izvesno, dogoditi preobražaj – u magarca.

Poput delezovsko-gatarijevskog „procesa želeće proizvodnje“, Tišmino pričanje – ako ne baš „istih priča“, a ono pričanje „jednom-istom rečenicom“, „rečenicom-simptomom“ – nema, dakle, neki svoj zadati cilj, nekakvu želju da bude okončano vraćanjem u „normalu“ – bilo da je reč o vraćanju u konzervativnost (mentalnog) „zdravlja“, bilo u konzervativnost umetničke, romaneskne „forme“. Ono isključivo žudi za tim da sledi proces vlastitog „krivog srastanja“, da se ostvaruje „utoliko što napreduje“ (Delez/Gatari 1990: 314). Međutim, tautološki sporazum koji je uspostavljen među konceptima „procesa“, „puta“, „života“, „romana“ i „umetnosti“ ne prestaje da se rve sa idejama „uređenosti“ i „kompozicije“ jednog shizoidnog literarnog koncepta: „Tako ide, izgleda, i sa ovim mojim piskaranjem, pardon, piskaranjem-pričkaranjem, samo pulsira i polako se udaljava. Sve veća talasna dužina. Mislim da pišem a, u stvari, samo čitam, tj. pričam. Priviđa mi se pisanje. U stvari čitam, pošto nema ni početka ni kraja. Roršahova mrlja se širi, ali bez otrovnog trna. Kastrirana“ (Tišma 2009/2012 c: 74). A neku stranu kasnije, čitamo i ovo:

„Svaka kompozicija je samo privid celine. Ipak, pisanje romana mora biti put u nepoznato. Malo tražiš, prijatelj! Naravno, to ne znači da se obavezno stiže do nečega, najčešće je to bespuće, pustinja. Udaljavanje, sve veća talasna dužina. Roršahova mrlja koja se širi, ali bez otrovnog trna, kastrirana“ (*op. cit:* 105).

U ovim više nego karakterističnim autopoetičkim solipsizmima Slobodana Tišme („naratora“) primetno je da bi forma, odnosno arhitektonika pisanja, trebalo da bude nešto što je podređeno životnom (=literarnom) procesu, čime se sugerise da „[v]izija celine mora ići uporedo sa napredovanjem teksta, mora biti inherentna tekstu“ (Ibid). Ipak, sa poistovećivanjem života i umetnosti – kompozicija kao „[o]snovni problem romana kao i života ili nečije sudbine“ (Ibid) nužno postaje zavisna od tekstualnog i

životnog „procesa“, koji ni umetniku koliko ni čitaocu ne garantuje kako će zaista u konačnici izgledati konceptualizacija jednog života, odnosno kako će izgledati konceptualizacija jednog dela, kao proizvoda. Ishodište procesa se ne može znati, njegova forma se ne može ni predvideti. Mogu se, međutim, dati neki nagoveštaji forme, neka sugestija, uputstva, koja ne moraju odveć previše da znače u hodanju po tragovima shizoida, ali mogu da u čitanju uspostave određene konture „priče-koja-je-život-koji-je-proces“: neretko, gotovo manirski, Tišma svojim čitaocima preporučuje čitanje koje ne mora da robuje hronološkoj, odnosno linearnoj direktivi, a koje, tako, može da stvori utisak celine kao *pazla na granici arhikiča* (V. Pavković, *op. cit.*: 210). Takav je slučaj sa čitalačkom preporukom za roman *Quattro stagioni plus*, u kojoj se sugerise ne samo izvesna forma „spiralnog“ čitanja, već u izvesnoj „prekoj“ čitalačkoj potrebi, u slučaju pomanjkanja slobodnog vremena – i čitanje sažetka, „pričice“ namesto romana, (*op. cit.*: 5). No takav je slučaj i sa uputstvom za upotrebu umetnikovog „plavog dnevnika“ (*Blues Diary*), koji – i mada su „[t]extovi [...] složeni hronološkim redom u dvanaest celina“, preporučuje „čitanje iz sredine ili od kraja“ (Tišma 2001/2012 a: 160).

Jedan kratak osvrt na piščevo usmeravanje „nestrpljivog“ čitaoca na *digest*-verziju romana, „pričicu“, (*Quattro stagioni plus, Bernardijeva soba*): ako i veruje da zbog „procesualnog karaktera“ svog shizoidnog pisma „treba biti strpljiv“, Tišma, koji „sporost“ svog spisateljskog postupka drži za otežavajuću okolnost koliko i za kvalitet, isto tako dobro razume da „mušterija čeka“; zbog čega, u raskolu između nekoncepirane ponude (ponude u procesu) i potražnje „mušterije“ (čitaoca) za gotovom, dovršenom, uobličenom robom (dela koje je život), treba podmetnuti – „pričicu“: „Pričica, to da, to je šansa da nestaneš u trenutku. *Ready made. Gotova stvar*“ (Tišma 2009/2012 c: 105-106). No to ne samo da je jednostavno rešenje za proznu ambiciju koja se ostvaruje u tautologiji života i umetnosti, ono je istovremeno i nužno proglašenje samog sebe za „lošeg pisca“, „polu-pisca“. Tvrd bar u odluci da spram dominacije „uredno očešljane proze“ stvara isključivo „lošu prozu“, prozu „na tri ćoška, bez glave i repa, bez kraja i

početka“ (Tišma 2014: 116), naš će umetnik u jednoj prilici prokomentarisati i „jednostavnost“ svojih literarnih „fikcija-ogledala“:

„U pričama pokušavam da se poigram stereotipom, da prepoznam svoju situaciju u tekstu. U pitanju su svakodnevne situacije i odnosi, muž-žena, mama-sin, zatim usamljenost, ali nisam baš talentovan za radnju, to mi je slaba tačka, ne posedujem tu vrstu mašte. Pisanje proze je u izvesnom smislu pad, srozavanje, prosjačenje, vapaj za komunikacijom. Naravno, uvek pišem u prvom licu, „o sebi“, pokušavajući da se predstavim na ovaj ili onaj način“ (*op. cit.*: 78).

Jednostavnost (uvek istog) sadržaja, koju u ovom slučaju možemo da označimo i kao „arhetipsku“, dobija i svoje radikalnije određenje ako se uzme u obzir da Tišma sebe doživljava i kao „vikend-pisca“, izjavljujući da su neke njegove stranice, između ostalog, „posvećene ‘pustoši nedeljnog popodneva’, tom potencijalno opasnom trenutku u životu jednog palančanina. Ali vikend pisac i zbog toga što je malo tu uloženo i u intelektualnom i u emocionalnom smislu, imam važnija posla u životu, a to je slušanje muzike“ (*op. cit.*: 132)⁸⁹.

Na taj način Tišma, dakle, ostavlja neodoljivi utisak da sve vreme piše „manje-više“ slične priče, pričice, jednostavne, sličnih sadržaja, banalnih, svakodnevnih, sa „kakvim-takvim“ zapletima; pričice koje svoj izmišljeni sastojak nude tek kao neku artistsčku, etikativnu nužnost, kao žanrovska prinuda i „moranje“. Čini se da one, skromne, jednostavne i reklo bi se čak „neuspele“, nastaju zaista samo da bi sobom prividno sakrile nagost i nakaznost umetnika (Tišma 2009/2012 c: 106); njegov stvarni „goli život“ – zastupljen u „pričicama“ upravo njegovom (a ne nečijom drugom, recimo, „naratorovom“) rečenicom. Zbog svog „simptomskog“ karaktera naznačena „uvek-ista“

⁸⁹ Ovo je još jedno „opšte mesto“, „mesto-simptom“ Tišmine proze na koje je ukazala i Tatjana Rosić u navedenoj studiji: posvećeno slušanje „ozbiljne muzike“ i pevanje arija („distorziranom glasom“), kao eho biografskog nasleđa (oca) deo je i Tišminog autobiografskog identiteta koliko i Tišminih fikcionalnih para-identiteta.

rečenica Slobodana Tišme sugerise jednu moguću (buduću) formu autorovog „shizoidnog pisma“: prirodno, neusiljeno okupljanje trenutno razdvojenih književnih celina – dnevnika, priča i romana – među *jedne korice*. No, kao što se to već kaže, „o-tom-potom“; proces još uvek traje; život se još uvek izvodi.

Tranzicija Kralja šume

Da se u slučaju Tišminog „pisanja-koje-je-stanje“ i „pisanja-kao-procesa“ zaista događa shizoidno investiranje „golog umetničkog života“ *koji nije fiktivan, ali koji ima svoje fikcije*, potvrđuje i Vladislava Gordić Petković, koja je sa punim shizoanalitičkim razumevanjem Tišmine priče primereno nazvala „legendama“ koje „pripovedaju o dalekom vremenu kad je takozvana umetnička samosvojnost bila moguća i dozvoljena, bezmalo etablirana suvišnost, o vremenu kad se moglo – s tačke gledišta građanske ideologije i komunističke politike – ne biti ništa i ne raditi ništa“ (Gordić Petković, V. „Nestvarne stvari Slobodana Tišme“ u *Tišma* 2004/2012 b: 151). No, možda i najbliža samom središtu Tišminih „shizopoetičkih stvari“ kritičarka je bila onda kada je povodom „niskobudžetne proze“ *Urvideka* konstatovala da „pripovedač skicira svoje moguće biografije, zapanjujuće slične jer su sve to biografije suvišnih ljudi, ljudi u bici sa nestvarnim stvarima koje zadaju površinske rane, ali su dosadne kao muve u opsedanju pisca“ (*op. cit.*: 152). Drugim rečima, u prozi Slobodana Tišme za čitaoca je nemoguće da bude distanciran u odnosu na autora, i mada prakse književne kritike, u ime što objektivnijeg, „naučnijeg“ pristupa književnom delu, rado savetuju otklon od autorskog „biografskog kapitala“. Bez obzira na autorove postupke „izmišljanja“, koji su uistinu „niskobudžetni“ i, kako ćemo videti, uvek sa „dimenzijom greške“ – i koji, pri tome, glasno postavljaju pitanje Borisa Grojsa: *da li je umetnička dokumentacija – umetnost?*

(Groys 2006)⁹⁰ – čitačev otklon od umetnikovog „pisma nižeg reda“ biva sasvim nemoguć, te sa namerom ili ne, Tišma u čitaocu naknadno stiče svedoka svojih „nevidljivih projekata“, tih predstava igranih u anonimnosti svakodnevice, bez publike. Na taj način, u infernalne temelje jedne umetničke suverenosti uz umetnikov „goli život“ ući će neodložno i čitačev „goli život“.

U iskustvu auto(psiho)grafskog pisma, u iskustvu samopisanja i samočitanja, čitalac je tek njegova neizbežna kolateralna šteta. On postaje žrtva umetnikovog Pozorišta surovosti, uspostavljanja „stvarnost[i] u koju se [i te kako] može verovati, stvarnost koja u srcu i čulima stvara onu vrstu konkretne rane koju donosi sobom svako istinsko uzbuđenje“ (Arto 1971: 101). Pomenuti saučesnički i kolateralni status čitaoca Tišmine „proze“ potvrdiće i Tatjana Rosić, po kojoj „narrator romana“ *Quattro stagioni* čitaoca „'vozi' [...] brzo i nežno, neprimetno [ga] vodeći [...] iz jedne u drugu psihozu, iz jedne u drugu fatamorganu komunističkog raja i sopstvenog poraza, varirajući priču o padu, ludilu, otporu društvenom sistemu i propasti tog otpora“ (Pocih 2014: 286-287).

Treba, međutim, naglasiti da se infernalno iskustvo investiranja „golog života“ čitaoca – a to znači njegovo pretpostavljanje osećanju nelagode u činovima čitalačkog svedočenja „teroru“ umetnikove „svakodnevice“ – događa isključivo povodom Tišminih radova koje smo u ovoj prilici odredili kao deo „umetničke dokumentacije“ njegove „nevidljive umetnosti“, a koji bi mogli da budu označeni u dnevno-žurnalističkom maniru kao „Tišmina proza“. A tom njegovom „Pozorištu surovosti“, u kojem su trpljenju izloženi i čitalac-svedok i „dželat-mučitelj“ (prema Arto 1971: 117), treba li to naglasiti, ne pripada „Tišmina poezija“, kao jedno izrazito i čitalačko i autorsko „rajsko iskustvo“: u jednom

⁹⁰ Ovo pitanje opsega i Tišmine dnevničke zabeleške: „Da li se ja bavim pisanjem/Ne. Ovo je samo beleženje/Skoro da nema nikakve razlike/ Između pukog životarenja i beleškarenja/Pisanje sa tim nema veze, ono podrazumeva/ Jedan širi kontekst, pohranjivanje i tumačenje/Zatim, poništavanje (ubijanje)/ Možda u beleženju, tj. životarenju/ Ima pisanja tek-tek, u tragovima/Ostacima, ali to je beznačajno/Za pisanje je potrebno „Da“ i „Ne“/ Za beleženje nije potrebno ništa/ Beleženje je tumaranje/ No, možda je to manje ili više od pisanja, tj. života/ Šta ja radim, kako živim/ Sam Bog Zna“ (Tišma 2001/2012 a: „Lilaharm“ 1. dec).

konvencionalnom razgraničenju literarnih umetničkih praksi, Tišma je, poput svog artističkog „brata blizanca“, Miroslava Mandića, poetskim izrazom sasvim porinut u *lepotu* (i „nežnost“, kako se to već ovom umetniku često pripisuje): najveći broj pesama Tišma je stvorio u periodu između 1967. i 1977. godine, kada u Letopisu objavljuje (poemu) *Vrt kao to*, sa osećanjem da je stvorio svoj *master piece*, nakon će uslediti sedamnaestogodišnja pesnička tišina, koja biva prekinuta 1994. godine, ispisivanjem prve pesme budućih *Morekaza* (Tišma 1995).

Tišmino, pa i čitaočevo „rajsko iskustvo“, trebalo bi sasvim da bude ograničeno – u pravom i prenesenom značenju ovih reči – *vrtom* i *morem*, rečima lepote, raja i uživanja, kojima nesumnjivo treba dopisati još i nekoliko sledećih: *šumu*, zatim *plavu*, boju Mandićevu koliko i Tišminu (iznad svega – boju Malarmeovu!), i *moru* srodni – *Okean*, reč koja će obeležiti umetnikovu fazu bavljenja rokenrolom tokom osamdesetih godina (Luna/La Strada). Zajedno uzete, pomenute „rajske“ reči predstavljaju središnje koordinate Tišminog umetničkog senzibiliteta. Između ostalog, one će i sugerirati *gradiranje* Tišmine „poezije“ i „proze“ u jednom mističkom maniru; u maniru koji poeziji pripisuje stanje raja, lepote, mira, ispunjenosti, spokoja, radosti i zadovoljstva, a prozi dodeljujući stanje pakla, mučenja, nelagode, mučnine i frustracije.

Ova osećanja već postoje izmešana u samom činu stvaranja (bol/u-žitak), kako to Tišma ističe u intervjuu iz 1996. godine (datom povodom *Morekaza*), s tim da je pesnik bio uveren i u to da zadovoljstvo mora da prevlada osećanje mučnine, jer „ako ne prevlada zadovoljstvo, nego mučnina, onda je to“, odgovoriće svojevremeno Tišma na pitanje svoje sagovornice, Marije Gajicki, „veoma loše po mene kao umetnika“ (Tišma 2014: 20-26). U nastavku intervjuja, Tišma će naglasiti problem recepcije dela, problem koji je značajan i u ovom našem svođenju njegovih spisateljskih računa:

„Mislim da namera nikako ne sme biti da umetničko delo stvara osećaj nelagodnosti ili mučnine, to ne, jer to je apsurdno i nema nikakvog smisla“ (Ibid).

Zbog pomenutog stava, Tišma će i u budućim godinama isticati prednost poezije kao umetnosti lepote u odnosu na prozu (priču, dijahroniju, temporalnost). U razgovoru sa Vladimirom Kopiclom iz 2004. godine, „mali Tišma“ – u tom trenutku već sasvim izložen „teroru“ vlastite „proze“ (op. cit: 47) – izjavljuje sledeću „veliku misao“ o paklu i raj u literarne umetnosti: „Moglo bi se reći, ako bi sasvim pojednostavio stvar, da se proza bavi paklom, a poezija (lirika) rajem. Naravno, ljude uvek više interesuje pakao, tj. svakodnevni život. kao rođeni voajeri uživaju da posmatraju tuđu patnju. Raj im je dosadan“ (op. cit: 63-82). U tom svetlu posmatrano, „slučaj“ Slobodana Tišme – njegovo artistsko kretanje od poetskog (rajskog) ka proznom (paklenom) izrazu – moguće je postaviti kao svojevrsnu umetnikovu spiritualnu *tragedia dell'anima*: kao artistsko stremljenje „ka dole“, kao poniranje u literarno iskustvo pakla, čija je navigacija suprotna optimističnom vektoru Danteovog „uspenja duše“ (*commedia dell'anima*), usmerenog ka rajskim predelima⁹¹.

Čitaocu je bar jedan deo ovog književnog putovanja obećan i (ako ne jedino, a onda „više“) dostupan – onaj „prozni“, „dokumentacijski“. Jer Tišmini poetski, „rajski“, pesnički sastavi, sasvim uslovno rečeno, „ne obavezuju“ ni na kakvo saučesništvo, s obzirom na lepotu kao zalag jednog stvaralačkog i čitalačkog iskustva. U krajnjem (ili pre „početnom“) slučaju, lepota će (mogućem) čitaocu Tišmine poezije izmicati bar opskurnošću tih publikacija, podajući se „odabranima“ i „upornima“; onima koji su još uvek skloni preturanju bibliotečkih fondova, antikvarijata ili kupovini u *on-line*

⁹¹ Svoju „staromodnu“ okrenutost spiritualizmu, „nevidljivim stvarima“ i „pitomim religioznim razmišljanjima“ Tišma je objavio u programskom tekstu *Sakralna umetnost: slikarstvo – kiparstvo* iz 1973. godine: „Sakralna umetnost razvija religiozno osećanje. Ona je sredstvo ozdravljenja. Ona je vrhunska terapija (magija). Ona je Okrenuta Početku. Jedini autoritet su Bog i Mitski preci kojima drevna umetnost ugađa i kojima se jedino i bavi. Sakralna umetnost stvara od umetnika Božanstvo. Ona ga vaskrsava“ (*Neoficijelni blog o Slobodanu Tišmi*, web).

prodavnicama i na *on-line* aukcijama⁹². Poput Vergilija, u tim predelima dragocenih, retkih ali iznad svega „vidljivih“ ekstrakata svoje nevidljive umetnosti – ovaj „uspešni samozatajni enigmata/enigma naše savremene književnosti“ (Kopić 2003: 106) svog (mogućeg) čitaoca ostaviće sasvim samog: intimnom „u-žitku“, kontemplaciji i, što da ne, hermeneutici „rajskog pisma“ (koja u njemu, između ostalog, može da prepozna izdašno vrelo intertekstualnih veza sa „staromodnom“ simbolističkom poezijom).

Za razliku od „raja“, Tišmin „pakao proze“ više je „od ovoga sveta“, a to pre svega znači da je u znatno većoj meri „dostupan“ i „zvaničan“; u tom smislu i „više obavezujući“ nego što je to njegova poezija. Samim tim, čitalac u strahotnim predelima stvarnog umetnikovog života („pisma“) može (pa negde i mora) da računa na Tišminu vergilijevsku, i mada shizoidnu skautsku ruku. U ovako naizgled mistično uspostavljenom razlikovanju Tišminih literarnih postupaka – sa ubeđenjem da je naznačeni mistički instrumentarij kritike usvojen isključivo kao svojstvo koje je upisano u Tišmino „manje“ i „više“ „vidljivo delo“: „poetsko“ i „prozno“ – na značaju dobijaju „dnevnički zapisi“ (*Blues Diary/Pitoma religiozna razmišljanja*) kao središnji, odnosno „prelazni“, momenat nagoveštenog duhovnog poniranja ka infernalnosti proznog diskursa. Kao svojevrsno umetnikovo Čistilište, literarno „nešto između“ (Tišma 2014: 78). Ili iskazano nešto „tvrđe“ (ne i manje precizno): kao njegova intimna spisateljska Tranzicija.

Pitoma religiozna razmišljanja

Tišmini dnevnički zapisi izvedeni su s kraja osamdesetih godina i s početka devedesetih, u celini su objavljeni tek 2001. godine, kao *Blues Diary*, a 2012. godine pod drugim

⁹² Pojava web-prodavnica, poput ovdašnjeg Kupinda i Limunda, ljubiteljima književnosti je znatno olakšala „pecanje“ avangardističkih publikacija, koje kadikad „isplivaju“ na kupoprodajnu „površinu“.

imenom, *Pitoma religiozna razmišljanja*. Delovi su u međuvremenu objavljivani sporadično, a najznačajnije je zaisigurno pridruživanje jednog kratkog i dirljivog zapisa (datiranog sa 21. martom 1993.) drugoj knjizi *Ruže lutanja* Miroslava Mandića, u kojem Tišma, Mandićev „stari i nežni prijatelj“, neposredno iskazuje svest o sebi kao propalom, neuspelom umetniku: „Biti otac, prilično već načet/ Propao, tj. neuspeo kao umetnik/ Sasvim./ J., možda, nema razumevanja za tu/ Moju sklonost, ali ja je volim/ Iza svega je Radost Večnosti/ Nemajući razumevanja za mene/ Kao neuspelog, neostvarenog umetnika/ Ona mi samo pomaže, podupire/ Moju potrebu da se uživljam u tu sliku“ (Mandić 1994: 134; Tišma 2001/2012: 135).

Da je reč o ostvarenju koje je pozicionirano kao svojevrsno „čistilište“, između rajskog stanja poezije i paklenog iskustva „proze“, zapravo – dokumentovanja stvarnog života i umetnikovih „nevidljivih projekata“, govori nemogućnost potpunog i jasnog žanrovskog razgraničenja ove knjige, što je, sudeći po autoru, posledica nedostatka principijalne „hrabrosti“ i „poštenja“. U pogovoru ovom „čistilišnom pismu“ Tišma je jasno naglasio njegov „tranzicijski“ identitet, irelevantnost datiranja tih dnevničkih zapisa, pa i netendencioznost njihove grafičke prezentacije u formi „lomljenih redova“, koje čitaoca mogu da navedu na pogrešan trag čitanja poezije, ispevane u slobodnom stihu:

„Dnevno-noćni zapisi od kojih je sačinjena ova knjiga, zapisivani su krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina, dakle, u vreme kada su se na prostorima Evrope odigrali događaji koji su bitno uticali na sudbine mnogih ljudi koji su te prostore nastanjivali, ali koji su mene, lično, ipak, malo tangirali. Iz monoloških rudimenata koji su se najčešće rađali prilikom skoro svakodnevnih šetnji obalom Dunava, nastajale su nešto kasnije tekstualne minijature kojima je teško odrediti žanrovsku pripadnost. No, možda, to i nije toliko važno, iako smatram da je opredeljenost za određeni žanr znak hrabrosti i umetničkog poštenja. U svakom slučaju, moglo bi se reći da je ovo neka vrsta

pseudodnevniku jednog pseudopisca u pseudo-vremenu, nazvanom još i doba tranzicije, kao da postoji neko drugačije vreme koje nije tranzicijsko...

...Datiranje zapisa, iako istinito, ukazuje se kao sasvim irelevantno i apsurdno. Vreme klizi mimo texta pomerajući se čas malo unapred, čas malo unazad, izmeštajući ga. Inače, text je u celini složen u „lomljenim redovima“, nešto kao slobodan stih, ali ne radi se o slobodnom stihu, kao što ni zapisi pojedinačno ne predstavljaju pesme, iako se u knjizi može pronaći i po koja pesmica“ (Tišma 2001/2012 a: 159-160).

Uprkos tome što Tišma sugerise mogućnost da se u knjizi nađe „po koja pesmica“ (a čemu se već protivi autorova demoralisana „eksplicitna“ svest o svom „pseudo-pesničkom“ poslanstvu), zanimljivo je da će status ove knjige u predstojećim godinama dobijati status knjige poezije. No oko toga zaista ne treba lomiti istraživačka koplja: ova „knjiga“ je proučavaocu književnosti (koliko i umetnosti) dragocenija utoliko pre ukoliko je u njoj moguće prepoznati upravo ono što je sam autor nagovestio u predgovornoj noti: „dnevničku dokumentaciju“, koja tek po inerciji autorovog artizma (upravo – *uzgred*) emituje i konvencionalno-pesničke celine, poput one „pesme“ sa samog kraja dnevnika (iz celine „(Cripto)“, posvećene dnevničkim „otpacima“), koja jasno potvrđuje privrženost našeg umetnika „marinističkoj“, odnosno „rajskoj“ putanji stvaranja:

„Sećanje na Corcyru

Plavo i Belo. Daleko tamno ostrvo. Obris

Plećati. Svi dobri plivači u knjigama...

Črni arabec

Eva. Tirkiz i azur

Smaragdne šume...

Dole je bilo more, ali zasušnjeno

More koje su „pokrivali“ talasi
Za čije oči u mom pogledu?”

(Tišma 2001/2012: 158)⁹³

Dnevnik *Pitoma religiozna razmišljanja* zapravo može da bude znatno dragoceniji za razumevanje Tišminog „shizo-pisma“ i njegove karakteristične „rečenice-simptoma“ u slučaju da bude uzet istovremeno i kao izvorište autorovih *poetičkih* i (možda značajnije) njegovih *intimnih* fokusa kojima bi trebalo, između ostalog, pribrojati „volju za nemoć“, „volju za slabo ja“ (Kopić 2003), Tišminu „oblomovštinu“, frustracije, osećaj kastriranosti, antiedipalnost, itd. Ovo je uistinu „tranzicijski“ dokument koji generiše i autorovo rajsko iskustvo poezije, ali ništa manje i „prozu“ njegovog stvarnosnog pakla, koja će biti objavljivana od 2005. godine do danas.

Prihvatili bismo rizik naglašavanja „intimnog“ u ovim dnevničkim beleškama (čak i u odnosu na poetske „sastojke“ dnevnika), kao nesumnjivi izraz autorovog „biografskog kapitala“ („pisanje-koje-je-samočitanje“), s obzirom na to da u jednoj performativnoj, izvođačkoj umetnosti – i to onoj koja pretenduje da bude „nevidljiva“ – upravo „intimno“ biva „ono“ što jasno pokazuje performativnu investiciju umetnikovog „golog života“ u ime umetnosti. Za čitaoca ovih „dnevničkih zapisa“, bez obzira na književnoteorijsku, historiografsku, analitičku orijentaciju, nemoguće je pobeći u hladnu distancu književne kritike, ostavljajući umetnika „na cedilu“; nemoguće je ostati distanciran u odnosu na zapise koji snažno emituju umetnikovu životnu involviranost u vlastiti projekat „nevidljive umetnosti“. Konačno, nemoguće je u svem tom strahotnom iskustvu, u izloženosti „teroru stvarnog života“ ne biti *sa* umetnikom, ne postati njegov svedok, saučesnik, publika njegove višedecenijske nevidljive umetnosti.

⁹³ Nadalje ćemo ovu knjigu navoditi samo imenom celine i pripisanim datumom.

Usled toga će i naše predstavljanje ovog izdanja biti ograničeno ukazivanjem na „tekstualne simptome“ – „poetičke“ koliko i „intimne“ (ne zaboravimo samo na neumitni rad „čekića tautologije“!) – koji će tako *olakšati* i čitanje i moguće razumevanje Tišminih potonje „prozne“ umetničke dokumentacije: a to su (među sobom srodni) „simptomi“ poput: 1) „dimenzije greške“; 2) život i stvaranje u osećanju prosečnosti (nedostatak samopouzdanja); 3) Tišmina „oblomovština“ i „volja za nemoć“ i 4) umetnička (poetska) „kastiranost“ („ženstvenost“) u odnosu na „muškost“ (moć) istinskog (proznog) pisanja.

Dimenzija greške

Sintagmu „dimenzija greške“, kao dominantnu autopoetičku oznaku, moguće je pratiti u Tišminom umetničkom opusu još od njegovih priloga u listu *Index*, krajem šezdesetih godina, pesmama objavljivanim u *Letopisu*⁹⁴, preko zajedničkih performansa i radova⁹⁵ i njenog ekspliciranja u intervjuima i dnevničkim zapisima, sve do praktične primene u izvođenju „proznih tekstova“, zaključno sa poslednjom stranicom romana *Bernardijeva soba* – nakon koje još samo sledi „pričica“ pod nazivom „Bagatele (samo za veoma

⁹⁴ U 19. pesmi poeme „Ostaci o plivanju“, iz 1971. godine (Tišma 1997: 15) možemo lako da prepoznamo pesnikovo divljenje moći greške, divljenje „nespretnosti“, „bezumlju“, „promašaju“:

„Nespretnost koja čeka svoj čas da se
zagusne u zamahu
osvajajući
prazninu koja je sva od strpljivosti
Lančana reakcija izazvana bezumljem
sadrži u sebi neodoljivost prizora
Promašaj zadobija
brzinu, on je potencijalna muzika
dajući zamah
gudalu
Posledice su katastrofalne“.

⁹⁵ Projekat „Dimenzija greške“, iz 1970, realizovan je kao treći deo rada pod nazivom „Prilog IV trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti“, realizovanog sa Miroslavom Mandićem (*Polja* 143, 1970). Ovaj rad smatra se prvim konceptualni radom grupe Kôd (Radojičić 1978 a).

nestrpljive)“ – u kojoj se objava Greške događa kao svojevrsna kadenca Tišmine umetnosti:

„Greška je nešto što nastaje u odnosu na vladajući poredak, remeti ga i nikada nije stvar slučaja. Kako!? Kakav je smisao remećenja? Greška je pobuna, subverzivna delatnost, najintimnija, najličnija stvar: grešiti spram samog sebe, stalno se samodestruirati. Bez toga nema u-žitka, nema postojanja. Propadanje, kvarenje vodi osveščivanju. Hm, hm, hm? Stalno pripuštati ludilo, nered, ali po malo. Postoji šansa! Dakle, treba grešiti, treba remetiti“ (Tišma 2011/2012 d: 118).

Sudeći po Tišminim izjavama, ali i dnevničkim zapisima, „dimenzija greške“ označava autorov krunski izvođački „anti-edipalni“ modus, koji se prepušta grešci kao delezovsko-gatarijevskom obećanju razlike i kreativnosti. „Jezik uvek krivotvori“, kaže Tišma u jednom intervjuu, ubeđen da je „'tačnost' [...] više tehničko, ili ontološko određenje, a 'iskrenost' – etičko i psihološko“. „Što je veća usredsređenost da se govori istina, to se ispostavlja veća laž, uvećava se razlika ('Dimenzija greške'). Jednostavno naš jezik nas uvek izneveri, zaprav' on govori razlikom. [...] nesavršenost je nužna i izbavljajuća. Jednostavno, stvarnost, samu istinu postojanja, čovek ne bi mogao da podnese. A istina je Bol, tj. radost. Od toga se poludi“ (Tišma 2014: 102-103).

Bez svake sumnje, „dimenzija greške“ je duboko urezana u Tišmin rukopis (kao krst na drvetu iz „njegove“ Šumice), ako ne kao „kvalitet“, a onda pre kao svesno oblikovana i izražena osobenost umetnikovog „shizo-pisma“. „Samo prekršaji ili greške u tekstu/ Su ono stvarno, što postoji“, beleži Tišma (Sividolg: 22. feb), nagoveštavajući nam sasvim jasno svoje potonje spisateljske, „prozne“ preokupacije *sličnim pričama ispovednog tipa*, a koje *uvek* nose „malu razliku“, kreativnu delezovsku stigmatu „dimenzije greške“. „Jedino što me interesuje/ To su lične ispovesti (ispovest kao forma, stereotip)“, stoji u istoj belešci, koja dalje objavljuje da je „[v]ažan [...] ton, a ne detalji koji su uvek isti“ i dalje, da „[i]spovest nastaje na razlici/ Postojećeg i željenog/ Ispovedanje drugog je samo

posredno/ Ispovedanje sebe/ ...Iskaz o sebi kao drugom/ O onom što stvarno jesam/ Ali baš lične ispovesti su najveće laži/ I to me najviše privlači i uzbuđuje – najveća laž/ Potreba za preobraženjem ili za prerušavanjem/ Pretvaranje ili maskiranje (maska je lice čoveka)/ Gubljenje identiteta ili čuvanje (traženje)/ Pitanje iskrenosti se uopšte ne postavlja/ Nego texta, tj. u-žitka/ Ponavljanje stare priče, levo je desno ili mama je tata/ Da li sam prekoračio ono dozvoljeno/ Ili nisam/ Samo prekršaji ili greške u tekstu/ Su ono stvarno, ono što postoji" (Ibid).

Zanimljivo je da sa citiranim zapisima ne moramo nužno da sravnimo „uvek iste“ priče iz *Urvideka*, romana *Quattro Stagioni plus* i *Bernardijeva soba*, koji zajedno uspostavljaju nešto što možemo da označimo kao Tišminu „shizo-ispovednu konfiguraciju“. U taj njegov „shizo-zbir“ ulaze jednako i Tišmine „različite“ „biografije autora“, koje su postavljene na „Nezvaničnom blogu Slobodana Tišme“ (*web*) kao zaseban i, ovde već moramo priznati, više nego zabavan, iznad svega duhovit umetnički *web*-rad na temu „dimenzije greške“: preuzeti, dakle, iz raličitih izvora, Tišmini životopisi, skupljeni na jednom mestu, očituju sasvim „male razlike“ u pogledu umetnikove biografske faktografije, na primer – rođen u Beogradu, rođen u Staroj Pazovi, različito datiranje, različito isticanje njegovih uverenja, itd.

Isto tako, poslednji (za sada) primer Tišminog ispovednog „preoblačenja“ (stigmatizovanog „dimenzijom greške“), predstavlja, kako umetnik sam ističe, njegovo istovremeno voljno i nevoljno posvećivanje formi intervjuja koja se nametnula kao važna obaveza nakon pristiglih nagrada, posebno one NIN-ove, za roman *Bernardijeva soba*, kada je „stvar“ za njega kao pisca „postala ozbiljnija“: „shvatio sam da je intervju neka vrsta krajnje ispovesti, ultimativni autofiktivni iskaz, i kao takav, zapravo, neka vrsta poslednje i možda najprezrenije književne forme“, piše Tišma u „uvodnoj noti“, naslovljenoj kao „Uvek ista priča“ (Tišma 2014: 5-6). S obzirom na to da praksa davanja intervjuja u književnoj javnosti ima mahom pisanu formu, Tišma je bio prinuđen da u određenom periodu „slave“ da veliki broj intervjuja različitim glasilima („bar dva puta

mesečno“), što ga je i dovelo pred sumnju da je time za njega nastupio prestanak bavljenja prozom, tačnije bavljenje „određenim književnim žanrom, romanom“ (Ibid). Pa ipak, intervju se nametnuo kao jedna forma pisanog izraza neočekivano skladna sa Tišminom nagrađivanom „prozom“, kao nedostajući sadržalac njegove „shizo-ispovedne konfiguracije“; ne toliko zbog toga što je u njoj Tišma još uvek mogao da zadrži status „vidljivog junaka“, koliko zbog toga što je princip „ponavljanja sa razlikom“ u intervjuu više nego dominantan:

„Uopšteno posmatrajući, osnovni problem sa ovom formom je veliki broj ponavljanja, praktično, reč je uvek o istoj priči, na delu je tvrdokorno 'Ja' koje želi da se predstavi na ovakav ili onakav način. Čak i sam pokušaj 'otvaranja' je problematičan i postaje neka vrsta skrivanja. Ali to je uvek interesantno, bar onome ko piše odgovore, pošto je u pitanju jedna veoma drevna igra, igrokaz sa jednim glumcem na sceni, koji stalno menja maske, nesvestan da zapravo ima samo jednu masku, tj. da je on sam ta maska. Dakle, upozoravam čitaoca da ništa ne uzima zdravo za gotovo. Ipak, mislim, da ako sam mu zanimljiv kao lik, iza svih naslaga stvarnosnog i fiktivnog, imaće mogućnost makar da nasluti ko sam ja, tj. kakav sam“ (Ibid).

Vraćajući se njegovom „čistilišnom“, „tranzitivnom pismu“, dnevničkim zapisima pod imenima *Blues Diary* i *Pitoma religiozna razmišljanja* (2001/2012 a), lako uviđamo značaj prerogativa „dimenzije greške“, konstatujući ga već u prvom dnevničkom zapisu (Sedefine: 7. maj), u kojem „dimenzija greške“, po uzoru na Mandićev logaritam *ja sam ti je on*⁹⁶ postaje znak karmičkog reinkarnacijskog kontinuiteta i metaforičke evolucije, (do/pro)vodeći Fridriha Ničea kroz iskustvo strave („krst“) sve do ishodišta u „veseloj nauci“: u spoznaji večne radosti i početka umetnosti:

Niče je bio Dionis (Rastrgnuti, Raspeti)

⁹⁶ „Ponavljanje“ Mandićevog logaritma *ja sam ti je on* i romanu *Quattro stagioni* diskretno potvrđuje „srodnost“ dva umetnika: „Konačno, telo je tekst je porodica je četvorstvo [...] Sve sam to ja“ (Tišma 2009/2012 c: 169).

Tako je govorio
Dimenzija greške: hteo je da bude
Dionis je Isus je Dionis je „Tigar je bio tu“
Van Gog je Niče je Patnja je Radost je Patnja
Metafore prelaze jedna u drugu
Presipanje, širenje Radosti ili širenje Strave (razlike, rascepa)
Ipak, na krstu, strava se preobrati u večnu radost
Počinje opet umetnost da me okružuje
Uopšte ne znam odakle da počnem

(Sedefine: 7. maj)

U naznačenoj paralizi koju izaziva Radost, u nemoći da se otpočne sa „obedovanjem omiljenog jela“, raskazuje se u istom odeljku još jedna važna dimenzija „dimenzije greške“, koja bi mogla da bude određena i „tvrdo“, kao auto-poetička, da nije izložena (intimnoj) sumnji i propitivanju: spoznaja da su „[s]vi pisci [...] pravili greške“ („Dobre knjige su pune/ Sitnih grešaka, gotovo neprimetnih/[...]/ I Tolstojevski je pravio greške/ [...]/ Savršena preciznost je nemoguća“), da je „[d]anašnji dan [...] bio čitav niz sitnih gluposti/ Grešaka koje su se brzo ispravljale/ Bez posledica, kao pisanje/ Dobro pisanje (površno, lako pisanje)“ (Sedefine: 1. jun). Nekome bi citirane reči zaista mogle da zazvuče kao kakvo čvrsto „auto-poetičko“ obećanje, ono koje obećava bezbedni prolazak kroz Tišmin pakao, ispunjen „površnim“ i „lakim“ (a rekli bismo najradije – „neozbiljnim“, „nedostojnim“, „traljavim“ rečenicama), da kraj zapisa nije doneo „grešku“ samu, kao gest nesigurnosti i kao gest nedorečenosti, koji neće ostaviti spisateljsku umetnost bez posledica:

„Da li je to bio dobar dan
Ne znam
Iza svega je stajala praznina, odsutnost
Čitav niz sitnih besmislenosti
Na jednoj velikoj“

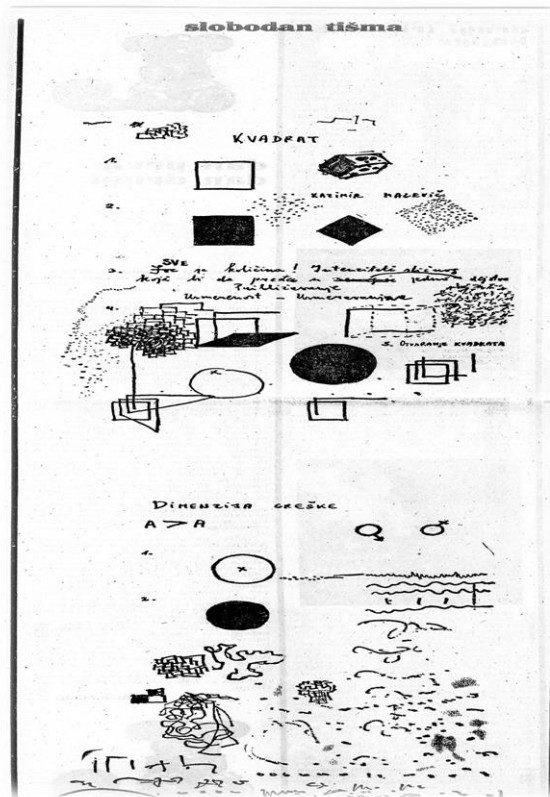
Jer „dimenzija greške“, ona koja se gotovo skandalozno – i rekli bismo čak: arogantno – pojavila u davnom Tišminom prilogu pod naslovom „Kvadrat“, u *Indexu*, glasilu novosadskih studenata (*Index*, 201/1970: 9; vidi *Prilog* 9), u predstojećim godinama postaće okosnica sasvim intimnog razumevanja i vrednovanja vlastitog književnoumetničkog rada kao „prosečnog“, kao svojevrsnog „beleškarenja“, „umetničarenja“ („Meni to odgovara/ Umetničarenje“, čitamo u njegovom „plavom dnevniku“; Oranžplaš, 27. avg); postaće, dakle, okosnica onog oblika artizma koje je na vrednosnoj skali pozicionirano između „dna“ i „vrha“, pa je tako najgora umetnička pozicija – „prosečnost“, vrednost koja markira jedan umetnički projekat (poistovećen sa životom) kao „nevidljiv“, ili primerenije: koja umetnikov projekat *ostavlja kao nepoznat*:

„Šta ću sa tom činjenicom da sam ja uradio
Neke stvari za koje znaju neki
I koji imaju o tome, tj. o meni, neko mišljenje
Prosečnost je nepostojanje, ili prosečnost je
Jedina stvarnost
Vrha kao i dna nema. Ali postoji
Usmerenost, tendencija. Ja sam stabilan
Pao sam u prosečnost, osrednjost i odatle
Ne mrdam
Male oscilacije, beznačajne“

(Oranžplaš, 22. mart).

Čitalac – koji će u potonjim Tišminim „prozama“ odveć lako stupati na aksiološki prag sa osećanjem da je pred njim „osrednji“ rukopis (i ne zaboravimo samo na nagovešteni tekstualni simptom „uvek iste rečenice“, koja isto tako „uvek“ sa sobom nosi „dimenziju greške“ kao „simptom simptoma“, kao tekstualni „mikro-simptom“) – trebalo bi prvenstveno da obrati pažnju na autorove izjave povodom vlastitog „piskaranja“ koje ostavljaju nagoveštaj, kako rekosmo, „tvrde“ poetičke odluke, kao i na izjave koje osvetljavaju intimnu autorovu artistsčku „nemoć“ da uspostavi kakav-takav,

zadovoljavajući „prozni izraz“. Recimo, 2004. godine, u razgovoru sa Vladimirom Kopiclom, Tišma će izjaviti da je njegovo „piskaranje“, [...] kao neka umetnička praksa preživljavanja“, naglašavajući *oporu prirodu zadovoljstva* koje nastaje pri izvođenju takve „umetnosti“: „Osim toga, o ovoj mojoj poziciji možda bi mogla nešto da kaže i psihoanaliza – pisanje često doživljam kao lov i tumaranje, ali i kao samooznačavanje koje je u stvari samoponištavanje, i u tome uživam iako ne želim to da radim, ili ako već moram, radim to na jedan površan, lak način“ (Tišma 2014: 64-65). Čak i dramatičnije od navedenih „stavova“ jesu sentence iz nastavka razgovora, koje donose još „prljavog“ poetičko-intimnog „veša“, a koje smo već imali priliku da navedemo, u kojima Tišma izjavljuje kako „pokušava da piše priče“: „Od desetak svake godine nastane po jedna priča. Neko će reći da je to neozbiljno [...] nisam baš talentovan za radnju, to mi je slaba tačka, ne posedujem tu vrstu mašte. Pisanje proze je u izvesnom smislu pad, srozavanje, prosjačenje, vapaj za komunikacijom“ (*op. cit: 78*).



Prilog 9: Slobodan Tišma, „Kvadrat“ (*Index* 201/1970: 9).

Nekoliko godina kasnije, koliko-toliko braneći svoj antinomični, poetičko-psiho(pato)loški Pad u prozu, u intervjuu datom „za pretposlednji broj *Ferala*“, 2008. godine, Tišma izjavljuje kako „[i]ma jako puno ‘dobre književnosti’, uredno očešljane proze, što je užasno. Još u prvim pripovjetcima ja sam si postavio tu propoziciju da pišem ‘lošu prozu’. Šta to znači? Pisati na tri ćoška, bez glave i repa, bez kraja i početka; primenjivati neadekvatnu metaforiku, tzv. asimetričnu metaforu; biti stalno u kontradikciji skakati samom sebi u usta, rečju, ostvariti kontrolisani kaos. Ali to je jako teško. Mediokritetstvo je veoma tvrdokorno, to uprosječnjavanje. Ono uvek nadvlada. I nesvesno uvek želite pisati bolje, organiziranije. I na tome se završi“ (*op. cit.*: 116).

Nije li, sudeći po navedenom, sasvim jasno zašto je u susretu sa Tišminom „dimenzijom greške“ kritičarska uloga nepodnošljiva, tačnije – prezahtevna? Jer, čak i kada nastoji da

se svojim metodom upodobi delu u koje je „dimenzija greške“ upisana kao poetički zahtev, kako je kritiku moguće učiniti pouzdanom, nepogrešivom – kao što je to zahtevao Vladimir Kopicl, reagujući na Tišmin „Kvadrat“?⁹⁷ Kako, dakle, izaći na kraj sa Tišminim pisanjem „na tri ćoška, bez glave i repa, bez kraja i početka“ i kojom bi to dikcijom trebalo prevazići umetnikove kontradikcije? Kako izvući Tišmu iz njegovih vlastitih usta u koje je skočio, i pri tome spasiti i sebe?

Mediokritetstvo, piše Tišma, uvek nadvlada, uprkos nesvesnoj želji da se piše bolje i „očešljanije“. Ali, jasno je već da ovo „u-prkos“ predstavlja „grešku“ koju čitalac mora da osvesti ako uopšte želeli da mu bude bar malo „lakše“ u sondiranju Tišminog Pakla. U tački u kojoj „u-prkos“ prepoznamo kao znak umetnikove svesti, koji je bez izrazitog sadržaja, pored kojeg „mediokritetstvo“ nesmetano prolazi (jer se san o organizovanom, boljem pisanju završava tek na *nesvesnoj želji*), potrebno je ponovo vratiti se umetnikovom Čistilištu, posebno trećem i četvrtom izolovanom tekstualno-intimnom simptomu: umetnikovoj „oblomovštini“, njegovoj „volji za nemoć“ i osećanju umetničke (poetske) kastriranosti, odnosno – *ženstvenosti* koja se razvija spram osećanja da je istinsko prozno pisanje – izraz moći, izraz muškosti.

I u ovom slučaju svedočićemo koliko poetičkim toliko intimnim iskazima, koji ponovo naše izlaganje navode na „tautološku vodenicu“: onu koja umetnost sasvim izjednačava sa životom.

⁹⁷ Kao odgovor na Tišmin „Kvadrat“, izloženom „dimenziji greške“ (*Index*, 201/1970: 9), Vladimir Kopicl je u jednom od sledećih brojeva novosadskog *Indexa*, odgovorio konceptualnim radom „Bazični esej“ (*Index*, 270/1970): reč je o konceptualnom radu koji se sastoji od pet crtež-tekstova, praćenih „PRAVILNIK[om] za konzumenta 'bazičnog eseja' – kritičko-apologetski osvrt na 'Kvadrat' Slobodana Tišme“, koji donosi dvadeset umetnikovih stavova (navodimo prvih četrnaest): 1. Što stvaralac stvori jeste delo. 2. Slobodan Tišma = stvaralac 3. Kvadrat“ = delo 4. Delo zahteva KRITIKU. 5. KRITIČAR daje kritiku. 6. Kritika pokazuje ŠTA delo JESTE. 7. Kritika pokazuje KAKO delo JESTE. 8. Delo SADRŽI mogućnost greške. 9. Kritika DOPUŠTA delu da sadrži mogućnost greške. 10. Kritika UKAZUJE na prisutnost greške. 11. Kritika NE SME da sadrži mogućnost greške. 12. Kritika MORA da bude nepogrešiva. 13. KRITIKA sadrži određeni metod. 14. METOD kritike MORA DA ODGOVARA FAKTURI DELA...

Volja za nemoć

Naš pokušaj da *unutar* Tišminog prosedea postavimo kakva-takva terminološka razgraničenja, koja proizilaze isključivo iz Tišminog „pisma“ i koja, dakle, ne dolaze nužno „spolja“, iz smera naše kritičke (ovakve ili onakve) erudicije, doveo nas je do razlikovanja poezije kao „rajskog iskustva“ i proze kao „paklenog“ iskustva. U Tišminom iskustvu, ovo razlikovanje treba uzeti ujedno i kao *hronološko*, s obzirom na to da se naš konceptualista proznom izrazu prepustio *nakon* rajskog iskustva poezije.

Kao tranzicijsku tačku njegovog „pisma“ prepoznali smo njegove dnevničke zapise, za koje nije dovoljno reći da figuriraju kao „nešto između“, koje je (utoliko pre) žanrovski bastard, „slepo crevo“, „nešto“ statično i zamrznuto u stanju polu-proze, polu-poezije. S obzirom na hronologiju preobražaja Tišminog „pisma“, dnevnički zapisi obeleženi su pravcem „pisma u procesu“, pa kao navigaciju koja je žanrovska koliko i hronološka treba joj bez odlaganja pripisati smer „ka prozi“. I kao što smo mogli da primetimo do sada, to ne znači da je umetnikov odnos prema izboru „smera“ procesa pozitivan i afirmativan, već upravo – trajno ambivalentan.

Sredinom devedesetih godina, u periodu koji će biti obeležen objavljivanjem jedine dve knjige pesama (*Marinizmi* i *Vrt kao to*) i fragmenata „plavog dnevnika“, Tišma će u jednom intervjuu iz 1996. godine poveriti nekoliko sasvim jasno formuliranih stavova: „Postoji jedan teror medija, tu mislim, uslovno rečeno, na teror proze. I ako je to, u stvari, žanrovski problem. Danas poezija, tačnije lirika, veoma loše stoji, postoji vrlo mali interes za poeziju, a to je zato što je lirika nešto slabo, *žensko* [D.Đ.]. Svi su zainteresovani za roman, cení se dijahronija, odvijanje, naracija, akcija, sumanuto zakucavanje u basketu do besvesti. Većinu interesuje samo tehnika, veština, kako se

nešto postiže“ (Tišma 2014: 47). Te iste godine, Tišma će dati još jedan intervju u kojem će se vratiti problemu prozne tehničke perfekcije, dovodeći ga u vezu sa kategorijama „nadmetanja“ i „volje za moć“:

„Jasno je da jedan tehnički nivo mora postojati, to je neminovno i to je potrebno čisto iz razloga komunikativnosti, da bi određene stvari bile razumljive, ali neka ekstremna perfekcija mi je uvek bila strana. A to je povezano sa problemom *volje za moć* [DĐ], sa problemom takmičenja: što brže, što preciznije“ (op. cit: 55).

U tom trenutku Tišma se nalazi pred vratima proznog Pakla, preko kojih će u nastupajućim godinama, u susret „lovorovim vencima“ zvaničnog, vidljivog književnog sveta, pokušati da prokrijumčari nešto od *nade, lepote i užitka* svog prethodećeg „rajskog iskustva“. Ali ono što bar u ovom trenutku dobro zna jeste nedostatak volje da svojim „ženstvenim“, odnosno poetskim literarnim aktivnostima uopšte uzme učešće u jednom „muškom“ nadmetanju sa šampionima proze. Prezasićenost ako ne „dobrom“ a ono bar „snažnom konkurencijom“, koja se razvejala u periodu od sedamdesetih do sredine devedesetih godina (u proziju koliko i u poeziji), navešće Tišmu na objašnjenje vlastitog izbora prakse „nevidljive umetnosti“ i izbora grupe kojoj je pripadao. Za njega samog koliko i za njegove avangardističke saborce, ovaj izbor pokazao se i kao prirodno ustuknuće, ali ništa manje i kao izbor-odgovor na „bačenu rukavicu“ zvaničnih literarnih asova; pokazao se upravo kao „volja za nemoć“ (V. Kopicl), kao „htenje-za-nenhtenjem“ (M. Hajdeger), koje na „sve“ zvaničnih dostojanstvenika književnosti odgovara svojim marginalnim „ništa“; ali i koje će svoju fenomenologiju poveriti – *bez imalo znanja, i bez svoje volje* – „umetničkoj dokumentaciji“ onih koji su bili voljni da o „nevidljivim stvarima“ pišu bar anegdote, ili da stvaraju „mitove i legende“, kao što je u Tišminom slučaju to bio zrenjaninski avangardista, Vujica Rešin Tucić:

„Ja nisam to želeo i onda sam jednostavno morao da prekinem. Jedno vreme sam prekinuo potpuno i beznadežno. Inače, mi smo radili, taj kraj konceptualizma je bio tzv. nevidljiva umetnost, koju smo najviše radili Miroslav

Mandić, Čeda Drča i ja. Ona je rezultirala, možda baš i najviše, iz tih problema. To je bio pokušaj potpunog zatvaranja u jedan intiman prostor, iako bi to moglo uvek da se ospori i kaže da to nije nikakva umetnost jer ne postoji recepcija, ne postoji konzument, već samo umetnik nešto radi, sprovodi neku praksu i praktično osim njega niko drugi o tome ništa ne zna. Ja sam radio takve stvari: u šumi sam urezao na jednom stablu jedan mali krst za koji sam samo ja znao i čekao sam kada će voda, pošto je Dunav nekad viši, nekad niži, da ga prekrije, to je na primer bio jedan rad; ili Mirosla i jasmo pravili, odnosno dali smo predlog za dve prazne stranice u jednom časopisu, mislim da su u pitanju bila *Polja*, ali to nije prihvaćeno. Zatim sam jedno u časopisu *Adresa* koji je pravio Vujica Rešin Tucić dao prilog, odnosno *napisao sam mu da će moj prilog biti ništa*, to jest nema priloga, ali to je kao jedan rad, i on je odlučio da to moje pismo fotokopira i štampa, međutim, ispostavilo se da ne može jer sam ja to pismo napisao žutim flomasterom. I što je najsmješnije, ja uopšte to pismo nisam pisao žutim flomasterom da bih to sprečio. *Onda je on to posle napisao kao anegdotu*, izašlo je u časopisu i sećam se da se Borben Vladović, pesnik iz Zagreba javio Vujici i rekao da će njegov prilog biti kao i onaj Tišmin iz prošlog broja, *ali Vujica više nije imao volje da to prepričava*“ (op. cit: 55; kurziv DĐ).

Proces je, međutim, za Tišmu neumitan, njegovo pisanje se nužno događa, i to uprkos svetu, uprkos umetniku samom, pojavljujući se na površini „vidljivog“, kao diskretni dnevnički ledeni breg, kao „garant“, delić-dokaz „nepojmljivo veće“ umetnosti i unutrašnjeg, nevidljivog života. I to je, u okviru ove „skromne istorije“, primetno u onim godinama, krajem osamdesetih i početkom devedesetih, kada Tišma pokazuje jasne znake nemoći da nosi teret istovremeno voljnog i nevoljnog prijanjanja „nevidljivoj umetnosti“. Reč je mahom o samopropitivanju vlastitih nevidljivih propozicija, koje potresno ističe negativnu ocenu dosadašnjeg učinka („Biti otac, prilično već načet/ Propao, tj. neuspeo kao umetnik/ Sasvim“; *Rosed* 21. mar, 93), kao i shvatanje da je inferiornost, nemoć, nesposobnost „neizlečiva“, da je to umetnikov beleg, rođenjem

upisana (ne)stvaralačka dispozicija; upravo – *karakter*, što sasvim dobro ilustruje sledeći dnevnički zapis:

„Posle dužeg vremena/ Danas sam bio u Šumici/ Umoran leluja sam između stabala/ U jednom trenutku ugledao sam ispod krošnji/ Tvrđavu koja se zlokobno uzdizala iznad Dunava/ I po kojoj kao da je pala senka svežine/ Nekog davno minulog dana/ Razmišljao sam o tome/ Kako sam uvek bio strahovito nemotivisan/ Otac me je zvao (he called me) Oblomov/ Nemati motiv, razlog/ Večna dokonost“ (Plavakut: 24. Jun).

U doživljaju vlastitog karaktera, kao ključne predispozicije „volje za nemoć“, ne događa se, ipak, banalno doticanje praga samosažaljenja, kao što takav utisak možda odaje beleška: „Bio sam u Šumici, zatim/ Kuvao ručak. Dobro mi je/ Ali, nešto, ipak, nije u redu/ Umetnost, pisanje/ Presušio sam, dehidrirao sam/ Da bih se bavio tim stvarima potreban mi je/ Eros, a on je teško bolestan/ Da li je, uopšte, još živ taj dečko“ (Oranžplaš, 9. feb); ili – „Ne mogu da pišem. Nemam hrabrosti/ Da uložim bilo šta u to. Drugačije/ Se ne može“ (Oranžplaš: 25. feb). Možda više od svih drugih zapisa, spoznaju samourušavanja i nemoći da se bilo šta u vlastitom mehanizmu popravi očitava odeljak „Belotak“ ('93), u kojem, između ostalog, čitamo:

„Živim tako./ Sivilo./ Pokušavam da budem što neprimetniji“ (Belotak: 30. maj, '93);

„Vidim da je moje čitanje bespuće/ I moje pisanje je, takođe, bespuće/ Ne vodi me nikakva pouzdana ruka/ Samo volja koja mi se smeje, podsmeva/ Moja nemoć“ (Belotak: 24. Jun).

„Moja posunovraćena volja/ Zagorčava mi život/ Još uvek“ (Belotak: 11. okt).

Šta više, u ispisivanju sebe, u ogledanju sebe u dnevničkom zapisu, moguće je prepoznati upravo gest „mirenja sa sobom“, odnosno „hladno“ prepoznavanje i

prihvatanje „oblomovštine“ kao polazišne vrednosti „nevidljive umetnosti“ koja gotovo indiferentno izjavljuje jedno „čuđenje“ nad svojim inertnim karakterom: „Koliko knjiga sam pročitao/ Samo do pola“ (Contralto: 2. Avg. '90). Sledstveno tom nezaustavljivom i ireverzibilnom procesu spoznaje samog sebe, Tišma će se spremati ne da ostavi Raj *za* leđima, već pre da stavi Raj *na* leđa, i da sa takvim bagažom otpočne prelazak u predele stvarnosnog terora, kao nekonkurentni i nekompetentni oblomovski duh „lenjosti“ i „površnosti“.

Ne prestajući da kontemplira o „Rieslingu“, o aveti „uspešnog pisca“ koja će kružiti i nad potonjim proznim sastavima (*Urvidek, Quattro Stagioni plus, Bernardijeva soba*), o tom „sedmom bratu“, koji je „izneverio avangardu“ (i u kom bi trebalo prepoznati drugog miljenika profesora Sretena Marića, Jovicu Aćina), Tišma će – frustriran Rieslengovom literarnom moći i veštinom, koju ovaj redovno demonstrira u člancima objavljenim u „Netopisu“ (Letopis Matice srpske) – uspeti da artikuliše, pa donekle i da Rieslingu konfrontira vlastite „gubitničke“ nazore „nevidljive“ umetnosti:

„Danas sam opet čitao u Netopisu/ Neke Rieslingove tekstove/ Pisanje je šahovska igra/ (Ko sedi sa druge strane šahovske table/ Ona ili On?)/ Provociranje pred-značenja „kao“ nadigravanje/ Poništavanje do otkrivanja/ Do isterivanja Znaka, ili otvaranja Praznine// ...Volja da se sazna, da se dosegne cilj/ To mu je slaba tačka, tu je/ Naivan, detinjast./ Pisanje mu je preambiciozno/ Izrazito muško, pomalo neprijatno/ Ugođaj je problematičan (struganje, distorzija)/ Očigledno da precenjuje značaj techne/ To, šta može, koliko je vešt/ Samo da me ne napusti moja lukavost“ (Belotak: 6. okt).

No to ne znači da su autoru „plavih“ dnevničkih zapisa nazori o moći i nemoći sasvim izdiferencirani, odnosno – kristalno jasni. Jedan drugi zapis iz istog odeljka (Belotak) ubedljivo dočarava umetnikovu raščerečenost između frustracije, nemoći, površnosti i oblomovštine na jednoj strani, i – na drugoj – *volje, odlučnosti* da se vlastita nemoć

uspostavi kao „adekvatan odgovor“ : ne, dakle, kao „povlačenje“, već upravo kao „izlazak u susret“, pa čak i „izlazak na crtu“ sa svom snagom svoje nemoći:

„Trebalo bi prestati sa piskaranjem/ Ineteresuje me jedino: „ono bez reči“ / Intuicija, telepatija/ Znači: kauč, nedelja, ništa/ Večna dokonost/ Ja nemam uslova za pisanje/ Na nekom „višem nivou“ / Ne posedujem instrumentarij za tako nešto/ Mislim na jezik/ Nemam uslova da učestvujem/ U planetarnoj igri nadmudrivanja/ Pisanje kao ubijanje, poništavanje/ Stari muški zanat, najstariji/ Beležiti nebulozije/ To“ (Belotak: 2. dec).

Po svemu sudeći, bez obzira na solipsističku i psihološku prirodu Tišinih stavova, jasno je da ovaj umetnik „nevidljivih stvari“ insistira na razlici koja bi u jednoj ohlađenoj kritičarskoj percepciji mogla da bude prepoznata kao razlika između „pisanja“ i „piskaranja“; između sofisticiranog (Rieslingovog) pisanja kao izraza „volje za moć“ i Tišminog „beleškarenja“, koje je primer „površinskog pisanja“, izraz jednog povučenog, inferiornog, oblomovskog duha, nespremnog za nadmetanje:

„Zato, uostalom, i ne umem da pišem/ Akcija, odvijanje, je nešto nespojivo/ Sa mnom. Ali mene to i ne interesuje/ Moja večita tema je/ „Stojim uveče sam u vrtu.../ Osećanje krivice overava privid kao stvarnost/ Stvara takozvani realni prostor/ U kojem komuniciram sa drugima/ Na pristojan način/ To je moja stvarnost/ Koja je, u stvari, površnost/ I zato je ideja o površnom pisanju/ Greške u tekstu su jedino/ Stvarno pisanje/ Sve što je u kontekstu, što funkcioniše/ „U okovima logike“.../ Ali šta su greške/ Možda su one nepojmljive/ Apsurd je, takođe, konvencija“ (Plavakut: 1. jun).

Oblomovštinom predodređen „nevidljivoj umetnosti“, sa svešću, dakle, o takvoj sudbinskoj predodređenosti, a jednovremeno osuđen na nju i „spoljašnjim“ razlozima, „životnim okolnostima“, Tišma će se tiho oružati za predstojeće godine „umetničarenja“ u predelima literarnog Pakla, i to onim što „ostaje“ i što „ima“; a to što „ima“, ako već

nije „ništa“ onda je za susret sa Paklom postmodernih šampiona, kao što smo videli, više nego „malo“: površnost, sklonost greškama, lenjost, inferiornost, nepouzdanost, nepretencioznost, prosečnost, itd. Nemoguće je iz tog razloga zaobići „plavi dnevnik“, kao solipsistički dokument koji vrhuni Tišminom nežnom objavom unapred izgubljenog rata protiv mišljenja (koje je moć), protiv „muške“ umetnosti, umetnosti bez igre i bez užitka: *Blues Diary* u tom smislu predstavlja, odnosno dokumentuje borbu jedne sujete same sa sobom, koja iz te borbe izlazi istovremeno i „kastriiran“ i „podignute glave“: spremne da iz vlastitog bola i uživanja destiluje lepotu: „Da li su bol i užitak nužni da bi nastalo nešto lepo?“ – pita se o bolu, „užitku“ i lepoti po ko zna koji (ne i poslednji) put Tišma (ili njegov „narator“; sada već kako se hoće). „U svakom slučaju, patnja i užitak su jednako daleko od *Istine*, to je područje privida. Mišljenje nema nikakve veze sa patnjom. *Profano je istina*“ (Tišma 2009/2012 c: 144),

Ali ono što počinje da intrigira u ovoj rajsko-paklenoj avanturi Slobodana Tišme nije više samo vreme i prateću bol koju – sve do trenutka osećanja i stvaranja lepote – treba pretrpeti na svom nežnom, nemoćnom i iznad svega grotesknom dendihermafroditskom (Pocih 2014) „golom telu“. Jer dok Tišma svoju konkurentnost u svetu spisateljskog Pakla još i danas više nego ubedljivo snaži Rilkeovom poukom: „Izdržati, sav podvig je u tome“ – na drugoj strani, ništa slavnijoj od umetnikove, možemo da čujemo već kako pomenuti stih, sebi u bradu, govori i (drugi) čitalac Tišminog paklenog „samočitanja“ i „samopisanja“, jednako stradajući u ime lepote, Raja, te izgubljene, proklete umetničke kvintesencije.

Dnevnik o Radakoviću

„Bio je to kraj diskusije. Bio je to kraj muzike. Bio je to kraj umetnosti. Bio je to kraj sedenja u hladnom automobilu. Bio je to kraj vožnje automobilom“.
(Radaković 1990: 62)

„...moja lična izvesnost beše izvesnost Goetheovog 'dobrog Ja', kao unutarnje svetlosti priče; kao izvesnost jasnog i uzvišenog koje tek u čitanju donosi duh poverenja. Ništa drugo nije vredno čitanja?“ Peter Handke, *Pouka planine Sainte Victoire*, 71.

Radakovićev strah od pripovedanja

Auto(psiho)(bio)grafsko pismo – takvo koje izuzev svog „golog života“ i svoje „gole svesti“ investira, dokumentuje, skladišti i živote drugih umetnika – svojstveno je i, do danas, mahom, nepročitanom delu Žarka Radakovića. „Pripovedanje je odavno za mene samo još prenošenje sebe samog“, *prepisuje* svoje reči Žarko Radaković, u romanu *Vampiri* (Radaković 2008: 30), čime je na najsvedeniji mogući način ukazao bar na jednu osnovnu karakteristiku svog neobičnog literarnog postupka: na [n]jedovršivost [...] teksta [koja se] prevashodno [...] ogleda u onom kniferovskom stalnom započinjanju i samo povremenom završavanju započetog. Iz toga i proističe, dakle, potreba za pisanjem u sadašnjosti u kojoj se i prekida svako pripovedanje. Jer ovo je priča pogleda,

a 'priča pogleda' mora da bude izlaganje sadašnjosti. Razume se da takvo 'pričanje' deluje kao govor u prazno i kao razgovor sa sobom" (Radaković 2008: 116).

Poput Slobodana Tišme, i ovaj je pisac do sada iza sebe ostavio određeni broj autorskih publikacija koje su sobom ponele, sve do jedne, rečenicu-simptom, sintaksički refleks autorovog duha, koji se potvrđuje u rečima Bore Ćosića, da je „pisanje uvek 'izvođenje' i konstruisanje nečega, i nekakva igra, pozorišna, sa samim sobom" (Ćosić 1998 f: 11). I u tom smislu, žanrovski posmatrano, najveći broj knjiga koji pripada Radakovićevom „književno-umetničkom univerzumu“, tom svojevrsnom „proznom performansu“ (Čakarević 2011), moguće je podvesti pod kategoriju „auto(psiho)(bio)grafije“ (*Tübingen, Knifer, Ponavljanja, Vampiri*), ili, makar, i sasvim uslovno, pod kategoriju dokumentarne, dnevničke i memoarske proze (*Emigracija, Pogled, Vampiri, Era*); dakle, pod one žanrove koji su obeleženi – u trenutnom nedostatku preciznijeg određenja – unajmanje *jednakošću između pripovedača i autora*, pa otuda i autorovom rečenicom, „rečenicom simptomom“. Nešto drugačije rečeno: sadržaj, priču pa i svojevrsnu dramatiku Radakovićeve književnosti predstavlja upravo – autor samim sobom:

„Svako jutro, dok peške žurim na posao, disanje mi se čini ogavnim ponavljanjem... Kasnije, pri povratku kući, disanje je ponavljanje najlepših deonica iz najlepših opera. Moje kretanje je balet. Moji su koraci ritam. A moje misli: ponavljanje istorije sveta“ (Abbott/Radaković 1994: 124).

Dakle, *the artist is present*, ako već nije isuviše sablažnjivo da se u ovoj prilici, povodom pokušaja razumevanja dela (života) Žarka Radakovića, okoristimo nazivom velike retrospektivne izložbe njegove anti-junakinje, umetnice Marine Abramović, iz 2010. godine (14. mart – 31. maj, 2010; MoMA, Njujork). No, taj neprekidni Radakovićev „prozni performans“, čiju osnovnu situaciju režira i postavlja autor sâm (Čakarević 2011), vrvni od učesnika, u performansu manje ili više aktivnih. Mahom su to umetnici (ali i kritičari književnosti i umetnosti) koje Radaković preobražava, tačnije – reifikuje u

„redimejdove“, u junake svojih „povesti“, u svoje „očeve i oce“; i u svoju „decu“: Peter Handke, Julije Knifer, Braca Dimitrijević, Miroslav Mandić, Era Milivojević, Biljana Tomić, Nina Pops, Miodrag Vuković, Jovan Delić, Dragan Velikić, Mirko Radojičić i zaista mnogi drugi, „[i]strgnuti iz sopstvenih konteksta, zapravo, noseći sve svoje kontekste sa sobom“, koji u Radakovićevom proznom performansu stupaju, iako autonomni, u složene, performansom zadate međuodnose“ (Ibid).

Mnoštvo učesnika Radakovićevog „samoispisivanja“ i „samočitanja“, sa kojima ćemo se delomice upoznavati na sledećim stranama, govori u prilog tome da je „auto(psiho)(bio)grafsko pismo“ Žarka Radakovića u celini podređeno „formalnim intervencijama“, odnosno „projektima“ u kojima, pak, autor neće delovati usamljeno, već uvek „u društvu“, odnosno u grupi. Kod Radakovića, dakle, „umetnik je prisutan“, ali nije (i ne želi da bude/ostane) sâm. Za grupni, odnosno „simbiotički rad“ Radaković će se vezati već od šezdesetih godina, vremena „avangarde“ (Radaković/Abot 2008: 95; 121): najpre će to biti pesnička i čitalačka druženja u prostorijama zemunske gimnazijske biblioteke, sa Zoranom Bundalom, Rašom Livadom, Đorđem Konstantinovićem i Srbom Mitrovićem. Potom, tokom ranih sedamdesetih godina Radaković deluje u grupi okupljenoj oko Ere Milivojevića (Radaković 2010a), a svoju prvu spisateljsku „simbiozu“ ostvariće početkom osamdesetih, sa Miodragom Vukovićem, u njegovoj kultnoj knjizi pesama *Цртач црпуноба* (1983)⁹⁸: Bilo je i nekih neuspelih pokušaja grupnog rada sa Davidom Albaharijem i Svetislavom Basarom na knjizi „O Beogradu, viđenom sa strane“ (Radaković/Albahari 2013: 9-14; 15-18). U drugoj polovini osamdesetih godina Radaković će se priključiti i *Raspisu* Milenka Pajića, neformalnoj grupi jugoslovenskih pisaca za koju Radakovića vezuje ujedno i veliko razočarenje, između ostalog i zbog neuspeha projekta „književno-umetničkog 'seoskog turizma“, „Živeti u malom mestu“,

⁹⁸ U njegovim ranim i neobjavljenim pesmama nalazimo neke tačke prespoja, kao što je to sa pesmom „Цртач стрипова без госпође Херман“ (Вуковић 1983: 42), sa kojom „dijalog“ vodi Radakovićeva pesma „Crtač stripova. (iskaz gospođe Herman.) (Neke stvari su se dogodile.)“, iz neobjavljene knjige pesama *Probijanje bubne opne* (pisane od 1971-1978).

što je dovelo i do autorovog „definitivnog“ „dizanja ruke od svega“ (Radaković 1994: 30-32)⁹⁹. Autorova sklonost ka „simbiotičkom“ radu i delovanju dobila je svoje zadovoljenje u saradnji – za Radakovića: ako ne najuspešnijoj, onda najplodotvornijoj – sa američkim germanistom, Skotom Abotom, sa kojim će autor realizovati dve projekt-knjige: *Ponavljjanja* (1994) i *Vampiri & Razumni rečnik* (2008). No, ovoj „zvaničnoj istoriji“ Radakovićevog „projektizma“, toj sklonosti autora ka „simbiotičkom radu“, treba dodati i diskretne „nagoveštaje projekata“, koji se povremeno pojavljuju u autorovim knjigama, poput epizode iz knjige *Tübingen* (1990):

„Kyrill je na zadnjem mestu uživao, kao mladi mačor. Govorio je o svojoj kući u Vivaraisu u Francuskoj. 'Pala je odluka' da nas dvojica posle tvoje [Kniferove] izložbe u Dijonu 'zapucamo' tamo i 'opalimo' 'hodanje' tim predelima i da se od svega načini knjiga“ (Radaković 1990: 72).

Radakovićev izraženi afinitet prema projektima – samostalnim ili „simbiotičkim“ – i mada će najčešće imati ulogu medveđe servilnosti u pogledu recepcije njegovog književnog, „autorskog“ dela, budući da u popriličnoj meri odvrća čitalačku pažnju od *pisanja samog*¹⁰⁰ – govori, na drugoj strani, sasvim jasno u prilog snažnoj

⁹⁹ Projekat „Živeti u malom mestu“ podrazumevao je odlazak pisaca iz velikog grada u neko selo, u kom bi neko vreme živeli i radili, zajedno ili zasebno (Radaković 1994: 30-32), što je, navodno, shvaćeno kao predlog za druženje „u nečijoj vikendici“, a konačno dovelo do ideje o „zajedničkom letovanju“ (Ibid). „Dakle, 'definitivno' sam 'digao ruke od svega', piše Radaković. „Prestao sam da se javljam. (Ni meni se niko ne javlja.) 'Definitivno' sam se povukao (op. cit: 31). Kao završni bilans svog učešća u *Raspisu* Radaković je ostavio sledeći zapis: „...Ipak, taj 'Raspis' Milenka Pajića iz 'malog jugoslovenskog mesta' Lučana /taj rad grupe autora dopisivanjem, to važno javljanje Nikoga Nikuda/ za mene ostaje značajan, iako 'naivan' i sasvim nedorečen pokušaj da se svest usmeri u pravcu istine o dotadašnjoj zemlji, dakle unatrag, a sve u odbranu od 'turista', koji su, ipak, pobedili“ (op. cit: 32). O neuspehu *Raspisa* pišaće i David Albahari: „Raspis je imao dvadesetak članova i takođe je funkcionisao po principu 'projekata'. Pokušali smo čak da svi zajedno napišemo roman – svaki član je trebalo da napiše jedno poglavlje – ali sve je ostalo na pokušaju: prva tri pisca su napisali ono što se od njih očekivalo, četvrti nije, peti je odbio da piše bez četvrtog“ (Radaković/Albahari 2013: 15-18).

¹⁰⁰ U tom smislu interesantan je i savet-prigovor pisca Dragana Velikića Žarku Radakoviću, koji susrećemo u knjizi *Tübingen* (1990): „Velikić me savetuje da 'odjebem sa nekim stvarima i da krenem ka 'svojoj planini'“ (Radaković 1990: 80, sic).

avangardističkoj orijentaciji autora, njegovoj „antivampirskoj“ svesti, kako će o tome Radaković pisati u „romanu“ *Vampiri* (Radaković/Abot 2008: 95). Uobličivši svoju „antivampirsku svest“, krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, u dobu „avangarde“ (Ibid) – a to se odnosi na osvajanje „zabranjen[e] zone svesti“, sticanje „snag[e] subverzije“, „imunološk[og] sistem[a] organizma i princip[a] odolevanja promenama sredine“ (op. cit: 63) – Žarko Radaković će postupak „samopisanja“ i „samočitanja“ u svojim potonjim literarnim aktivnostima u potpunosti *ujednačiti* sa taktikama napada na literarne konvencije, nastojeći da uvek iznova pristupi zoni uspostavljanja novih književnih ugovora i modela. Razumljiva je otuda i ocena Marjana Čakarevića koji je za Radakovićevu „prozu“ napisao da bi se ona „mogla najpreciznije odrediti kao „proza dekonstrukcije“; što znači da se celina kod Radakovića „raznolikim pripovednim postupcima i strategijama razlaže na niz delova i konteksta, koji se analiziraju, rascelinjuju, da bi tako izdvojeni, dekonstruisani dali jednu novu konstrukciju, ili ‘konstrukciju’“, itd (Čakarević 2011). Izvrstan primer ovakvih tvrdnji predstavlja svakako knjiga *Tübingen* (1990), kojoj priliče pomenute kvalifikacije, inicijalno pripisane knjizi „priča“, *Strah od emigracije* (2010b): „katalog strategija i modela“ za dekonstrukcije jezika i stvaranja „priča“ od priča; i „mali udžbenik iz modernog pripovedanja“ (Ibid)¹⁰¹.

Razaranje konvencionalne forme priče za Radakovića se, dakle, *najpre* zbilo u njegovom prvom proznom ostvarenju, u knjizi priča (tačnije „priča“), *Strah od emigracije*, koja je objavljena pozno, 2010. godine, te je nju moguće uzeti kao argument koji dolazi „naknadno“. Ali svakako, *prve zvanične* Radakovićeve žanrovske intervencije nalaze se u pomenutoj knjizi *Tübingen*, u kojoj će autor – dočaravajući i svoje trenutno psihološko

¹⁰¹ „(Potapšao sam se po ramenu.) (Hladna sam kao na vetru, pomislio sam.) (Reči, ljubav, trnje i demonstracije. Niko me nije shvatao. Nisam znao šta sam hteo.)“ (Radaković 1990: 52); „Jer, zašto ne bih vikao šumama i vazduhu reči koje su zabranjene, nepoželjne, oskrnavljene a žive u srcima ovakvih kao ja’, izgovorih tiho na Hölderlinovom grobu. ‘Bile su to reči Miroslava Mandića na ovom mestu 20. juna 1987’, rekao sam Jovanu Deliću. ‘Jer smo samo Prosjaci’, rekao sam Maji Herman. ‘Jer mnogima nedostaje sjaj u očima’, rekao sam Scottu Abbottu. ‘Jer se negde prepunilo a negde ispraznilo’, rekoh tiho samom sebi“ (op. cit: 121), itd.

stanje („u nebuloznom stanju polusna“) – izneti neke, rekli bismo sasvim uslovno, „autopoetičke“ stavove: da je „pričanje priča‘ (zaokrugljenih celina) (sa početkom, razvojem, klimaksom i krajem, kako nas je Aristotel učio) proizvod učenja u školi“ (Radaković 1990: 104-105), da je to puki „nativizam i manirizam“ (*op. cit.*: 105), a da su priče koje on sam voli – one koje su „oslobođene kretanja, ‘reducirane [...]’, na tumaranje (ili tiho šetanje) u svome ‘životnom krugu’“ (Ibid). *Živeći poslednje doba pripovedanja*, Radaković iz nebuloznosti polusna kristalizuje vlastite pripovedačke propozicije:

„Pripovedanje je besprekidno kretanje tamo-amo, od doživljaja do doživljaja. Pripovedanje je ‘beznormativno’ (i ‘bez-imperativno’) vijuganje ili meandriranje, predelom ‘praznih’ površina, tek tu i tamo markiranim ponekim znamenjem prirode ili kulture, predelom koji se svakim usporavanjem, zaustavljanjem i svakim doživljajem rascveta i razlista u pune, obojene i živopisne slike-priče. I uvek ostaju šupljine, planine, otvori, rupe i bunari za nesmetana povlačenja u naša intimlja (ali i za otvorena odlaženja u rat). Nije li to zakon (ukoliko on uopšte mora da postoji zabeležen) pripovedanja“ (Ibid).

Ovom auto(psiho)poetičkom iskazu autora pandan je i jedan iz potonje projekt-knjige *Ponavljanja – putovanje u predele romana* (1994): u jednom sasvim halucinantnom pasažu, u kojem se Radakoviću priviđaju i pisac Dragan Velikić, i književni kritičar Vasa Pavković, i izvesna Slavica Stojanović, i novinar sa TV-ekrana, u jednom sasvim sumanutom izlivu „poetičkih osećanja“, autor upisuje sledeće koordinate našoj potrazi za Radakovićevim „poetičkim kovčegom“ i njegovim „naratološkim blagom“: „(Izmicala mi je Priča)“. [...] „O, rađe ću biti impotentan, ružan, zao, sam, neslobodan i koristan!... O, neću Priče!... O, neću jezik!... Neću Hronologiju, neću Glavnu ulogu u skupom filmu! Neću ništa... Nemam vremena... Žurim“... [zatim sledi odgovor tv-novinaru] „...Ne!... Pizdo!... Hoću!: Tiho nizanje!, nežno nastavljanje! – ne događaja!, nego opažaja!, i doživljaja!, misli!, i osećanja!... Pripovedanje ima da bude! krojenje! (‘Pička vam materina!’) i komponovanje!, u kome pripovedač! postaje! junak!, baš kao i

oni koji ga slušaju! Jer NeNametljiv! je! Jer nije! ZakonoDavac!... (Abbott/Radaković 1994: 88; sic!).

Svakako, u pomenutom izvodu lako se može prepoznati *credo* zagrebačkog umetnika, slavnog Gorgonaša, Julija Knifera (ukidanje hronologije i „Tiho nizanje“, između ostalog), koji je Radaković 1994. godine „prepisao“, odnosno ugradio u svoju knjigu *Knifer – Povest o Kniferu*¹⁰². Interpolacija Kniferovih „Zapisa“ (*Život umjetnosti* 35, Zagreb, 1983; Radaković 1994: 153-170), nesumnjivog slikarevog „autopoetičkog“ dokumenta, u vlastitu knjigu, karakterističan je „radakovićevski“ gest *ponavljanja*: stavljeni u „tuđu“ knjigu, prepisani, ponovljeni, Kniferovi „Zapisi“ preimenovani su u „autopoetički“ dokument Žarka Radakovića. I to nije uočljivo samo u ovoj publikaciji (u „Protokolu razgovora“ sa Julijom Kniferom, Radaković će, recimo, umetniku sugerisati neke od mogućih intencija njegove vlastite umetnosti: „Ti si za ‘tihan rad’, ‘strpljenje’ i ‘sporst’“; Radaković 1994: 137), već je primetno i u prethodno publikovanoj knjizi *Tübingen* (1990), u poglavlju epistolarnog karaktera, koje je naslovljeno kao „Povest o Kazimiru Maljeviču“:

„(Nisu li Tebi potrebni tišina ,sporst, lagano-nizanje-zbivanja, nežnost, pre-svega kontrolisanost i razlikovanje boja?) (Ili ti je baš potreban ‘silazak u pakao’.) (Nemam pojma. Glup sam. Otac mi je davno umro)“ (Radaković 1990: 92; sic!).

Već će u pismima Juliju Kniferu Radaković sasvim jasno pokazati *poetičku (literarnu) naklonost prema Kniferovoj (vizuelnoj) umetnosti* i ambiciju da Kniferov umetnički postupak adaptira prema svojim literarnim potrebama, zapisujući i ovo: „Oduvek sam

¹⁰² *Povest o Kniferu* nije bez razloga ponela na prvim stranama i niz mogućih podnaslova publikacije, između ostalih: „Ponavljanja“ i „Prepisivanja“ („Događaji koji nisu mogli biti od istorijskog značaja“, „Mir rata“, „Difuzna pomeranja“, „Ka umetnosti, i povratak“, „Ponavljanja“, „Stajanja, sedenja, ustajanja, hodanja“, „Prepisivanja“, „Unutrašnja emigracija“, „Dnevnik doživljaja“, „Knjiga o Formama“). Ne samo da bi ove podnaslove trebalo uzeti u obzir kao autorove *impresije „autopoetičkog“ karaktera* (odgovor samom sebi na pitanje šta on zapravo piše), već bi njihov niz svakako trebalo uzeti i u obzir kao posledicu autorove nemogućnosti da jasno formuliše stremljenja vlastite literarne akcije.

imao jaku želju da 'pišem u Meandrima'" (Radaković 1990: 79). I, zaista, čini se da ta želja za Radakovića nije toliko bila „pusta“, s obzirom na to da je njegovo radikalno odricanje, ili pre – *strah* od naracije (napuštanje svih pripovednih konvencija, destruiranje bilo kog „pravila“ i klanjanje isključivo vlastitoj artističkoj suverenosti), na koncu, uobličilo jedan tvrdoglav, uporan, „meandrirajući“ književni postupak, uistinu nepreporučljiv „ljubiteljima fabule“, „anti-bićima“, onima sa kontaminiranom, „holivudizovanom“, „vampirskom“ svešču (Radaković/Abot 2008: 94). Takvom postupku („avangardističkom“, „antivampirskom“, „subverzivnom“, itd), Radaković neće prestati do dandanas da teži, zaključno sa projekt-knjigom *O muzici* (2013), realizovanom u „četiri ruke“, sa Davidom Albaharijem, u kojoj je autor slutio mogućnost da bi još jednom mogao da izneveri, devastira, nadomesti, reformiše (i sl.) obzor književnih konvencija. „Jer, nismo li u ovoj knjizi, pišući naizmenično o istom na različite načine, i prostorno udaljeni jedan od drugog, tražili, i pronalazili, nove mogućnosti pripovedanja?“, retorički se, dakle, pitao Žarko Radaković, u svoje i Albaharijevo ime (Radaković/Albahari 2013: 9-14).

Radakovićeva volja, upornost, pa i tvrdoglavost da se esnafske konvencije i etiketivnosti iz prilike u priliku svesno opkoračuju, išle su u njegovoj karijeri čak do te mere da i kada je, tokom osamdesetih godina pristupao pisanju, recimo, „pogovorne“ note svojim prevodima Handkeovih knjiga – a zahvaljujući kojima je Radaković i ušao u ovdašnji, nazovimo ga tako, *litera-art-sistem* – „pogovor“ bi kao mikro-žanr postajao nešto posve drugo, nešto „radakovićevsko“ (kao što će već i biti predstavljeno u predstojećim odeljcima).

Pitanje je, međutim, da li je formalni egzibicionizam dovoljan argument za donošenje pozitivnog (ili uopšte, bilo kog) vrednosnog suda povodom Radakovićevog umetničkog poduhvata; ili je to samo zaludno „grebanje po površini“, koje nije u stanju da obezbedi penetriranje u srce književnih i umetničkih stvari? Koliko je uopšte moguće uzeti u obzir i „za ozbiljno“ „autopoetičke“ iskaze pisca koji pred čitaocem upravo „radi“ i koji je bez

prestanka „u procesu“ („performansu“)? Kako se upodobiti, kako *biti sa* piscem koji očito, poput Pola Sezana, već godinama posvećeno traga za sintezom „[n]eobičn[e] kombinacij[e] logike i emocija, razumnog i nerazumnog“ (Arnason 2008: 50)? Drugim rečima, pitanje forme je u Radakovićevom slučaju „samoispisivanja“ i „samočitanja“ sasvim destabilizovano tle proučavanja, s obzirom na prirodu „sadržaja“, koji predstavlja autor sam. Koliko treba biti „naivan“ pa da usred autorove „Knjige života“ (a to je *tek jedna knjiga*, kako je s pravom mislio Danilo Kiš) nasednemo na „autopoetičke“ tvrdnje, koje, kao što smo već naslutili, same po sebi meandriraju, potvrđujući vladavinu jednog jedinog suverena – samog autora, koji može da tvrdi i da piše „povest o nekom u stalnom odlaženju i dolaženju. Ni u kom slučaju samo o kretanju. Ovo je povest kojoj zbilja nije moglo da bude kraja ni početka. Jer sve je nastalo iznebuha. Povest kao pogled privučen *slučajno ugledanim* koje stalnim udaljavanjem postaje signal', rekoh“ (Radaković 2008: 29; sic)?

I kao da našem čitaocu nismo poručili ništa značajno i kao da smo saželi „sve“ Radakovićeve književnosti „u malom“. A to je, uostalom, i kób Radakovićeve književnosti koja bi da bude „sve“; te tako, u tom naporu, ona najčešće hrli ka jednom – „ništa“. Jer, piscu porinutom u solipsistiku „samopisanja“ i „samočitanja“, bez obzira na njegove formalne akrobacije, nije uputno posve verovati, pa čak i kada izriče misli i ideje za koje bi se reklo da su „autopoetičke“: sledeći njegov literarni „proces“ ispisivanja i iščitavanja samog sebe, čitalac – razumljivo – svedoči nekakvim amalgamskim „auto“ (ali i „psiho“) „poetičkim“ pozicijama: „Čitati 'ono' i 'onako', 'što' i 'kako', se hoće./ Ne stići na cilj. Pričati o cilju. Biti cilj“, piše Radaković u *Ponavljanjima*; (Abbott/Radaković 1994: 118; sic!). Ili ovo: „'Pripovedanje je za mene odavno samo još golo Gledanje“, iz „romana“ *Vampiri*, objavljenom 2008. godine. „Reči su samo koordinate tačke u kojima se začinju geometrijska osećanja. Nema lokacije. Nema radnje. Nema tempa. O ritmu tu i ne može biti govora. Razvoj mora odmah da bude razbijen nanosima boja. Govor mora da se uguši i presuši. Vidno, sve mora da bude vidno. Čak i ono nezamislivo“ (Radaković 2008: 30; sic).

Kako, konačno, uz pomenuto, da razumemo i autorova „grčevita ponavljanja svega što je odavno poznato“ koje, kako je i sam „pojasnio“, predstavljaju „bitk[e] za očuvanje psihološkog integriteta, privatne svojine, bez-smislenog jezika, bitk[e] za granice sebe (Radaković 1994: 41)? Gde smo, u čitalačko-analitičkom smislu posmatrano, kada pročitamo i ovaj Radakovićev „red“: „Njena soba beše uredna: (Pripovedam li ja to, konačno)?“ (op. cit: 74). Nismo li ponovo dobili priliku da svedočimo Radakovićevom „strahu od pripovedanja“, svojevrsnoj poetičkoj anksioznosti koja je vezivanjem vlastite potrebe za pisanjem za sadašnjost sasvim onemogućila događanje pripovedanja, postajući tako izvesni literarni dokument, „priča pogleda“ (Radaković 2008: 116)? I kada svemu pomenutom dodamo i nagoveštaj svojevrsne auto(psiho)poetičke „tačke preloma“ (ako je u jednoj „povesti“ koja ne računa sa hronologijom to uopšte od nekog značaja), koja je materijalizovana rečenicom – „To je, dakle, bio taj pokušaj moga Pričanja: razbijen u svome pivoju; utisnut u svest samo fragmentarno“ (Radaković 1994: 84) – šta, dakle, ostaje čitaocu nakon ovih i ovakvih „autopoetičkih“ izjava? Da li čitajući „Radakovića“ zaista ostvarujemo dodir sa njegovim „dobrim Ja“ (kao Geteovim i Handkeovim „dobrim Ja“), odnosno sa *unutarnjom svetlošću priče*, čija „izvesnost“ jeste „izvesnost jasnog i uzvišenog koje tek u čitanju donosi duh poverenja“ (Handke 1990b: 71)? Ili smo skloni tome da, poput Petera Handkea, i sami stavimo znak pitanja na rečenicu u kojoj stoji kako „[n]išta drugo nije vredno čitanja“ (Ibid)? Da li su, dakle, sve ovo tek „Radakovićeva posla“ ili nije posve zalud čitati po tragovima njegovog „dobrog ja“ koje je tvrdoglavo okrenuto stvaranju nedovršenih tekstova, za šta on, uzgred, ima i „očevo“ pokriće, u onom „kniferovskom stalnom započinjanju i samo povremenom završavanju započetog“ (Radaković 2008: 116)?

Nešto je, ipak, više nego jasno. Gotovo „kristalno“: „umetnik je prisutan“ i u stalnom je procesu. Sa tim je isto tako jasno i to da čitanje „Radakovića“ može da ima samo jednu moguću formu: da se u čitanju „bude prisutan“ zajedno sa umetnikom i da vlastiti čitalački „goli život“ bude investiran u Radakovićevu intimnu i poetičku „potreb[u] za

pisanjem u sadašnjosti u kojoj se i prekida svako pripovedanje“ (Ibid) – sa ili bez „dobre vere“ u Radakovićevu „suverenost“, kao neupitne „izvesnosti jasnog i uzvišenog“. Mi, recimo, nismo skloni tome da tek tako kupimo kartu za povratak u doba proroštva. Romantizmi su afere. Nama je već dovoljno što i autor sam povodom svog „auto(psiho)(bio)grafskog slučaja“ razume da „takvo 'pričanje' deluje kao govor u prazno i kao razgovor sa sobom. Jer ko sluša pripovedača sadašnjosti? Ko želi da bude publika odsutnosti?“ (Ibid) Iz tog razloga investicija čitalačkog „golog života“, kao jedina mogućnost Radakovićeve umetnosti reči, ne može da ne postane ništa drugo do gest čitalačkog „samoukidanja“:

„Jer slušanje pripovedača sadašnjosti je isto što i lišavanje sebe u sadašnjosti. Sklapanje očiju. Gašenje plamene slike. I svesrdno prepuštanje slušanju“ (Ibid).

Ili drugim rečima, mi ne možemo a da i sami – bez obzira na kvalitet našeg suda i bez obzira na predrasude ili simpatije prema autoru – ne postanemo junaci Radakovićevog literarnog performansa.

Legitimni, dakako.

Odakle, ipak, početi?

Nije i ne može u književnosti koja pretežno ima karakter „umetničke dokumentacije (Groys) – kao što je to slučaj sa Radakovićevom, Tišminom i Mandićevom umetnošću – na delu da bude samo ona tautologija Jozefa Bojsa, koja želi sasvim da poistoveti „goli život“ umetnika i njegovu umetnost. U obzir već moramo da uzmemo i tautologiju čitanja i „golog života“ čitaoca. Eto, zbog čega nas je skolio izvesni fatalizam.

U ovom trenutku ne gajimo nikakve iluzije povodom toga da smo prethodnim razlikovanjem „sadržalaca“ Radakovićevog postupka – „auto(psiho)(bio)grafija“, projektizam, opkoračenje literarnih konvencija *litera-art*-sistema kroz disperziju forme, jezika, reformisanje književnog junaka, itd – širom otvorili analitička vrata svojim nastojanjima. Upravo suprotno tom entuzijazmu, teši nas osećanje da smo bar pokušali da skiciramo „problemske okolnosti“ u pristupu Radakovićevom delu. Drugim rečima, ne postoji razlog da se nakon tek nekoliko manje-više koncentrisanih rečenica osetimo „bolje“, a kamoli „poletnije“. Pred nama je, u ličnom osećanju, dugo hodanje.

Problematici karakter Radakovićevog dela, ponajviše njegova visoka mera osujećenja bilo kakve analitičke manipulacije, vidljiv je i kod nekih retkih komentatora njegovih literarnih zahvata i poduhvata: za Davida Albaharija, recimo, Žarko Radaković je bio i ostao „jedna od nekoliko potpuno izdvojenih, samosvojnih stvaralačkih ličnosti u savremenoj srpskoj prozi, ostajući godinama, čak decenijama, izvan svih podela, definicija, pravaca i tokova, bez jasno vidljivih prethodnika i, naravno, bez prepoznatljivih sledbenika“ (Albahari 2010). Usamljenost ovoga pisca, objašnjiva svesnom radikalnošću literarnih i (šire) književnih postupaka (koji paradoksalno – vrve od učesnika!), uslovlila je da Radaković odabere „književnu usamljenost, postajući neka vrsta neznanca u okvirima književnosti kojoj stvarno pripada, dok je u isto vreme stvarao prozu u kojoj je svoj, *naš* jezik tretirao kao strani jezik, odnosno, tretirao sebe kao neku vrstu neznanca koji koristi zapravo neznani jezik“ (Ibid). Poredeći dalje Radakovićev „lingvistički“ slučaj sa Becketovim i Handkeovim, Albahari je, međutim, nezaustavljivo (i svesno, kako tvrdi) iskoračio u susret besmislu, komentarom da je Radaković „stvorio specifičan jezik, formalno precizan, ali, u stvari, krajnje neprecizan, zasnovan na slikovnosti koja uopšte ne doprinosi razvoju priče (tamo gde postoji bar mali trag priče) kao i na blagoj hipnotičnosti koja proističe iz ritmičnog i nepredvidivog ponavljanja“ (Ibid). Odavde se već ne može krenuti dalje, te će Albahari još jednom pokušati da razume Radakovića, ali i da u sledećoj rečenici od sveg svog truda „digne ruke“. „Moglo bi se reći“, piše Albahari, „da proza Žarka Radakovića nastaje u stalnom

sukobu nesklada između tananog i precizno-slikovitog jezika i kadikad nejasnog i teško odredivog smisla pripovedanja. Uopšte nisam siguran da sam bilo šta rekao u nekoliko poslednjih rečenica“ (Ibid).

No, treba sa tim biti načisto, jedini mogući krivac za ovu vrednu i poučnu analitičku nesreću Davida Albaharija jeste upravo sam Žarko Radaković. On je, ipak, taj koji proučavaocu podmeće nedoumice povodom „njegove“ verzije „našeg“ jezika, njegove preciznosti i nepreciznosti, formalnosti i neformalnosti, teleologije njegovih narativnih postupaka, itd. Nama svakako ostaje neki nauk: ne – odvrćati pogled od ovog i ovakvih napora; već upravo suprotno od toga! – trebalo bi imati razumevanja za Albaharijev pokušaj, jer je reč o kritičkom (junačkom!) ishodištu koje je i nama obećano u susretu sa delom Žarka Radakovića. A i u ovom slučaju reč je o delu koje neodoljivo ostavlja utisak da je „bez glave i repa“.

Razumljivo je stoga naše pitanje: odakle početi? – Dnevnički karakter tekstova Žarka Radakovića, autorovo neprekidno prisustvo, ne dopušta da istraživački prioritet tek tako bude dat izdavačkoj hronologiji, koja počinje knjigom *Tübingen* iz 1990. godine: u tom istom periodu, sve do 1994. godine autor je objavljivao raznovrstan dokumentarni materijal stvaran od kraja osamdesetih sve do 1994. godine (*Knifer; Ponaavljanja*), zatim, knjiga *Emigracija* iz 1997. godine dokumentovala je „ljubavni život“ emigranata iz Radakovićevog okruženja, od 1990. do 1995. godine, dok je „kancelarijski roman“ *Pogled* iz 2002. godine doneo jednogodišnji autorov dnevnik iz perioda njegovog rada u medijskoj kući „Dojče vele“, od 28. avgusta, 1996. do 14. avgusta, 1997. godine; „roman“ *Vampiri*, objavljen 2008. godine, (u koautorstvu sa Skotom Abotom), doneo je sadržaj dnevničkog karaktera koji se odnosi na autorov doživljaj vremena uoči NATO bombardovanja SR Jugoslavije, 1998. godine; međutim, dnevnik *Vampira*, kao svoj sadržaj donosi i memoarske crtice koje upućuju na vreme „pretvaranja“ Petera Handkea i Julija Knifera u vlastite junake, a to je pomenuti period od kraja osamdesetih godina prošlog veka i milenijuma sve do naznačene 1998. godine; *Era – Povest o 'Kornjači'*, iz 2010. godine, kao svojevrsna literarna „reanimacija“ umetnika Ere Milivojevića, donela

je memoarsko podsećanje na Milivojevićev performans „Kornjača“ iz aprila, 1973. godine (SKC), u kojem je učešće uzeo između ostalih i Žarko Radaković. No, ovaj tekst nam donosi i zanimljiv podatak koji se odnosi na naznačeni „problem hronologije“: Radaković zapisuje da je tri godine nakon „Kornjače“, dakle, 1976. godine, odlučio da se *oprosti od pisanja*: „Dnevnik koji sam uredno, takoreći svakodnevno, vodio od 1965, odstranio sam iz svog života (Radaković 2010a: 160). Dnevnik, sa autorovim prvim pesmama, nakon neuspelog čina spaljivanja, završio je na Đubrištu, a pojavio se – očito, u autorovoj fikciji, simbolišući autorov povratak pisanju i „dnevničarenju“ – 1987. godine, na tibingenskom otpadu (*op. cit.*: 162-166). Nije sasvim bez naboja dodatne problematike ni pomenuto autorovo svedočenje o svom odricanju od vođenja dnevničkih zapisa, od njemu više nego svojstvenog izraza. Takođe, značajan problem uspostavljanju održive hronologije Radakovićevog autorskog opusa (dnevničko-beležničkog karaktera) predstavlja i napor pisca iz poslednjih godina da objavi radove iz svoje artistske praistorije: „priče“ (*Strah od emigracije*; 2010) i poeziju (rana autorova poezija, koju karakterišu izraziti konceptualni postupak i reizam, stvarana u periodu od 1971-1978. godine i okupljena pod imenom *Probijanje bubne opne*, čeka ovih godina na objavljivanje).

Sve pomenuto upućuje na to da među Radakovićevim publikacijama, iz razloga „burdijeovskih“ – bili da su oni „spoljašnji“ ili „unutrašnji“ (Centar moći, emigracija, izdavaštvo, okruženje, sam autor) – nije moguće uspostaviti neki jasniji i pouzdaniji redosled, izuzev onog izdavačkog. No on, opet, nije dovoljan, ako je istraživačka namera da se stekne nešto precizniji uvid u evoluciju i objavu Radakovićevog „autorskog“ literarnog postupka. Raskol koji nastaje između dva tipa hronologije Radakovićevih literarnih ostvarenja, izdavačkog i „pripovednog“, potrebno je nadopuniti podacima o autorovim aktivnostima u tzv. periodu padanja u nemilost ovdašnjeg *litera-art*-sistema (koji je, po tvrđenju autora, odbio da publikuje njegovu knjigu „priča“; pretpostavljamo i poeziju), a to su osamdesete godine, kada se Radaković posvećuje prevođenju romana Petera Handkea (počev od romana *Užas praznine*, 1983).

U nastojanju, dakle, da umanjimo jaz između dve vremenske linije Radakovićevog opusa, okušaćemo se u praćenju poetičke konstante Radakovićevog dela koja se kao takva artikuliše upravo u periodu osamdesetih godina: reč je o postupku „produktivne recepcije“, koji će sasvim porušiti životne i fiktionalne barijere između „golog života“ Žarka Radakovića i „golih života“ njegovih literarnih i umetničkih uzora, Petera Handkea i Julija Knifera, otvarajući širom vrata postupcima „ponavljanja“ i „prepisivanja“. Ukratko, reč je o putu („procesu“/“performansu“) uspostavljanja jednog neobičnog „emigrantskog porodičnog kruga“, koji će autor zasnovati sa svojim „očevima“, sa svojom „braćom“ i svojom „decom“. I kao što ćemo videti – bez majke.

„Produktivna recepcija“ i *Misreading*: poetika simptoma?

Pripremajući temat *Književne kritike* (1986/1) posvećen delu austrijskog književnika, Petera Handkea, Žarko Radaković je iz diskurzivnog miljea (nemačke) škole estetike recepcije izdvojio jedan karakteristični *terminus technicus*, koji bi mogao da bude od značaja i u ovoj našoj prilici predstavljanja bioliterarnog postupka ovog autora, a to je „produktivna recepcija“¹⁰³. Reprezenti „produktivne recepcije“, u pomenutom zborniku (kako je to Radaković istakao) bili su David Albahari i priređivač sam: Albahari sa prilogom „‘Peter Handke’ i o ‘Peteru Handkeu’“, odnosno sa vlastitom pričom „Peter Handke“ (Albahari 1984) i komentarima povodom nje, a Radaković tekstom sledećeg naslova: „(Peter Handke: *der Chinese des Schimmerzes*) Jedne zimske večeri“. I dok je u prvom, Albaharijevom slučaju, reč o preoblikovanju Handkea u vlastitu temu pisanja i

¹⁰³ Za tu priliku navedene refernce bile su: Gunter Grimm: *Rezeptionsgeschichte*, München: W. Fink 1977. i Wilfred Barner: *Produktive Rezeption. Lessing und Tragödien Senecas*. München: C. H. Bech 1973.

inspiracije (uz prilaganje komentara povodom takvog „produktivnoreceptijskog“ iskustva), u drugom primeru, Žarko Radaković „povezuje čitanje Handkea sa sopstvenim pisanjem, „izlaženjem“ iz jednog kao „ulaženje“ [u] drugo“ (Radaković 1986: „Predgovor“)¹⁰⁴. Takva recepcijska aspiracija, koja nastoji da stvori amalgam od subjekta i objekta recepcije književnog dela, i mada, sudeći po Radakovićevom komentaru, sasvim ostvarena tek u pomenuta dva teksta – ali, primetili bismo, ništa manje i u „pismu“ Džona Smita, „Zov pisma: tekstualni identitet Handkeovog 'Kratkog pisma za dugo rastajanje'“ (Smith 1986) – bila je zapravo priređivačeva ideja-vodilja koja je principijelno bila zainteresovana za to da svi okupljeni tekstovi „budu 'intencionalna odnošenja', 'izlivanja' sebe u 'objekt', nadalje traganje za sopstvenim identitetom, 'otvaranja', 'ispipavanja', 'razgrađivanja', 'razigrane šetnje'“ (Radaković 1986: „Predgovor“).

Za čitaoce potonje Radakovićeve „proze“, dakle, sasvim je jasno da bi u iznetom priređivačko-uredničkom principu valjalo prepoznati literarni koncept koji će uostalom obeležiti ne samo Radakovićeve središnje knjige: *Tübingen* (1990), *Knifer* (1994), *Ponavljanja* (1994) i *Vampiri & Razumni rečnik* (2008), obe realizovane u koautorstvu sa Skotom Abotom) i *Era* (2010) – već će, pre toga, obeležiti i njegove neobične „pogovorne“ priloge, štampane uz prevode Handkeove projekt-tetralogije *Spori povratak kući* (*Spori povratak kući*, *Pouka planine Sainte-Victoire*, *Detinja povest*, *Kroz sela*). Primetimo na trenutak kako se osvetljeni Radakovićev literarni koncept još jednom pojavljuje u jednoj od završnih rečenica pomenutog predgovora za tematski broj *Književne kritike*:

„Od početka sam imao jasnu nameru: podstaći autore da pišu na 'zadatu temu' kao da im tema nije 'zadata', kao da se radi o 'starim sopstvenim stvarima' – ispisati *sebe* – i – Handkea“ (Radaković 1986: „Predgovor“).

¹⁰⁴ U izvorniku stoji „i drugo“, ali očito da je reč o korektorskoj grešci. Logika rečenice bar nalaže prepravku koju smo izveli.

„Razgovor sa Peterom Handkeom“, jedan je od nekoliko Radakovićevih priloga navedenom tematskom broju *Književne kritike*, a njegov značaj za Radakovićevo razumevanje književnosti i Handkeovog rada biće potvrđen i njegovim pridruživanjem potonjim „pogovorima“ Handkeove tetralogije, objavljene na srpskom jeziku, 1990. godine¹⁰⁵. No, „Razgovor“ je značajan i za naš pokušaj rasvetljavanja nekih karakteristika potonje Radakovićeve literarne aktivnosti. Trebalo bi skrenuti pažnju na to da u ovom „razgovoru“ akteri nisu razgraničeni onako kako bi to striktno zahtevala forma intervjua: neodoljiv utisak koji ostavlja ovaj tekst – koji je ujedno i „pravi“ uvod u „auto(psiho)(bio)grafiju“ Radakovićeve prve zvanične autorske knjige, *Tübingen* (1990) – jeste taj da je reč pre o razgovoru sa Handkeom u ulozi svojevrsnog „psihopoetičkog terapeuta“. O tome govori (bar) jedan kratak izvod u kojem možemo da pročitamo ne šta Handke misli, već upravo šta je Radakoviću na pameti, posebno u pogledu naznačene „produktivne recepcije“¹⁰⁶:

Radaković: *Kao čitaoci, čini mi se, postojimo negde tu između produkcije i recepcije...*

Možda mi to nije najjasnije...

Handke: *Ne ustežite se! Smete... Morate... Samo pričajte, govorite, pitajte!*

Radaković: *Dok čitam osećam se često kao da fantaziram. Pri tom u svemu nisam sam, nego zajedno sa piscem. Dobijam napade, rađaju mi se ideje. Kao da se u sve napisano uplićem... (Smeh)... I uvek mi je negde u pameti činjenica da takvo čitanje nije samo moja sopstvena stvar, nego naša zajednička – moja i piščeva, onoga koji čita i onoga koji piše („Razgovor sa Peterom Handkeom“).*

¹⁰⁵ „Razgovor“ je preštampan u Handke 1990a: 147-181; odeljci intervjua pojavljuju se u romanu Petera Handkea, *Pouka planine Sainte-Victoire* (1990b; isti izdavač).

¹⁰⁶ Recimo, izdvojeno poglavlje *Povesti o Juliju Kniferu*, „Protokol razgovora“ (Radaković 1994: 116-151) u znatno većoj meri odgovara mikro-žanru „intervjua“, nego što je to „Razgovor sa Peterom Handkeom“; dok jedan odeljak istog izdanja tipski odgovara pomenutom „razgovoru sa psihopoetičkim terapeutom“: „Znači, tvoji su crteži, a možda i slike, Oživljene Površine Papira i Platna? Tvoje su slike, ai tvoji crteži, jednostavno, Radovi na Oživljavanju Materijala?“, rekoh, ipak radosno... 'Pa da', dovratio je Knifer... 'Znači Umetnost Je Svojevrsno Zanimanje U Kome Se Želi Na Životu Održati Nešto Što Ljudi Najčešće Smatraju Nebitnim! Umetnost je i bitka za pravo na život svoga prostora i svojih rekvizita!'... 'Pa da'... (Radaković 1994: 34; sic!).

Stvari će postati znatno zaoštrenije, posmatrano u psihoanalitičko-književnoteorijskom smislu (za samog Radakovića – *intimnom* koliko i *poetičkom*) kada u razgovor bude podmetnut Harold Blum i njegov književnoteorijski koncept *misreading-a*, odnosno „pogrešnog čitanja“, koje na osnovu snage čitalačke „greške“ (ili „dimenzije greške“, kako bi rekao Slobodan Tišma) kvalitativno određuje njegovu produktivnu (spisateljsku) moć, odnosno sposobnost čitaoca/pisca da napusti stanje inferiornosti u odnosu prema svom literarnom uzoru:

Radaković: *Harold Bloom je svojevremeno istoriju književnosti pokušao da koncipira kao istoriju recepcija: kao istoriju razmimoilaženja među piscima-...*

Handke: *To je tačno!*

Radaković: *...Svaki pisac ispoljava neku vrstu straha pred svojim uzorom... I dve mogućnosti da se prevaziđe taj strah:-...*

Handke: *Nije to strah!*

Radaković: *Možda i nije strah... Ne znam...*

Handke: *To je erotsko odnošenje prema takoreći dvojniku... Pre bi se moglo reći da je to strah od dvojnika, da se ne bude dvojnik.*

Radaković: *Dakle, ... Bloom je rekao: Ili se identifikuješ sa svojim uzorom – tada ne postaješ pisac, ostaješ samo čitalac; ili ga čitaš 'pogrešno/krivo' (misreading) – tim 'krivim' čitanjem 'odvajaš' se od svog uzora, odstupaš od njega, 'napuštaš' ga... i ...postaješ pisac. To je veličanstveno razdvajanje... Ne znam da li je zbilja tako (Ibid).*

U Radakovićevom produktivnorecepcijskom scenariju za vlastiti emigrantsko-blumovski film (ali, što da ne, i – *sitcom*) zaista je teško izolovati *plot* koji se razvija u pravcu jasnog odgovora na pitanje ko je *zapravo* otac, ko je *sin*, ima li *sin* majku, brata, prijatelja, domovinu; zatim, da li je odnos među ovim arhetipskim entitetima u njegovoj književnoj aktivnosti do kraja jasan, itd. No bez obzira na to, za nekoga ko nastoji da priđe Radakovićevom potonjem književnom delu „bez glave i repa“, sasvim je dovoljno da u ovom trenutku primeti kako se „gubljenjem distance“ (inicijalno: čitalačke, prevodilačke, priređivačke), Radakovićev postupak „produktivne recepcije“ preinačuje

u svojevrsni literarni koncept „investiranja Drugog za sebe i povodom sebe“. I kao što je to moguće pročitati iz „Razgovora“, konstatovanje Radakovićevog gesta „gubljenja distance“ odvešće nas ne samo u jezgro jedne tipične „efebeske“ nesigurnosti, inferiornosti i zapitanosti – *da li je on pisac ili čitalac/prevodilac* (Handkea) – već ujedno i u sâmo središte našeg interesovanja za neobično delo Žarka Radakovića, iz kojeg iskri neizvesni „blumovski“ scenario rađanja pisca iz preduzete „investicije“ (čitanja, prevođenja, priređivanja).

Ogledajući se u Peteru Handkeu, ali i u Juliju Kniferu, na sasvim različite načine „produktivne recepcije“ – koje ne podrazumevaju samo literarne već, kako ćemo videti, i vizuelne akcije i intervencije koje potpadaju pod autorovu/Handkeovu/Kniferovu „meandrirajuću potragu za formom“ – Radaković će nastojati, dakle, da postvarenjem pomenutih umetnika u „roditeljski par“, njihovim investiranjem *za sebe i povodom sebe*, postupno konceptualizuje vlastiti spisateljski identitet; upravo, da se kao pisac rodi. Otuda je i jasno zašto bi „Dnevnik o Radakoviću“ – kao predložena oznaka za celokupno Radakovićevo književno delo: prevodilačko, priređivačko i spisateljsko – mogao da bude podveden pod jedan mogući sinopsis: da je reč o jednom neprekidnom „procesu“ autorovog „rođenja-kao-pisca“; da je sve vreme reč o dokumentaciji Radakovićevog „veličanstvenog razdvajanja“ od svojih tutora, Petera Handkea i Julija Knifera.

Porodajni simptomi „produktivne recepcije“ – koja čita, prevodi i ponovo ispisuje ‘Handkea’ – otpočeli su za Radakovića prilozima prevodima Handkeovih romana, najčešće naslovljenim priređivačkom frazom: „umesto pogovora“. Tako će, na kraju svog prvog prevoda, prevoda Handkeove knjige, *Užas praznine* (1983)¹⁰⁷, Radaković posve eksperimentalno pristupiti konvencionalnoj „odjavi“ priređene knjige, uvodeći u

¹⁰⁷ Radaković će dati komentar da je izdavač naslov *Bezželjna nesreća* preobratio u *Užas praznine* (na osnovu lat. izraza: *horror vacui*, koji se pojavljuje u kadenci romana), a potonja izdanja ove knjige, od devedesetih naovamo, ostvariće prevodiočevu prvu želju.

igru svoje onovremeno zanimanje „teorijom recepcije“. Uobičajenu etikativnost pogovora, kao svojevrsnog mikro-žanra, zameniče Radakovićevo dvoumljenje povodom „zadatka“ (umetnosti); s obzirom na to da je u Handkeovom rukopisu uočio dve ravni: stvarnosnu (mimetičku/autobiografsku) i književnoistorijsku (baština/tradicija), Radaković će konceptualizovati vlastitim setom „pitanja autoru, postavljen[im] u aktu čitanja“, nanizanim u dva pravca:

„Govori li se u ovom delu o krizi svesti?

...o krizi duha?

...o istorijskim faktima?

...o virtuelizovanju problema unutar određenih socijalnih struktura u datom istorijskom kontekstu?

Govori li se u ovom delu o problemu emancipacije ličnosti?

...o emancipovanosti žene?

...o prekoračenju sopstvenih mogućnosti?

...o sudbinskom?

...o nemosti?

...o 'muci s rečima'?

...o životu u umetnosti?

...o detinjstvu? Vaspitanju?

Govori li se u ovom delu o terapeutskoj funkciji književnosti?

.

.

.

Je li ovo dnevnik umetnika?

...biografija jedne žene?

...autobiografija?

...hronika jednog slučaja?

...koncept?

...primer radikalne primene pripovedačke tehnike promene perspektiva?

...vraćanje priči (fabuli)?

Je li ovo vraćanje romantizmu?“

(*Umesto pogovora*, u Handke 1983: 91-99).

Zauzdavajući ishitrenu primisao da bi isti ovaj set pitanja mogao da pomogne u rasvetljavanju sâmog potonjeg „autorskog“ opusa Žarka Radakovića, držimo da već ilustracija, sama po sebi, dovoljno razotkrive neobične autorove artistske pretenzije, koje će u predstojećim godinama biti sve radikalnije izražavane. Tako će u izdanju Handkeove *Detinje povesti* (1990c) „produktivna recepcija“ Žarka Radakovića proizvesti nesvakidašnji uredničko-prevodilački postupak, s obzirom na to da je ovoj kratkoj Handkeovoj arhetipskoj povesti o Muškarcu, Ženi i Detetu pridodat ceo jedan zbornik različitih „produktivnih odgovora“ na Handkeov literarni „poziv“ (uzet u obzir sasvim uslovno kao „Handkeov“; Handke 1990 c: 96-141). Zanimljiva je već aspiracija da ovakav prilog uzme značajno kvantitativno učešće u izdanju (trećina izdanja), što je još jedan pokazatelj (edipalnog) brisanja granica jednog, nekog, nečijeg (očevog) dela, koje – uzimajući u obzir i Handkeova uverenja – uvek mora da ostane „neodređeno“, „otvoreno“, o čemu se, uostalom, i sam Handke izjasnio u pominjanom *Razgovoru*:

„...Mislim da je to za mene postalo zakon u književnosti... to sa neodređenošću. Jednostavno znaš da stvar ostaje otvorena. Mora ostati otvorena! Mora! Siguran sam. Ako mi ne uspe da u pisanju učinim svet otvorenim i zadržim ga takvog, bolje je da bacim ono što sam napisao...“ („Razgovor sa Peterom Handkeom“).

Bio Radakovićev ili Handkeov, na poziv da se napiše „priča za decu“¹⁰⁸ odgovorili – na ovaj ili onaj način: pozitivno ili negativno; literarno, epistolarno ili dokumentarno (fotografijom instalacije, skulpture, slike) – Skot Abot, Miloš Komadina, David Albahari, Miroslav Mandić, Dušan Mandić, Miodrag Vuković, Jirg Beler, Mileta Prodanović,

¹⁰⁸ Da je ovako bio formulisan Radakovićev „ljubazni“ zahtev, govori pismo Rade Iveković (Handke 1990 c: 125).

Miloje Radaković, Mladen Stilinović, Ilma Rakusa, itd. Ova „antologija pripovesti o detinjstvu i porodičnom životu“ dopunjen je i prevodima, ali i „intervencijama“ na dokumentaciji određenih dela, kao što je to foto-prilog autorizovan imenom Slobodana Milivojevića Ere, i mada se za naslov „priloga“ („Listanje prošlosti detinjstva“), koji predstavlja Eru Milivojevića kako razlistava svoje radove (fotografisao Miloje Radaković), kao autor potpisuje upravo – Žarko Radaković. Takođe, jedna od „intervencija“ izvedena je „u četiri ruke“ nad pesmom Nikole Vujčića, „Kad sam bio mali“. Prilog je naslovljen kao „Raspad pesme 'Kad sam bio mali'“, a dekonstrukcija je izvedena od strane autora i Žarka Radakovića. I to su sve postupci koje proučavalac Radakovićevog dela ne sme tek tako da prenebregne: važno je, dakle, istaći – Radakovićeva književnost je miksmedijalnog karaktera; nesvodiva samo na „umetnost reči“; to je književnost koja sve vreme referiše na svet vizuelnih umetnosti, bilo investicijom vizuelnih umetnika kao junaka vlastitog pisanja (Julije Knifer, Era Milivojević, Miroslav Mandić, Nina Pops, Marina Abramović, kao „negativna junakinja“, itd); bilo upotrebom slika, skulptura, instalacija i fotografija (autorskih ili preuzetih) kao svojevrsnih „redimejdova“, sa kojima se autor, u dadaističkom maniru, poigrava svojim „spisateljsko-priredivačkim“ ingerencijama: dopisivanjem vlastitog naslova, kao što je to primetno i u pomenutoj „antologiji pripovesti o detinjstvu i porodičnom životu“ (priređenoj za Handkeovu *Detinju povest*), zatim u knjizi *Strah od emigracije* (2010b), ali i u knjizi *Knifer – Povest o Juliju Kniferu* (1994: 183-214).

Pomenimo samo na kratko dva primera delovanja Radakovićevog „pojačanog čula za vizuelne umetnosti“: najpre, „priču“ „Čin pisanja i čin čitanja“ (Radaković 2010b: 124), koja se sastoji iz dva identična pasusa, dve identične celine, pisane i čitane, odnosno „ponovljene“. Bez obzira na to o kakvom je pasusu, odnosno o kakvoj je celini reč, celini koja će u činu „čitanja“ biti „ponovljena, odlučujuće je upravo čitaočevo (posmatračevo) svedočenje ovoj „literarnoj instalaciji“ koja umesto očekivanog „sadržaja“, „priče“, itd, predstavlja upravo *produktivnoreceptijski gest*, i to prvenstveno kao vizuelni, a ne literarni

artefakt¹⁰⁹. Ipak, možda bi najneobičniji i najradikalniji slučaj premreženosti Radakovićevog literarnog postupka sa svetom vizuelnih umetnosti bio onaj koji se odnosi na njegovu „kancelarijski roman“, *Pogled* (2002), čija je statičnost – flagrantno odsustvo bilo kakve naracije (i volje za njom), ali zato i više nego strpljivo fokusiranje na mikropromene u „izvankancelarijskom svetu“ – podstaklo beogradsku umetnicu, Ninu Pops, da ovu Radakovićevu projekt-knjigu („roman“) prevede na „markantni jezik, sistem znakova specifične gramatike, morfologije i sintakse, adekvatan za prenošenje svih unutrašnjih stanja bića, svih vrsta doživljaja“ (Radaković 2015). U upravo citiranom tekstu Žarka Radakovića, „Pogled na prevod *Pogleda*“, prikazu izložbe *Cassata Nine Pops* (Leverkuzen, 2015), autor će navesti i autorkine reči, blagotvorne za bilo kog drugog naivnog ili zalutalog čitaoca Radakovićevih „romana“, „priča“ i „povesti“, unajmanje začudnih i „besciljnih“ (podsetimo se na trenutak onog Radakovićevog „autopoetičkog“ iskaza: „Ne stići na cilj. Pričati o cilju. Biti cilj“; Abbott/Radaković 1994: 118):

„Bila sam oduševljena opisima nečijeg pogleda kroz prozor“. Jer [Žarko Radaković] gledao je okom slikara... Odmah sam poževela da slikovito Napisano dokumentujem svojim slikama. Postavilo se pitanje Kako. Da slikam figurativno, bilo mi je banalno. Morala sam da čitam drugačije. Zašto ne u apstraktnim oblicima?... Dakle, tamo gde je na početku knjige *Pogled* opisan muškarac sa crvenom kravatom i balonom u šaci, ja sam na svom platnu sklopila nekoliko apstraktnih formi. I tako sam nastavila do kraja knjige“ (Radaković 2015).

Zaista, ne čudi što će ovaj uistinu nesvakidašnji gest „produktivne recepcije“ („njen maestralni prevod moje knjige *Pogled* na svoj jezik apstraktnih formi“) vizuelne

¹⁰⁹ Ovoj Radakovićevoj vizuelnoj „priči“ pandan bi mogao da bude prepoznat u odeljku iz knjige *Tübingen* (1990), koji počinje rečenicom „Jedne sam noći prolazio ulicom Kazimira Maljeviča“ (Radaković 1990: 99) i koji trostrukim „ponavljanjem“, kao kompozicijom tog zanimljivog odeljka, znatno „vidljivije“ materijalizuje psotstrukturalističku ideju „ponavljanja sa razlikom“.

umetnice, Nine Pops, u kojoj je Žarko Radaković prepoznao „sledeću kariku u lancu svojih ekstraordinarnih umetničkih ličnosti‘ (o kojima piše[...] poslednjih decenija)“, autor *Pogleda* smatrati za „najmarkantniji ogranak [sv]oje književnosti“ (Ibid).

Obratimo pažnju na to da i *gest prisvajanja*, kojem smo upravo svedočili povodom dela Nine Pops (*uzeto* kao „najmarkantniji ogranak *moje* književnosti“; kurziv D. Đ.) takođe predstavlja nešto što ne sme biti prenebregnuto kao nešto što je pak „strano“ Radakovićevoj „politici produktivne recepcije“. Jer gubljenjem distance kroz prisvajanje ne samo da će Peter Handke postati „junak“ Radakovićevog pisanja, i ne samo da će autorovim „receptijskoproduktivnim“ apetitima biti „potčinjeni“ i mnogi drugi (pominjani) umetnici i kritičari: Julije Knifer, Miroslav Mandić, Era Milivojević, Jovan Delić, Bilajna Tomić, Nina Pops, Dragan Velikić, Miodrag Vuković itd; gubljenjem distance Radaković će – u pravom smislu te reči – *potčinjavati i prisvajati same tekstove*. Tako će, u završnoj napomeni knjige *Vampiri & Razumni rečnik* (Radaković, Abot 2008), povodom *Razumnog rečnika* Skota Abota, Radaković komentarisati da mu je „blizina“ Abotovog putopisnog „protokola“ pretila ukidanjem mogućnosti pisanja. Očevidno referišući na borbu sa „mračnom stranom“ produktivne recepcije, Radaković će istaći da su čitanje Abotovog teksta kao i pažljiv, promišljen odnos prema njemu, ipak, iznedrili „nešto novo“, odnosno roman *Vampiri*, „opis vremena i prostora u kojima smo živeli te 1998. godine pred intervenciju NATO u Jugoslaviji, zbog koje smo svi toliko propatili, pa se i suštinski promenili“ (I mada će deo sadržaja „romana“ biti posvećen kraju osamdesetih godina!). „Pomislio sam“, pojašnjava Radaković „receptijskoproduktivne“ okolnosti nastanka knjige *Vampiri & Razumni rečnik*, „ako je Skot već tako ubedljivo sve protokolirao, nije li moje da se prepustim pripovedanju“ (Radaković 2008: 128). Otuda, će Radaković odlučiti da Skotov „protokol onoga što se zbivalo u kontekstu pisanja [njegovog] romana i kao zapis svega što je vuklo u pravcu nastajanja [njegove] knjige *Vampiri*“ „preuzme[...] i ugradi[...] u svoju knjigu“. I mada je već ovde jasno „šta je čije“, u završnoj rečenici, Radaković će još jednom naglasiti odnos dva rukopisa: „Rukopis A

Reasonable Dictionary Skota Abota objavljujem ovde kao deo svoje knjige“ (Ibid). Dakle, ideja o pisanju „u četiri ruke“ nije za Radakovića bezuslovno – „besklasna literarna utopija“: ako se samo vratimo izdanju iz 1994. godine, *Ponavljanja*, izvedenom takođe „simbiotički“, sa Skotom Abotom, te primetimo da je prvi prilog, Abotov, podnaslovljen kao „putočitanje“, dok je Radakovićev podnaslovljen kao „putopisanje“ – i bez obzira na upisanu ravnopravnost „ponavljača“ u ovim knjigama – da li bi i u tom slučaju, *ipak*, na kraju krajeva („kada sve ovo mine“), trebalo konačno reći: (i) ovo je Radakovićeva knjiga?

I baš kada se na trenutak povela reč povodom toga *šta je čije* u Radakovićevom stvaralaštvu, važno je da se vratimo (u nedostatku referentnosti neke bolje i shvatljivije hronologije autorovih literarnih aktivnosti) prvobitnim Radakovićevim „produktivnoreceptijskim“ ekscesima, koji su se događali, kako smo istakli, najpre unutar jugoslovenskih izdanja Handkeovih romana, u kojima je Radaković otpočeo proces „veličanstvenog razdvajanja“ od jednog od svojih artistskih „očeva i otaca“.

Pogovori Handkeovim romanima kao *teezeri* vlastitog stvaralaštva

Kada je u pitanju, dakle, „proces veličanstvenog razdvajanja“ i uspostavljanja Radakovićevog literarnog koncepta, utemeljenog u „produktivnoj recepciji“ (čitanju/prevođenju/priređivanju) Petera Handkea („učitelja“, „prijatelja“, „brata“, „oca“ i „dede“) – možda u još većoj meri deluje rasvetljavajuće „Pogovor tetralogiji *Spori povratak kući* Petera Handkea“, priređenom na kraju četvrte knjige, *Kroz sela* (1990d). Pažnju već zaokuplja didaskalijski podnaslov „Pogovora“, stavljen u zagrade: „(Bolnica. Fabrika. Čuvari. Zavičaj.)“, ispod čega je dopisana sugestija svojstvena notnim zapisima: „Allegro (ma non troppo)/Piano ---- crescendo“, u značenju: „Brzo, ali ne i suviše. Tiho - - - sa postupnim pojačavanjem“. Povodom takve sugestije „čitanja notnog zapisa“

možemo da prizovemo jedno moguće objašnjenje iz nastupajućeg teksta: „U jednom mi se trenutku“, po-govoriće Žarko Radaković, „original učinio i notnim sistemom i zabeleženom melodijom koju sam sada, unoseći sve svoje biće, izvodio, ali ne samo reprodukujući je, nego i odmah upisujući u praznine nove note, stvarajući neku svoju i autorovu 'novu stvar'“ (Handke 1990d: 85-106).

Sledstveno dotadašnjoj Radakovićevoj praksi „produktivne recepcije“, pogovorni tekst koji je sledio upravo je bio „dnevnik o Radakoviću“. Sasvim izveden u „ličnom violinskom ključu“ i sa visokom merom patosa, pogovor nastoji da dočara životne okolnosti prevodioca, u periodu od 1986. do 1989. godine, posebno njegov „radni susret“ sa Handkeovim delom, koji se događao nakon „niskokvalifikovane“ pečalbe u „bolnici“ i „fabrici“¹¹⁰. Osetljivost bi trebalo razviti i za onaj deo ovog neobičnog „pogovora“ u kojem je „granica“ između pisanja i prevoda, pisca i prevodioca, između Handkeovog i Radakovićevog života, sasvim prebrisana:

„Tih sam godina radio na prevođenju knjige 'Detinja povest', austrijskog pisca Petera Handkea. Svaku sam stranicu i svaku rečenicu Handkeove knjige doživljavao kao 'plameno pismo'. Kao da mi 'sve' beše 'jasno'. Moj se 'rad' sastojao 'u' paralelnom doživljavanju niza autorovih 'doživljaja', opisanih u tekstu. Kao da je moje prenošenje 'toga svega'... bilo ponovno pisanje. Nije to više bilo prevođenje. Ni samo prenošenje iz jednog u drugo“ (Ibid; sic).

Spoznaja ove transformacije, koja je – to je jasno – „produktivnorecepcijske“ prirode, dovela je Žarka Radakovića, kao strasnog prevodioca i praktikanta „produktivne recepcije“, do razumevanja Handkeovog dela kao „redimejda“, kao gotove, dovršene stvari, koja je sada, u njegovim rukama, zadobila jednu drugu, preinačenu i manje

¹¹⁰ U „romanu“ *Era* (2010a) Radaković će pominuti i rad na tibingenskom smetlištu, sa prijateljem Georgom, „doktorom nauka“ (Radaković 2010a: 162), u kojem bi valjalo prepoznati i Radakovićevo „najboljeg prijatelja“, „G.-a“, pominjanom i u „Pogovoru tetralogiji“ i u knjizi *Tübingen* (1990). Vidi sledeću napomenu.

očekivanu ulogu i namenu¹¹¹: „Bila je to upotreba nečeg 'gotovog'. Kao kad uzmeš stari komad nameštaja, namestiš ga u sobu te ovaj najednom zasja u nekoj 'novoj svetlosti' i postane sastavni deo tvog svakodnevnog života. I 'ni' u 'jednom' trenutku 'ne' pomišljaš 'na' pređašnja vremena 'i' poreklo nameštaja. *On postaje definitivno tvoj*“ (Ibid; sic; kurziv DE). Sa osećanjem da stvara „neku svoju i autorovi 'novu stvar'“, vodeći računa o tome da i za potonjeg čitaoca njegovog prevoda „ostane praznog prostora“, Radaković na upečatljiv način dočarava vlastitu snagu prisvajanja Handkeovog rukopisa:

„Ushićeno bih ustajao i jurio na telefon i jednostavno kratko nazvao pisca i govorio mu: 'Hej, prenosim te iz tvog jezika u moj!' On bi ćutao, i znao sam, bila je to najplodotvornija tišina, u koju možeš da izdahom zapahneš život, u kome jednim naglim 'promicajem' svo drveće procveta. Sreća i radost prevođenja. Grljenje i ljubljenje Handkeovih rečenica. Prijatelju, brate, oče, deda moj, govorio bih piscu“ (Ibid; sic).

Jasno je: ovo su već reči nekoga ko se u *tudoj* knjizi (Handkeovoj) sasvim oseća kao u *svojoj* („očevoj“). Ovo su već reči koje je, nedvosmisleno, proizvela strategija „produktivne recepcije“ onog ko u događanju vlastite (čitalačke, prevodilačke, priređivačke i sada već sasvim jasno izdvojene: spisateljske) slobode zapostavlja etikativnu, očekivanu i konvencionalnu distancu prevodioca spram prevođenog pisca, te bez oklevanja preduzima korake (edipalnog) samopriskvajanja; ovo je „incident“, „prekršaj“, „greška“ koja nije bez značajne težine; ovo je već govor čitaočevog (prevodiočevog, piščevog) zasnivanja „erotskog odnosa“ sa svojim literarnim dvojnikom. Ne propustimo samo da kažemo i to da su ovo već jasni, snažni „trudovi“

¹¹¹ Upotreba „gotovih stvari“, vizuelnih i literarnih redimejdova, posebno je obeležila autorove postupke u knjizi „priča“, *Strah od emigracije* (2010b): vidi, recimo, „priče“ „Upotreba etimologijskog rečnika“ (129-131), „Umrta je od tetanusa (R. Margit)“ (133), „Tibingenske dnevne novine *Südwest presse*“ (134), ili „Francu Kafki (1883-1924) za rođendan“ - „triptihon“ koji je sastavljen iz Handkeovog teksta „Povodom Franca Kafke“ („Preveo i uzeo Žarko Radaković“), Kafkinog fotoportreta iz 1906. godine koji je izradio Atelier Jacobi („Fotokopirao i uzeo Žarko Radaković“) i „dve priče“ Žarka Radakovića; „Jednog jutra“ i „Knjiga je moj najbolji drug“ (156-160).

koji najavljuju mogućnost „veličanstvenog razdvajanja“. A o tome govore i svojevrsne „najave“ takođe prisutne u ovom interesantnom „pogovoru“, kao što je to pomen kolege G., „najboljeg prijatelja“, „doktora lingvistike“ i švercera, kom će biti posvećen čitav odeljak u knjizi *Tübingen* (Radaković 1990: 28-37)¹¹², kao i potonji projekat pjermentarovskog ponavljanja Handkeove svojevrsne „književne intervencije u prostoru“ bivše Jugoslavije i Austrije, maja 1989. godine.

I upravo, pre nego se ponovo prepustimo daljem propitivanju Radakovićevih nesvakidašnjih literarnih postupaka – među kojima se, svakako, ističe poigravanje tuđim „kulturnim kapitalom“ „prevođenjem“, „ponovnim ispisivanjem“, „prepisivanjem“ i „ponavljanjem“ – ne propustimo ni tu priliku da u pomenutom izvodu uočimo *prenaglašenu upotrebu navodnika* kao nesumnjivi znak novorođenog „radakovićevskog“ postupka. Motivacija ovakve zbunjujuće upotrebe znakova navoda mogla bi da bude najpre prepoznata u svojevrsnoj ospesivno-kumpulzivnoj upotrebi reči i interpunkcijskih znakova, o čemu će znatno kasnije, pišući predgovor Radakovićevoj zbirici „priča“, *Strah od emigracije* (Radaković 2010b), David Albahari govoriti kao simptomu „pojačane brige o jeziku“ našeg pisca („Žarko Radaković je jedan od naših autora koji najviše brinu o tačnosti i čistoti svog jezika“; Albahari 2010). Interesantno je, međutim, da Albaharijev komentar povodom Radakovićeve superiorne pedantnosti (ili pak „pedantnosti“?) proizilazi nakon igre sa jednom od Radakovićevih najnesuvislijih i u krajnjem slučaju bar stilistički najlošijih rečenica, a to je ona s kraja „priče“ „Teorija/praksa (praksa/teorija)“, koja je – kako Albahari primećuje – „zaštićena zagradama „(Pisanje je samo zamena za stvarnosti, ali već prvim pokretom postaje ona

¹¹² U ovom svečanom „pogovoru“ pomen kolege G, sa kojim je Radaković delio radno mesto portira u izvesnoj hirurškoj klinici, vezan je upravo za pomenuti prevodiočev „paralelni doživljaj“, pretapanje stvarnosti i vlastitog rada („sedeo sam za stolom i prevodio *Detinju povest* [...]. G. Je ležao zavaljen u upravo kožnu fotelju šefa kardiološkog odeljenja, i govorio je živahnim glasom. Niti sam ja njega prekidao, niti ne on meni smetao u poslu“; Ibid). Glas je ovog čoveka, satelita u Radakovićevim prevodilačkim diverzijama na portirskom poslu, ovome „dolazio kao laka muzika sa radija“ (Ibid), na šta Radaković nadovezuje odeljak iz *Detinje povesti* koji je upravo, u tom trenutku prevodio: „Tako je na pola srca sudelovao na nekoliko skupova [...] i držao je vatrene govore, sam za sebe ...“, itd (Ibid).

druga stvarnost, ponekad stvarnija od druge.)“ (Radaković 2010b: 82-85). Problem nastaje svakako sa odnosnom zamenicom „ona“, koja i Albahariju zapada za oko (kada je *bolje* pročitao ovu Radakovićevu „večnu misao“), te ovaj ne zna na koju se reč ova zamenica odnosi – na *pisanje* (ono), *stvarnost* (ona), ili – ono što Albahari ne pominje: *zamena* (ona). Mogućnost piščeve (prijateljeve) greške i nemarnosti Albahari će transponovati u sferu neupitne i neprikosnovene moći pisca da orkestrira reči, vodeći se, navodno, delikatnošću njihovog značenja.

Upotreba interpunkcijskih znakova u funkciji „higijenske mere“, kod Radakovića, kako je to primetio i Marjan Čakarević (Čakarević 2011), nanovo otvara prizvani paralelizam sa Milošem Crnjanskim, čijoj se prekomernoj upotrebi zareza Stanislav Vinaver toliko podsmevao u svojoj *Pantologiji srpskog pesništva*. I nesumnjivo je da ta pomenuta Vinaverova karikatura ima svoje stvarne stilističke povode, ali isto tako je istina da je prekomerna upotreba zareza u postupku Miloša Crnjanskog postala karakteristična stilema njegovog rukopisa. Identično ovom klasičnom primeru iz stilistike ovdašnje književne tradicije, i prekomerna upotreba navodnika u Radakovićevom slučaju poziva na scenu i karikaturistu i kritičara koji Radakovićeve navodnike priznaju kao simptom jedne izrazite opsesivno-kompulzivne jezičke svesti¹¹³.

Međutim, opisanu problematiku sa nadvodnicima kao stilemom, odnosno „simptomom“, dodatno komplikuje osnovna pravopisna namena navodnika, koju i Žarko Radaković, bez svake sumnje u to, i te kako uzima u svoj poetički obzir; a to su „ponavljanje“, „citiranje“, „prepisivanje“, odnosno postupci više nego svojstveni Radakovićevom opusu, a koji su posebno izraženi (bar) u nekoliko njegovih ostvarenja: *Ponavljanja* (1994) i *Vampiri* (2008); ali i *Knifer* (1994) – s obzirom na to da su dva od

¹¹³ Neko bi mogao da pomisli da Radakoviću sve vreme nedostaje zapravo dobar lektor. Onaj isti koji nije dozvolio da Radakovićev prvi zvanični prevod ponese naslov *Bezželjna nesreća već Užas praznine?* Pada nam trenutno na pamet rečenica iz Radakovićevog „putopisanja“, „drugog ponavljanja“: „Svaki trenutak bejasmo zajedno i svaki trenutak doživljavamo ‘paralelno’ (Abbott/Radaković 1994: 108; sic!).

nekoliko ponuđenih podnaslova *Povesti o Kniferu*, koje je autor sugerisao, bili upravo: „Ponavljanja“ i „Prepisivanja“ (Radaković 1994: 7), što se svakako odnosi, kao što smo već imali priliku da pomenemo, na „prepisivanje“ Kniferovih „Zapisa“ (Zagreb, *Život umjetnosti*, 1983), odnosno na njihovu interpolaciju u Radakovićevu knjigu *Knifer* (*op. cit.*: 153-170). Pa opet, mimo signala za čin „ponavljanja“ i „prepisivanja“, znaci navoda u Radakovićevom opusu bivaju izloženi i sasvim neočekivanim artističkim manipulacijama, kao što je to vidljivo u jednom odeljku iz *Knifera*:

„Ujedno se osećah ratnikom. Bejah 'prljav', zaudarah 'na znoj, na buđ, na memlu, na skorelu spermu'. Bejah 'Kužan' i 'histeričan, sabijen u jednoj šklopociji koja 'me je 'dov'o'z'í'la' s' 'ratišta do komande'. Bilo nas je 'oko pedeset'. 'Neokupanih ludaka'. Behu to trenutci u kojim aje svako bio 'kamen' i 'zver divlja i nepoznata'. I 'ptica' beše 'zver'. 'Čak' je i 'leptir pokušava'o 'da ubode'. 'Pijani ratnik' bejah. 'Zabad'ah 'bajonet u' svoje 'noge' (*op. cit.*: 24; sic).

Čini se da citirani izvod sasvim potvrđuje ocenu Marjana Čakarevića da je Radakovićeva proza – „proza dekonstrukcije“, u kojoj sam „jezik potcrtava svoju metajezičku funkciju, ali ne tako što bi pripovedač promišljao ulogu jezika, već jezik promišlja sam sebe, postaje zapravo jedan od ravnopravnih likova u priči“ (Čakarević 2011). I u jednom od Abotovih članaka novijeg datuma, posvećenog oblicima pripovedanja u savremenoj srpskoj književnosti, izdvaja se impresija Radakovićevog višegodišnjeg saputnika koja takođe potvrđuje važan poetički status navodnika u Radakovićevom pisanju: naime, kod Radakovića „[n]avodnici objavljuju, upozoravaju da jezik, jezik klišeja – 'radi': PAZI SE! A u upozorenju je, paradoksalno, samosvojnost. Zarezi ostavljaju utisak malih brana, i na neki način, njihovo prisustvo u istoj meri omogućava dalje kretanje“ (Abbott 2013). Zbog svega rečenog, a možda posebno zbog upozorenja PAZI SE! – pristupanje nekom temeljnijem praćenju mogućih intertekstualnih odnosa koje Radakovićevo „pismo“ uspostavlja sa drugim, uzornim i očinskim tekstovima – čini se u svakom smislu zaludnim i izlišnim poslom. Navodnici, kao karakterističan „radakovićevski“ poetički simptom, obeležavaju isključivo gest

(performans) ponavljanja *sam po sebi* i koji je *sam za sebe*, te se otuda čitalačka „produktivna recepcija“ Radakovićevog čina ponavljanja dovršava isključivo u jednostavnom konstatovanju tog performansa; ne, dakle, i u nekom njegovom „dubljem“ tekstološkom razumevanju. Čitalac treba da se pazi; čitalac da se brine o sebi. Da, naivan, ne zagazi „produktivnorecepcijski“ u „produktivnu recepciju“.

Vraćajući se pomenutom tekstu „Pogovor tetralogiji *Spori povratak kući* Petera Handkea“, čitalac (Handkea) može da primeti kako on ima ulogu svojevrsnog reklamnog *teezera*, odnosno očite „najave“ nekoliko važnih Radakovićevih predstojećih projekata. *Pre svega* – shvaćeno, dakle, sasvim hronološki! – u „Pogovoru tetralogiji“ data je najava „auto(psiho)(bio)grafske“ knjige *Tübingen* (beleženje „prevodilačkih“ okolnosti: životnih, psihičkih, društvenih, političkih, istorijskih, itd); a zatim i i najava pomenutog projekta ponovnog, pjermenarovskog ispisivanja Handkovog romana „Ponavljanje“ (*Die Wiederholung* 1986), koje je Radaković preduzeo krajem osamdesetih godina sa Skotom Abotom; a koje u „Pogovoru“ zauzima – hronološki – njegove završne strane. O tom vremenu i zajedničkom projektu, koji će 1994. godine biti objavljen pod imenom *Ponavljanja – Putovanja u predele romana*, Radaković već u pomenutom pogovoru Handkeovoj tetralogiji govori na način koji bismo bili spremni da uzmemo u obzir, istovremeno, *i kao simptomatski i kao poetički*:

„Bilo je to 'Vreme rada'. Scott je i 'jedan od mojih najboljih prijatelja'. 'Poznavao sam ga skoro deset godina'. 'Dobro smo se slagali'. 'Bivali smo i prećutno usklađeni'. 'Kao da bejasmo „tajni savez“'. Scott je bio obdaren 'književničkim uživljavanjem u piščev svet'. Kao kakav 'maštar' kretao se on 'graničnom zonom' – između 'književnosti' i 'misli o književnosti', 'razgrađujući' 'naučni diskurz'. Bio je 'jednostavan', 'slobodan' i 'odmeren'. Umeo je sa novcem. Nije bio ni razmetljiv ni prekomerno štedljiv. Spreman na rizik, znao se u pravom trenutku i zaustaviti i reći 'ovde ćemo prenoćiti' (Handke 1990d: 85-106; sic).

Na ovaj način za Radakovića je okončan „prvi porođajni krug“ (ako je nešto tako uopšte moguće misliti). Pred njim je već bila godina vlastitih „autorskih“ i „koautorskih“ izdanja: 1990. godina, u kojoj će biti objavljena njegova prva *zvanična*, a danas bismo potvrdili i verovatno „najuzbudljivija“ Radakovićeve knjiga, *Tübingen*, u kojoj će pominjani *simptomatsko-poetički kvaliteti* doći sasvim do izražaja. Nekoliko godina kasnije, 1994. godine, pojaviće se još dve više nego srodne knjige, nastale i koncipirane takođe u periodu rada na prevođenju pomenutih Handkeovih romana: *Knifer – Povest o Juliju Kniferu* (B92), knjiga koju je nemoguće sasvim odvojiti od prethodno objavljenog *Tübingena*; i *Ponavljanja – Putovanja u predele romana* (Vreme knjige), knjiga-projekat sastavljena iz dva „ponavljanja“: „Stranci“, kao „prvo ponavljanje“ i „putočitanje“ Skota Abota (hronološki izvedeno) i „Ispod kamenog mosta“ kao „drugo ponavljanje“ i „putopisanje“ Žarka Radakovića (izvedenog u formi cikličnog vraćanja).

Za sva tri izdanja trebalo bi konstatovati nemogućnost njihovog pojedinačnog izdvajanja iz *simptomatsko-poetičkih okvira*, koji su, kako smo nastojali da pokažemo, uobličeni najpre (sudeći po zvaničnom redosledu publikacija) u Radakovićevom prevodilačkom i priređivačkom radu na Handkeovoj književnosti tokom osamdesetih godina. U nastavku, naša pažnja biće posvećena „novoj situaciji“ Radakovićeve književne umetnosti, a to je konačno zasnivanje nesvakidašnjeg (emigrantskog) „porodičnog kruga“ od strane „tek rođenog pisca“ u kojem će Radakovićevo (emigrantsko) umetničko okruženje, kao i umetnici južnoslovenske „matice“, biti reifikovani u njegove vlastite književne junake: u „očeve i oce“; ali i u „braću“ i u Radakovićevu „decu“.

Očevi i oci

„Osetljiv sam čovek. Teško zaboravljam. Praštam ja, ali ne teko lako. Lomim li ja glave, kičme i udove, kada se

naljutim? [...] Teši me pomisao da i moji neprijatelji imaju svoje neprijatelje. I oni, neprijatelji mojih neprijatelja, najviše me podržavaju. Moj život je 'karijera'. 'Moćan' sam. 'Uspešan' sam. 'Dinamičan' sam. 'Inventivan'. 'Pun' 'ideja'. 'Odlučan'. 'Na vlasti' sam“ (Radaković 1990: 81).

U komentaru koji je dopisan (pitamo se i ovog puta: „kada?“) uz „priču“ „Prilog prevodilačkoj praksi i produktivnoj recepciji (uporedni prevod)“, iz Radakovićeve pozno objavljene „prve“ knjige „priča“, *Strah od emigracije* (2010), autor je dao opasku koja sada već ne može isuviše da iznenadi. Naime, reč je o komentaru povodom toga kako je za njega „prevođenje samo vid recepcije. Svakog trenutka 'preti' ono da pređe u čin *produktivne recepcije*, koja tada postaje *pogrešno čitanje*“ (Radaković 2010 b: 161; sic)... Ipak, trebalo bi povećati osetljivost prema *samom smislu* prevođenja, kao i prema smislu bilo kog drugog čina „produktivne recepcije“ – a to je ideja „slobode“: „Imamo li prava na tako nešto?“, pitao se Radaković, razračunavajući se očito sa izvesnom nelagodnom i nesigurnošću koje prate „pogrešna čitanja“, ove ili one snage – „Da! Moramo imati!... Jer smo slobodni!“ (Ibid). Slično zazivanje ideje slobode kao poželjne, idealne konsekvence „prevođenja“ koje postaje „produktivnom recepcijom“, prepoznavamo i u Radakovićevoj prvoj zvanično objavljenoj knjizi, *Tübingen* (1990), u kojoj već sada ne možemo a da ne primetimo kako je „prevođenje“ određeno u nešto većoj meri „psihanalitički“: kao događanje *slobode unutar porodičnog kruga*:

„'Prevođenje je tiho bitisanje', rekao sam. 'Kreacija iskosa', dodao sam. 'Velelepno uzletanje', zapevao sam. 'Prevođenje je strategija odvajanja od institucionalnih stega', zaurlah. 'Biti slobodan i unutar porodičnog kruga', rekoh pomirljivo“ (Radaković 1990: 82)...

(Nekakav) „blumovski“ scenario ovde je, dakle, već konceptualizovan. Radakovićev čin zasnivanja vlastite artistske slobode želi da se ovaploti u svetlu („snažnog“ ili „slabog“) „pogrešnog čitanja“ roditeljskog dela Petera Handkea. Sa argumentom da za „uticaj“

„tekstovi sami ne postoje – već samo odnosi *među* njima“ (Bloom 1975/2003: 3; sic), i u Radakovićevom slučaju „srodstvo“ kao relacija *među* tekstovima (kao „porodični krug *tekstova*“) „nije više kavez za ptice, nego aerodrom“, kao što je svojevremeno pevao Branko Miljković. Neobičnom *postanju* jedne literarnosti, njenom ispiljenju i uzletanju („velelepnom“ ili ne), koja će „oca“ i „učitelja“ preobraziti/postvariti u vlastitog literarnog junaka, svedočimo i u jednom epistolarnom ispovedanju (Juliju Kniferu), u kom Radaković izjavljuje:

„Ti znaš, Julije, da ja nisam prevodilac. Može li biti prevodilac neko ko je prevodio samo jednog autora. Prevodio sam ne da bih prevodio nego da bih pisao. Pisac sam koji piše prevodeći. Autor kojeg prevodim moj je junak. Ispredao sam tkanje svoga prevođenja“ (Radaković 1990: 81).

Radakovića je, dakle, putem postajanja piscem („rođenja“) vodio jedan sasvim neobičan i nesvakidašnji prevodilački apetit „bez distance“, koji je i učinio da Peter Handke, kao „biološka i kulturna činjenica“ (Brebanović), tokom vremena bude reifikovan u junaka Radakovićevog pisanja. Ali Handke je, i to treba pomenuti, za Radakovića *već* bio „gotova stvar“, redimejd, junak vlastitog književnog dela, što potvrđuju i sledeće Radakovićeve reči: „Autor koga prevodim *moj je junak*. Ispredao sam tkanje svoga prevođenja. 'Štrikao' sam priče mogao autora u bojama i 'mustrama' koje sam nalazio kod svoje babe. *Radio sam na mitosu prevođenja i života junaka koji se i sam uzdizao do heroja* (Radaković 1990: 81; kurziv D. Đ).

Umetnik koji „radi“, slobodan je i spreman, dakle, da i sebe i Drugog (umetnika) „upotrebi“ i rekontekstualizuje („'Moj junak je istinit'“; *op. cit.*: 82). I upravo je ostvarivanje „prava na slobodu“, bez obzira na „porodični krug“, za Radakovića u dobroj meri značilo i zaposedanje – i to u pravom smislu te reči – Handkeovog životnoumetničkog ambijenta, i to, kao što smo videli, sredstvima „produktivne recepcije“; čitanjem, prevođenjem, priređivanjem i intervencijama: najpre kroz korišćenje „prostora izdanja“ („prostora“ knjige namenjenog „pogovoru“), a potom i kroz

(samostalne i zajedničke) pjermentarovske projekte „ponavljanja“ Handkeovog životnoumetničkog iskustva, kao što su to hodočašća u pravcu *Pouke planine Sainte-Victoire* (Radaković 1994: 44 i dalje)¹¹⁴, zatim – u društvu američkog germaniste, Skota Abota – po jugoslovenskoj „geografiji romana“ *Ponavljanje* Petera Handkea (Handke 1990d: 100-106; Abbott/Radaković 1994) i potom po „geografiji“ Handkeove knjige *Zimsko putovanje do reka Dunav, Sava, Morava i Drina* (Radaković/Abot 2008), tokom kojih su, takođe, nastajali „dvostruki rukopisi“, rukopisi „u četiri ruke“, kao dokumenti „dve različite optike“¹¹⁵. O prvom projektu zajedničkog „putovanja u predele“ Handkeovog romana *Die Wiederholung* (1986), ostao je pretpostavljamo) *zajednički* uvodni zapis, koji svedoči o tome kako je ovaj Handkeov „krunski roman“, kao „znamenje Lepote (ljubavi, sklada) poznog-ekološko-pripovednog-doba“ (Abbott/Radaković 1994: 7), na isteku osme decenije dvadesetog stoleća – prepoznate kao „zlo“ pogubnim po opažanje, osećanje, mišljenje, pripovedanje – bio u stanju da dvojici čitalačkih i lutajućih strastvenika uputi „[l]irski poziv u odbranu geografije Pisanog“ (Ibid), te ovi nisu „čitajući, ostali u sobi“: „izađosmo, čitajući, 'napolje': ne iz knjige, nego sa njom: u 'slobodan prostor'“ (op. cit: 8).

Tako je ovaj „produktivnorecepcijski“ „ples Luja Armstronga i Ele Ficdžerald, obraz-uz-obraz“ (Abbott 2013) imao, konačno, dvostruko dejstvo: da ne samo Handkea već i

¹¹⁴ ...koje je i sâmo ponavljanje iskustva slikara Pola Sezana, a koji je, opet, do kraja života gajio san „da ponovo stvori [Nikolu] Pusena iz prirode“, boreći se sa problemom kako da smesti klasični ili herojski akt u otvoreni pejzaž“ (Arnason 2008: 54).

¹¹⁵ „Svakog trenutka bejasmoo zajedno i svaki trenutak doživljavamo 'paralelno' [sic!]. Da li, pak, istovetno?“ Shvatajući nemogućnost idealnog paralelizma i uspostavljanja identičnog stanovišta, Radaković će citirati (ponoviti!) vlastiti zapis o onome što je i njemu i Skotu bilo pak zajedničko: „Jedno nam je, međutim, bilo zajedničko: Naši razgovori behu kao odeća koju si uvek mogao svući i presvući, ili kao kišobran koji si uvek mogao sklopiti i odložiti, ili kao 'početak' nečeg 'drugog' koje je započinjalo iza 'izrečenog' i protezalo se daleko i duboko svojim tkivom i svojim putem koji beše jedan svet, nejednak, istovremeno i blizak, paralelno postojećem drugom svetu“ (Abbott/Radaković 1994: 108-109). O dve različite optike govori i odeljak iz potonje knjige *Vampiri*, u kojem Radaković: „...valjalo je, smatrao sam, da zađemo u geografiju te knjige, mi Handkeovi prevodioci: putujući zajedno sa svojim autorom. I opet bismo pisali dvostruki rukopis. Opet bismo Jedno sagledali kroz dve različite optike. Tako bi – smatrasmo – Viđeno i Doživljeno bilo obogaćeno“ (Radaković/Abot 2008: 127).

tragaoce za 'Handkeom', pomenute umetnike, teoretičara i prevodioca – jednog čije je čitanje imalo da postane „pogrešno pisanje“ – *PUTOČITANJE*; drugog čije je pisanje imalo da postane „pogrešno čitanje“: *PUTOPISANJE* (Bloom 1975/2003: 3) – proizvede u „književne junake“ koji hodanjem, čitanjem i pisanjem intervenišu u matičnom, „stvarnom“ geografskom prostoru Handkeove knjige.

Do sada je očinski status Petera Handkea u Radakovićevoj umetnosti, čini se, sasvim dovoljno bio argumentovan. Videli smo, tokom godina, Žarko Radaković je, koristeći se raznovrsnim strategijama produktivne recepcije – čitanjem, prevođenjem, priređivanjem, pisanjem, intervenisanjem, podizao i proizvodio mit o Handkeu, da bi ovog, konačno, kao „svog legitimnog junaka“, sasvim konceptualizovao u prvoj zvaničnoj autorskoj knjizi, *Tübingen* (1990). Međutim, sasvim bi pogrešno bilo tvrditi da je Peter Handke i središnji junak ove knjige. Pre će biti da je *Tübingenom* obznanjen jedan novi ciklus „produktivne recepcije“; da je *Tübingen* zapravo glasno objavio literarizaciju, odnosno postvarenje još najmanje jednog Radakovićevog junaka, „istinitog“ koliko i sam Handke (Radaković 1990: 82). A to je pominjani Julije Knifer, „(umetnik, 'pra-otac', imaginary being)“ (Radaković 1994: 32).

U drugom, epistolarnom poglavlju *Tübingena*, pod nazivom „Povest o Kazimiru Maljeviču“, slavnom Gorgonašu Radaković je namenio ulogu „adresata“ svoje „hronike tekućih zbivanja“, tog spisa „ni o čemu i o svemu“. „Sigurno je jedno“, poručuje Radaković „dragom Juliju“, svom drugom „ocu“, „ti jesi bio uvek 'moj adresat““ (Radaković 1990: 104). Ako tome dodamo i one već citirane pasaje iz istog poglavlja, u kojima se autor eksplicitno izjašnjava u korist *literarne poetike* (Kniferovih) *Meandara*, i ako tome dodamo (lični) utisak da *Tübingen* upravo i jeste rezultat Radakovićeve „meandrirajuće potrage za formom (Kniferove koliko i Handkeove), možemo da primetimo da nije, dakle, samo susret sa Handkeovom književnošću i ličnošću bio presudan za Žarka Radakovića; da je *već blizina* Julija Knifera podsticala u autoru „produktivnoreceptijski“ refleksi.

I Julija Knifera će, dakle, Radaković morati da *uzme* za „oca“. Vidimo ih zajedno, na stilizovanoj fotografiji, priređenoj na zadnjim koricama knjige, ispod kojih stoje neki osnovni biografski i karijerni podaci o autoru knjige (između ostalih i ovi: „Pisac između raznorodnih žanrova i medija. Prevodilac. Urednik“). O njihovom susretu („bez istorijskog značaja“, napisao bi, verovatno, autor) Radaković će pisati nekoliko godina kasnije, u potonjoj *Povesti o Kniferu* (1994), i to u jednom više nego upečatljivom, „ličnom“ odeljku, prepunom „radakovićevskog“ patosa i prepunom drugih Radakovićevih „junaka“ (Mandića, Vukovića, Abota, itd). Pri kraju ovaj odeljak donosi i opis susreta sa zagrebačkim slikarom, „/koji je, tada, kao Džimi Hendriks Hendrix/, ležao u komi na podu stana Maruše Krese, registrujući krajičkom umiruće svesti da dolazim, spuštam šaku na znojno čelo i izgovaram 'na noge, oče' /“ (Radaković 1994: 31; sic). Isto tako, u knjizi *Emigracija*, iz 1997. godine opisana je poseta Žarka Radakovića Juliju Kniferu, koji „[v]eć dva dana [...] leži u bolnici“:

„Dakle, Knifer. Čovek o kome je medicinska sestra lekaru rekla da je 'moj otac'. Osećao sam snagu u nogama za vreme koračanja hodnikom, sa bocom kisele vode u šaci. U vazduhu je mirisalo na čekanja. U odblesku prozorskog okna videh sebe i kao misionara života. 'Unošenje boce kisele vode u Kniferov prostor', mogao sam ukratko da opišem to što činih“ (Radaković 1997: 114).

Samo izdavanje Radakovićeve prve zvanične knjige *Tübingen* nije prošlo bez određenih previda i grešaka, među kojima je najznačajniji verovatno propust urednika Milana Duškova da Radakovićevom „prvencu“ dopiše podnaslov: *strategije nekretanja*. Na tu omašku Radaković će se vratiti, nekoliko godina kasnije, u knjizi *Knifer – Povest o Juliju Kniferu* (1994):

„Prilikom pranja ruku ponovo ugledah u ogledalu svoje lice. 'Lep čovek', izgovorih poluglasno. 'I danas si dopustio da ti priđe preblizu'. 'Usamljen u grupi poznatih'. 'Osuđen na pogrešna kretanja koja si jedanput, možda i

pogrešno, nazvao *strategije nekretanja* (što je tvoj prvi izdavač, Milan Duškov, ispustio da odštampa u podnaslovu tvoje knjige *Tübingen*)“ (Radaković 1994: 16).

Naznačeni podnaslov knjige *Tübingen*, međutim, upravo je trebalo da padne kao štambilj na Kniferovo očinstvo u pogledu Žarka Radakovića, zaglibljenom u životnim i karijernim nedovršenostima, *pogrešnim kretanjima*. Kao neko ko je svojim „anti-slikama“ tokom decenija postojano iskušavao egzistencijalne „granične situacije“, Knifer se nametnuo Radakoviću kao svojevrsni „zen-učitelj“, učitelj strpljenja, upornosti i beskompromisnosti – u pogledu toga da se *izdrži* minimalnost, svedenost vlastitog postupka (vidi Radaković 1994: 153-170). Zarečen „meandru“ kao svom jedinom i dovoljnom motivu, istrajavanjem u njegovom ponavljanju, u produžavanju njegovog sporog, tihog i neumitnog „toka“ – takav, dakle, Knifer, mogao je da postane Radakovićev „traženi“ i ništa manje „zahtevani“ junak „ponavljanja“. I njega samog valjalo je otuda podražavati, valjalo ga je „ponavljati“, što je značilo nešto sasvim drugačije od podražavanja Handkeove neposredne „geopoetike“, „lavovske“ literarne intervencije nad Zemljom: „Već smo tokom vožnje bili slični tebi“, piše Radaković Juliju Kniferu, svom „jedinom adresatu“:

„Kretali smo se sporo, razgovarali smo, povremeno zaboravljajući na kojoj smo se voznoj traci nalazili, silazili smo sa glavnog puta, i onda se ponovo vraćali sa sporedno. Kyrill i Céline (njegova prijateljica, polufrancuskinja) dobacivali su se rečima (kao loptom u jugoslovenskom fudbalskom prvenstvu) (kao stonoteniski šampioni) (kao građevinski radnici u lancu kad jedni drugima bacaju cigle) (kao službenici u kancelariji koji se gađaju gunicama i olovkama iz nehata)“ (Radaković 1990: 71-72).

Spram Petera Handkea, Julije Knifer je za Žarka Radakovića – kao „(umetnik, 'pra-otac', imaginary being)“ (Radaković 1994: 32; sic) – oličavao jedan sasvim drugačiji model mobilnosti i performativnosti: 1988. godine Radaković je, kao urednik časopisa za

kulturu i umetnost, *Das Nachtcafé*, pripremao temat „Nomadstvo, Lutanje, Hodanja, Kretanja“ (*Das Nachtcafé*, 30/1988), koji će objaviti tekstove i priloge, između ostalih umetnika, i Miroslava Mandića, Georga Etna, Ilme Rakuze, Keneta Vajta, Tila Klajbera, Brace Dimitrijevića, Jirga Belera, Elmara Šenkela, Hermana Lenca, samog priređivača (*Kleiner Spaziergang – ein Blick auf die Stadt*); pa čak i Handkeov dopis kojim ovaj opravdava svoje neučestvovanje. Navodno je (sudeći po autorovom svedočenju) postojao i plan da se u Jugoslaviji objavi prošireno izdanje ovog temata, u kojem bi se našao i Kniferov prilog. I zaista, u *Tübingenu* zatičemo neobične tragove Kniferovog priloga neostvarenom jugoslovenskom tematu „Nomadstvo, Lutanje, Hodanja, Kretanja“. Kniferova, odnosno Radakovićeva „strategija nekretanja“ ovde je sasvim jasno objavljena, ali na više nego neobičan način – Kniferovom „nemom slikom“ i Radakovićevim „plejbekom“:

„Ovih dana radim na tematu 'Nomadstvo, Lutanje, Hodanja, Kretanja...'. Moji su saradnici mnogobrojni pisci i umetnici sa raznih jezičkih područja. Jedan od njih si i ti. Tvoj će prilog činiti nekoliko rečenica o kretanju, koracima i pomicanju: kazaćeš: „Ne mogu se maknuti s mjesta. Imam dojam da sam ukopan.... Znači, ne moram se micati. Ne moram krenuti ni u kojem pravcu. Ostaću upravo na ovom mjestu... Nije loše. Ne moram se kretati. Ja kretanje volim, ali ne znam kamo bih krenuo. Ne mogu pronaći ni cilj a ni put do cilja... Ostajem ukopan u mjestu. To je moj status“. ... I kazaću ti: 'Jer tvoje su kretnje radni koraci. Jer tvoji su koraci uvek u radnom procesu. Jer čovek si koji radi. A radiš uvek u iskoraku. U poluiskoraku ili među koraku. Jer gledao sam te kako u poluiskoraku namazuješ belo preko belog. Gledao sam te kako u međuiskoraku namazuješ crno preko belog. I bio si tih. Lak. I nežan. 'Čovek koji hoda' i odmereno diše. U beloj košulji. U belim pantalonama i crnim cipelama. Miran i prisutan. Bio si čovek koji stoji' (Radaković 1990: 64-65).

....

„Sada je 'izvesno': Tvoj prilog *Nomadstou, Lutanju, Kretanju, Hodanju* zvaće se: Poluiskorak u radnom procesu. / O svemu ću te obavestiti pravovremeno“ (op. cit: 74).

Julije Knifer se, dakle, Žarku Radakoviću nametnuo kao važan junak jednog ekstremnog životnoumetničkog koncepta koje je promovisalo sledeće *performativne* i *etičke* vrednosti: tiho, monotono, strpljivo, mirno; uporni mali pokreti, bez eksplozivnih poteza ili radikalnog zaokreta u postupku; odbijanje hronologije i razvoja. U *Kniferu* čitamo i ovo:

„Nije progres uvijek ići samo naprijed i nije uvijek progres ići samo naprijed i nije samo progres ići uvijek naprijed... Treba bez daljnega dezavangardizirati ovaj današnji svijet“ (Radaković 1994: 85).

U tom svetlu posmatrano, za Radakovićeve potonje knjige ne može se reći da su pokazale i malo apetita ka nekom značajnijem formalnom razvoju (čak bez obzira na njihov naoko vidljivi avangardni karakter): kao celine, Radakovićeve knjige, blago rečeno, više začuđuju međusobnom „sličnošću“, upravo „strategijom nekretanja“, uspostavljajući jedan monotoni i sasvim uslovno rečeno – „narativni“ tok, koji je obezbeđen dnevničkim i beležničkim karakterom pisanja. Eksperimentisanje sa naracijom, demonstrirano u knjizi „priča“, *Strah od emigracije* (2010b), Radaković će najčešće zadržavati na mikro-pripovednom-planu, što je, recimo, knjizi *Tübingen* neosporno dalo jednu autentičnu crtu. Međutim, te Radakovićeve svojevrsne narativne distrakcije, izvan svog mikro-plana, u potonjim knjigama bivaće sve ređe i sve benignije, ne uspevajući da značajnije uznemire uporno i mirno meandriranje autorovih neobičnih „povesti“ (koje, naprosto, slede (neki) svoj „tok“).

Neki značajniji, dramatični zaokret u pogledu realizacije vlastitih literarnih projekata, čak sve do *Ere – Povest o Kornjači* (2010a), kod Radakovića naprosto ne postoji. Od *Tübingena* autor više nije previše iznenađivao. Kao da se sve više i sam prepuštao

propitivanju one „kniferovske“ egzistencijalne tačke umetnosti, stvarajući knjige, svojevrsne „anti-romane“ poput *Emigracije* (1997), ili još začudnijeg „kancelarijskog romana“ – *Pogled* (2002), koji je uzeo *statičnost gledanja* za svoje pripovedno polazište. Setimo se – u međuvremenu, „reči su“, izgleda, za Radakovića postale „samo koordinate tačke u kojima se začinju geometrijska osećanja. Nema lokacije. Nema radnje. Nema tempa. O ritmu tu i ne može biti govora. Razvoj mora odmah da bude razbijen nanosima boja. Govor mora da se uguši i presuši. Vidno, sve mora da bude vidno. Čak i ono nezamislivo“ (Radaković 2008: 30). Ne čudi s toga što je *Pogled* – ta „anti-knjiga“, „anti-roman“ – poslužila kao predložak vizuelne akcije i intervencije umetnice Nine Pops (na koju smo već imali priliku da obratimo pažnju na nekoj od prethodnih stranama).

Zbrajajući rečeno, možda bismo mogli da kažemo i da se Radakovićeve publikacije, literarne intervencije, akcije, itd – sve vreme pretapaju, izlivaju jedna u drugu (što dodatno otežava hronološki pristup delu Žarka Radakovića). Ako je pretpostavka o „pretapanju“, „izlivanju“ i „prelivanju“ iole smisljena, ne ustežimo se onda od toga da primetimo i kako se nagoveštena „povest o Kniferu“, uključena u drugo poglavlje *Tübingena*, u „Povest o Kazimiru Maljeviču“, „uliva“ u autorovo sledeće izdanje *Knifer – Povest o Juliju Kniferu* (1994) – i kako će nastaviti dalje da se „preliva“ u potonja izdanja. Koncept *Knifera* sasvim nalikuje prethodno objavljenom *Tübingenu*, posebno u pogledu dokumentovanja „pripovedačeve“ mentalne i psihičke stvarnosti, uz nešto značajnije miksmedijalne intervencije u samoj kompoziciji. Naslov knjige, opet, neće stvoriti nikakvu lažnu nadu kod čitaoca: Knifer je ovde više nego dominantan protagonist; istinska očinska figura, povodom koje autor iskazuje bezgraničnu zahvalnost što mu je bilo dopušteno da joj se približi: „Time je priznavao moj status kao pisca“, piše Radaković, ne uskraćujući čitaocu vredan dokument o vlastitoj profesionalnoj frustraciji i klimavim nogama pomoću kojih je hteo da se (pred ocem) uspravi kao pisac¹¹⁶:

¹¹⁶ „Po svojoj prilici svaki pesnik želi da kao pesnik skonča, makar da to učini na svoj način“ (Bloom 1975/2003: 91).

„Bio je to 'pаметan čovek' koji je umeo da proceni korist od bivanja predmetom pišćevog rada, jer pisanjem se ostajalo zabeležen trajno, 'za večnost'. Znao je Julije Knifer od samog početka da radim na Mitu o njemu, da proizvodim junaka moga života. Umeo je da pozira“ (Radaković 1994: 79)

Ono što bi se možda moglo okarakterisati kao nešto ekstremnijim, radikalnijim literarnim zahvatom u odnosu na prethodno izdanje jeste zapravo Radakovićevo prisvajanje umetnikovih principa stvaranja, koje je u knjizi ozvaničeno gestom „prepisivanja“ Kniferovih „Zapisa“, iz 1983. godine, odnosno u(pre)pisivanjem Kniferovog teksta kao „redimejda“ u vlastiti literarni koncept (Radaković 1994: 153-170). Evo samo nekih od izvoda iz Kniferovih „Zapisa“ koje bismo mirne duše mogli da pripišemo i Žarku Radakoviću: „[T]ekst mora imati sadržaj, ali sadržaj ne smije biti opisan“; „Nije mi važna tema“ (Ibid), „Tekst bi morao da ima svoj određeni tok i ritam, makar i sasvim monoton (dapače). Volio bih dobiti i u samom tekstu neki monotoni ritam. Treba vrlo jednostavno uklopiti činjenice. / Zapravo, cijeli taj tekst bit će samo citiranje činjenica“; „Kronologija i kontinuitet, to za mene nije imalo značenja“; „Kod mene nema razvoja ni napredovanja. Područje bavljenja tim poslom rezervirao sam za svoju slobodu i uvijek sam smatrao da je to oblik zapravo jedine moje slobode. Jedini pravi oblik moje slobode“; „U mojem radu plohe koje pretpostavljaju finalni produkt jednog kontinuiranog procesa, a koje se smatraju slikama, imaju značenje definitivnog dokumenta. Ali važan je put, proces do realizacije tog takozvanog dokumenta“; „Važno je nastaviti logiku jednog toka koji je [...] započeo“; „Proces rada i mišljenja, to jest moj proces mišljenja i rada, išli su orema, to jest usmeravani su prema graničnim situacijama“; „Kod mene, zapravo, vrijeme ne igra nikakvu ulogu, niti mi je važno kada sam neku sliku napravio. Kronologija i redoslijed kod mojih slika i u mojem radu nemaju važnost. Možda sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam. Moje prve slike podsjećaju me na budućnost“; „Ne osjećam potrebu za kvalitativnim i kvantitativnim napredovanjem. Zato se često vraćam na stare slike i iznova ih radim, jer

u času kada ih ponovo radim ne znam da sam ih već uradio“; Monotonija je tok i ritam bez kontinuiteta ili nepravilni kontinuitet. Smjer nije važan, tok je važan“, itd (prema Radaković 1994: 153-170).

S obzirom na to da smo u prvom odeljku već dovoljno ilustrovali poetički uticaj Julija Knifera na Žarka Radakovića, odustaćemo od daljeg posezanja za primerima i argumentima koji bi dodatno osnažili iznete stavove. Jer kao što nam je jasno bilo očinstvo Petera Handkea, i očinstvo Julija Knifera čini se nesumnjivim. Prirodno je otuda naše sledeće pitanje: čije bi očinstvo onda trebalo prepoznati kao „prvo“: u hronološkom koliko i kvalitativnom smislu?

Sledeći izdavačku hronologiju, dakle, iskustvo sa Kniferom trebalo bi da dođe „iz drugog plana“, *iza* eksponiranog portreta Petara Handkea. Međutim, u prilog izvesnom Kniferovom „prvenaštvu“, u odnosu na Handkea, Radaković će se izjasniti u jednom potonjem i više nego karakterističnom obraćanju Juliju Kniferu, kao jednoj uzornoj „supratemporalnoj, i nad-verbalnoj instanci“, unoseći blagu pometnju u sukcesiji svojih artistskih „očeva“: naime, u „romanu“ *Vampiri* (2008) Radaković će pomenuti kako je tragao i za drugim, nedostajućim roditeljskim polom, i da je traženi roditeljski „komplement“ morao *naknadno* da *prepozna* („I imao sam ga, oduvek sam ga imao!“) „u Nad-Pismovnom, u *iznad svega rukopisnom* P. H. [Peteru Handkeu]“ (Radaković 2008: 41; sic). I mada se – sledeći hronologiju autorovih publikacija – Knifer kao „otac“ pojavljuje *naknadno*, nakon Petera Handkea, dok se – uzimajući u obzir dokumentarni karakter Radakovićeve „proze“ može steći utisak o Kniferovom „prvenaštvu“, čini se da bi najsuvislije bilo prisegnuti ideji da Knifer i Handke, vizuelni umetnik i književnik, *zajedno* uspostavljaju jednu amalgamsku „očinsku figuru“ Radakovićevoeg života i umetnosti kao rezultante „ponavljanja“ njihovog poetičko-genetskog materijala „sa razlikom“:

„Senke na zidu: meandri Julija Knifera. Sve knjige na polici: samo Handkeove“
(Radaković/ Abot 2008: 54).

Majke i deca

Na zajedničkim „istorijskim putovanjima“ („o kojima ć[e] pisati u sledećem stoleću“), Radaković će sa Handkeom razvijati nizove suštinskih koraka, čime je za njega bio označen „istinski početak 'beznarativnog pripovedanja', pisanja u kojem [je] sebe ugledao i kao misionara“ (Radaković 2008: 41). Ali kada se tome pridoda eksklamacija – „U potragu za motivom, za oblicima, za ritmom i muzikom pripovedanja!“, kao „komanda Majstora“ (Knifera), vidimo da u „procesu“ Radakovićevog „rođenja-kaopisca“ razdvajanje dva normativnopoetička gena, Handkea i Knifera, za čitaoca nije ni jednostavno niti do kraja sasvim jasno, što potvrđuje i rečenica u nastavku: „I tražih – ne samo oblike sebe i moje savremenosti, nego i svojost i savremenost oblika“ (Ibid).

Ako je u ovom poznom iskazu Peter Handke predstavljen kao „*iznad svega rukopisn[i]*“ roditeljski „komplement“, onda je Juliju Kniferu data uloga „oca gledanja“: ona koja kao „supratemporalna instanca“ ne uzima u obzir vreme (hronologiju), upravo ukida – „narativ“. Kao „nad-verbalna instanca“, ali, recimo i to, kao „nad-slikovna“, „nad-figuralna instanca“, Julije Knifer će u Radakoviću podsticati zamisao o pripovedanju kao „golo[m] Gledanj[u]“, u kojem su reči „samo koordinate tačke u kojima se začinju *geometrijska osećanja*. Nema lokacije. Nema radnje. Nema tempa. O ritmu tu i ne može biti govora. Razvoj mora odmah da bude razbijen nanosima boja. Govor mora da se uguši i presuši. Vidno, sve mora da bude vidno. Čak i ono nezamislivo“ (*op. cit*: 30, kurziv D. Đ.). Ovako postavljeno, čini se da je sa Handkeom i Kniferom Radaković sasvim ispunio zadatak svoje „anti-vampirske“ generacije, a on se pre svega odnosio na imperativno „proširenje medija“:

„(Želeo sam da izađem iz sveta pisanja. Želeo sam da se medijski proširim. Odavno mi je književna priča bila tegoban, zatvoren i pretesan prostor. Pripovedanje sam doživljavao samo još kao lelekanje, kukumavčenje i manijakalno lepljenje za često lažne, ili odavno nežive, istorijske činjenice. Pisce sam utoliko doživljavao samo još kao davljenike u očajničkom, samrtnom hvatanju za priče koje su mi besciljno plutale na površini olujnog mora)“ (op. cit: 38).

Konkretno, reč je o sedamdesetim godinama prošloga stoleća, u kojima je umetnost reči smatrana prevaziđenim medijem. O tome govori i sam autor u jednom od svojih poslednjih intervjuja, u kojem pominje i svoje učešće u umetničkoj grupi okupljenoj oko Ere Milivojevića. „Pisanje mi je tada bilo zastareli medij. Zato sam se i lepio za vizuelne umetnosti“, komentariše Žarko Radaković doba „radikalnog konceptualizma“, koje je, između ostalog, zahtevalo od književnosti da se prepusti svojoj vizuelnoj sudbini. (Radaković/Vidaković 2015). Tom vremenskom i kulturnom kontekstu – nesumnjivo važnom za razumevanje Radakovićevih umetničkih postupaka – posvećen je „roman“ *Vampiri* (2008), u kojem je autor, nastojeći da rezimira epohu za sobom (kraj stoleća), uveo fikcionalne aktante epohalnog razlikovanja: „vampire“ i „nevampire“; „anti-bića“ i „bića“, „anti-svest“ i „svest“. No bez obzira na ovaj pokušaj uvođenja fikcionalnog referentnog sistema – žanrovski vezanog za svojevrsnu „horor-dramaturgiju“, ali u ovom slučaju upotrebljenog sa ciljem da *radikalno* osvetli događanja na južnoslovenskom kulturnom prostoru – Radaković će na jednoj od stranica dati iskaz o svojoj pripadnosti jugoslovenskoj šezdesetosmaškoj kontra-kulturi:

„...shvatih da je *jezgro* moje antivampirske *svesti* formirano u krilu seksualne revolucije šezdesetih i sedamdesetih godina, ali ne u nizvodnom plivanju rekom seksualne slobode tih besmisleno slobodnih godina (kako ih je 'ispravno' komentarisala moja bivša, treća, supruga), nego baš u otporu svakoj požudi. Nisam li ja, dok su se moji vršnjaci 'jebali' po stanovima, parkovima, kanalima,

podrumima i tavanima, satima gledao kroz prozor u daljinu, nikuda, to jest u svoju *svest*, tražeći elementarnu tvar svojosti, svesno tupeći svoj libido, svestan, i sve svesniji, činjenice da je moja antivampirski kreativnost mogla da se ispolji samo izvan telesnog“ (*op. cit.*: 95).

Na drugom mestu, u istoj knjizi, Radaković će svoju emigrantsku distancu konkretizovati lamentom nad iščezlim vremenom, u kojem je simbol bila beogradska Palata Albanija, kao „slika i prilika‘ malenog kosmosa u kom je sve imalo ‘svoje mesto‘ (govore mnogi danas u zemlji). I samo će se ludilom razbiti okvir te ‘slike‘. (Ili će se okvir te slike razbiti baš o hridine pretvrdog i za sve to tu preoštrog razuma?) Samo će pomućenost uma slomiti koordinate toga sistema iz kog će svi vektori poispadati. (Ili će koordinate tog sistema slomiti baš nečija budnost, čista, hladna i potpuna, produžena do zla, izvitoperenosti i razvrata?) A bilo je to (govorilo se u zemlji) ‘vreme avangarde’, u kome je svaka reč u rečenici, i svaka cigla na kući, bila svakome odmah, na prvi pogled, jasna. ‘Nije bilo ni traga od potonjeg ‘postmodernističkog’ zamućivanja slike’, zapisujem ja (danas) (ni u zemlji ni u inostranstvu). ‘Čist pogled kroz prozor na ulicu na kojoj, zbilja, kolovozima prolaze pešaci, stada ovaca, kamile, mačke, mravi, vukovi, radnici, lavovi, svinje, fijakeri, automobili i policajci, svi zajedno, i jedni drugima nesmetano, i u susret, i nasmejani’. Razume se da nisam normalan“ ... (*op. cit.*: 121, sic).

U pristupu Radakovićevim literarnim simptomima, značajno je, dakle – kao što je to učinio i David Albahari – ukazati na problem pozicioniranja našeg autora unutar ovdašnjeg *litera-art-sistema*: s obzirom na to da je Žarko Radaković od kraja sedamdesetih godina nastanjen u Nemačkoj (DDR, Tübingen, Keln), njegovu literarnu aktivnost će sasvim obeležiti permanentno *stanje*, odnosno *osećanje emigracije*. Uopšte posmatrano, sve Radakovićeve knjige sasvim su u znaku tog stanja, ili kako rekosmo – osećanja, sa izuzetkom, recimo, projekt-knjige *Ponaavljanja*, koautorstvo sa Skotom-Abotom: počev od njegovih „pogovornih“ ispovedanja (P. Handke, *Kroz sela*), preko knjige *Tübingen, Knifer, Pogled sve do Vampira, Ere* i Radakovićeve pozno objavljene *proe*

knjige (priča), *Strah od emigracije*. Sa ovom sračunatom egzistencijalnom distancom, Radaković će, ipak, jezikom i delovanjem nastojati da održi spoj sa kulturom koja se razvijala na prostoru bivše Jugoslavije, te „prevaziđene imperije“ (Radaković 2008: 120), o čemu govore imena mnogih protagonista južnoslovenske umetnosti koja će u njegovom delu takođe zadobiti status književnih junaka. Uz Julija Knifera tu je Slobodan Braca Dimitrijević¹¹⁷, Era Milivojević, Miroslav Mandić, Nina Pops¹¹⁸, pa i kritičar Jovan Delić, koji je u knjizi *Tübingen* dobio više nego značajan prostor, što je objašnjivo, između ostalog, i autorovom „emigrantskom strategijom“ skretanja pažnje domovinskoj književnoj javnosti (južnoslovenskoj/srpskoj).

U već citiranom intervjuu, iz 2015. godine, Radaković je više nego neposredno govorio o svojim umetničkim postupcima, poput prakse koautorstava koja je proistekla „iz smanjenih mogućnosti da se ubacim u umetnički pogon. Veći deo svog književnog života proveo sam u emigraciji, u strahu od zaboravljanja i gubitka publike. *Koristio sam se raznim načinima da ostanem prisutan, da pripadam. Često i bez razmišljanja mogu li odgovarao sam na pozive da učestvujem. Da, i strategisao sam.* U radu sa partnerom osećao sam se sigurnije. Premda sam znao da je umetnički posao uvek individualan“ (Radaković/Vidović 2015; kurziv DĐ).

Radakovićevo kulturno deklarisanje sasvim je, dakle, jasno, s obzirom na činjenicu da autor sve vreme, iz emigracijske daljine, oslovljava jugoslovenski kulturni prostor i njegove aktere. Pa opet, u pomenutom intervjuu evidentno je isto tako da je jedan opus nastajao uporno i sa određenim „računom“. No, ne treba da se zavaravamo da je taj „račun“ dovoljno objasniti gestom jednog emigrantskog pisca koji se upinje da svoje

¹¹⁷ „I nismo toga prepodneva nikuda išli. Jer JA sam tako HTEO! HTEO sam da budem SAM i da neSMEtaNO KOračAM i da U hoDU neSMEtaNO, i SASvim Sam RAZmišLJAm o JUnaKU svoje nove povesti (o Braci Dimitrijeviću)“ ... (Radaković 1990: 63).

¹¹⁸ „U slučaju umetnice Nine Pops ugledao sam odmah instant kreativne opsesivnosti, kvalitet koji je svojstven samo izuzetnima. A upravo sam i svesno radio na životopisima „ekstraordinarnih ličnosti“ moje savremenosti. Nedostajala mi je „nepoznata“ koju ću sam otkriti, neko ko je bio „u povelju“. Čim sam ugledao Ninine autoportrete sa početka milenijuma, pomislio sam „evo mog novog junaka“ (Radaković 2015).

odsustvo u matičnoj kulturi nadoknadi oslovljavanjem južnoslovenskog kulturnog prostora. U poslednjem intervjuju čitamo još i ove reči:

„Emigracija nosi u sebi odmah i ukus ideologije. A to ne sme biti suština umetnosti. Premda, psihološki gledano, emigrantsko stanje je zanimljivo. Ono podrazumeva uvek više načina gledanja na stvari. Sklon sam da govorim o šizofreniji i razrokosti emigranta. Stalno menja stanovište, čas je neko odnekud, čas je odavde. I uvek je budan. Manje opušten od ovdašnjih i tamošnjih. To jeste naporno. Ali i obogaćuje” (Radaković/Vidović 2015).

Od devedesetih godina pa nadalje, počev od knjige *Tübingen*, još uvek u borbi sa vlastitim čitalačkospisateljskim anđelom, Radaković će za sebe i povodom sebe investirati (uključiti, posvojiti, „usvojiti“, upotrebiti, prizvati, „postvariti“, „intepelirati“...) ne samo sebe i svoje „očeve i oce“, Handkea i Knifera, već i svoje mnogoljudno internacionalno i jugoslovensko umetničko okruženje. Biće to gest „rođenog“ (pisca) koji u kakvom-takvom emigrantsko-literarnom domu, stečenom od roditeljsko-patronažnog para, Petera Handkea i Julija Knifera, gotovo prenatraglašeno nudi zbrinjavajući „krov nad glavom“ za mnoštvo jugoslovenske „dece“, „neuspele dece komunizma“ (kako je svoju generaciju markirao Vojislav Despotov): rasejane, prokažene „studentarije“ ili pak pukih „turista“; umetnika, pisaca i kritičara: poput Brace Dimitrijevića, Ere Milivojevića, Žike Dacića, Mrđana Bajića, Miroslava Mandića, Mirka Radojičića, Miloša Komadine, Davida Albaharija, Sretena Ugričića, Raše Livade, Dragana Velikića, Miodraga Vukovića, Skota Abota, Jovana Ćirilova, Gojka Božovića, Aleksandra Jerkova, Đorđija Vukovića, Jovana Delića, Biljane Tomić, i (zaista...) mnogih drugih¹¹⁹. Njihov broj je toliki da bi možda najuputnije bilo da neka buduća izdanja Radakovićevih pomenutih knjiga ponesu i

¹¹⁹ Za pesnika i kritičara, Marjana Čakarevića, ovaj mnogoljudni „Radakovićev književno-umetnički univerzum, nalik [je] nekakvom velikom, neprekidnom performansu, u kojem [...] Radaković režira i postavlja osnovnu situaciju, ali delovi, odnosno učesnici u performansu [autorovi junaci: umetnici: Peter Handke, Julije Knifer, Miroslav Mandić, Era Milivojević, Miodrag Vuković i drugi], unutar zadatih okvira celine, zadržavaju potpunu nezavisnost u delovanju“ (Čakarević 2011).

registar imena, s obzirom na to da se knjige našeg pisca mogu uzeti u obzir i kao „male enciklopedije jugoslovenske umetnosti“ – bilo da je ona emigrantska, apatridska ili pak „turistička“.

Pomenuto znači da se nakon postupka „veličanstvenog razdvajanja“ – nakon Radakovićevog pojavljivanja u jugoslovenskom *litera-art*-sistemu, a uprkos njemu (s obzirom na nemogućnost objavljivanja, neprihvatanje rukopisa, temata, predloga, itd), raznovrsnim strategijama zaposedanja *tuđeg* biološkog i kulturnog prostora (Handke, Knifer) – dogodilo svojevrsno *širenje* Radakovićeve hegemonije politike zaposedanja i posvajanja izvan primarnog „porodičnog kruga“ Handke-Knifer prema drugim mogućim junacima vlastite književnosti i karijere. Žarko Radaković će od osamdesetih godina otpočeti projekat višegodišnjeg (i višedecenijskog) građenja mitova, izvođenja životopisa „ekstraordinarnih ličnosti“ svoje savremenosti (Radaković 2015; Radaković/Vidaković 2015).

Peter Handke bio je prvi takav „junak“. Međutim, već je sa *Tübingenom* za Radakovića „korišćenje“ drugih umetnika postalo pravilo njegove nastajuće i ekspandirajuće bioliterarnosti. Privučen umetničkim opsesivnostima, Radaković do danas neće prestati da stvara mitove od književnih, vizuelnih i konceptualnih umetnika kojima se divi i čijem radu ima prilike da svedoči. Evo izvoda iz prigodnog teksta „Pogled na prevod Pogleda“ (2015), napisanog povodom umetnosti Nine Pops, u kojem je moguće prepoznati Radakovićevu „tvorački“ obrazac pretvaranja različitih (iz)vanrednih biografskih i kulturnih činjenica u vlastitu literarnu svojinu:

„Atelje umetnice Nine Pops nalazio se samo dvesto metara od zgrade DW-a (u pravcu severozapada). U vreme kad smo se upoznali, 2005, radila je autoportrete, svakodnevno (‘170 portreta za nekoliko meseci’). Takva vrsta opsesivnosti u radu umetnika oduvek me je privlačila. Opsednutost i doslednost bili su razlog moje zaljubljenosti u umetnost Meandara Julija

Knifera. Obožavao sam sumanuta dugogodišnja 'hodanja za umetnost' Miroslava Mandića. Imponovalo mi je Handkeovo neodstupanje od svog 'književnog opažanja', 'po svaku cenu'. I danas volim nepopustljivi telesni konceptualizam Ere Mililvojevića, doslednošću sveden na 'pure live' kao 'čist art' ... U slučaju umetnice Nine Pops ugledao sam odmah instant kreativne opsesivnosti, kvalitet koji je svojstven samo izuzetnima. A upravo sam i svesno radio na životopisima 'ekstraordinarnih ličnosti' moje savremenosti. Nedostajala mi je 'nepoznata' koju ću sam otkriti, neko ko je bio 'u pvoju'. Čim sam ugledao Ninine autoportrete sa početka milenijuma, pomislio sam 'evo mog novog junaka'" (Radaković 2015).

Neobična je Radakovićeva potraga za junacima svojih literarnih zamisli koja se ponekada, kao i u citiranom intervjuu, ispoljava i kao autorova „potera“ za živim redimejdovima. Nju slutimo i u odlomku iz *Vampira* (2008):

„Tih sam dana tražio junaka svoje nove povesti u kojoj bi se sažimali događaji osamdesetih godina tog veka. Povest je trebalo da bude otvorena prema svemu što bi se kasnije, devedesetih godina, moglo dogoditi u ovoj zemlji u odnosu prema istoku i jugoistoku kontinenta. Radio sam, zapravo, na povesti o slikaru (i prijatelju) Juliju Kniferu (Radaković 2008: 38).

Ali pored fascinacije autorima, pored oduševljenja njihovom umetničkom, izvođačkom strašću – kojoj bi *strast Žarka Radakovića za strasnim umetnicima* trebalo da se preporuči kao doličan pandan – potera Žarka Radakovića za junacima svojih anti-pripovesti donosi još jedan neobičan poetičko-simptomatski valer, a to je ispoljavanje „očinske brige“ prema „neuspejoj deci komunizma“ (Despotov). Dokumenti o tom „osećanju“ već postoje u *Tübingenu*, dok je u *Kniferu* (1994) ono postalo dominantni tonalitet rukopisa: sa spoznajom da je generacija kojoj pripada – „bedna“ („I šta smo, „koju pizdu materinu“, dobili zauzvrat?“ ...; Radaković 1994: 32) – autor je u jednom više nego ličnom odlomku pokušao da objasni vlastiti „spasilački zaokret“ krajem osamdesetih

godina, kada je i „definitivno digao ruke od svega“ i prestao da se javlja – „(Ni meni se niko ne javlja.)“ (*op. cit:* 31; sic). Taj nešto duži odlomak, prepun Radakovićevih „junaka“, sasvim je istakao karakteristični autorov gest prisvajanja Drugih-za-Sebe, ali koje se u ovom posebnom slučaju izvodi u formi kvazi-očinskog spasa(vanja), (i, na žalost, bez mogućnosti da se postavi zdravorazumsko pitanje „poziva u pomoć“):

„Nisam li ja, međutim, upravo tada [nakon razočarenja u neformalnu književnu grupu *Raspis* Milenka Pajića] morao da 'golim rukama' branim svoja osećanja i svoju ideju. Nisam li ja tada morao da 'povučem za sobom' sve koji su imali iole smisla za predloge 'spasa': Miroslava Mandića /koga sam ubrzo ispustio, i koga su – učinilo mi se – u jednom trenutku preoteli i 'izmuzli' 'turisti'/, Slobodana Milivojevića Eru /koji je čamio decenijama u zapečku, i za koga je [Žika] Dacić rekao da je živio u Nemačkoj, bio bi Bojs /Jospeh Beuys/, Miloja Radakovića /koji se godinama borio sa sablastima nameštaja u svojoj sobi/, Miodraga Vukovića /koga je godinama gušila 'medijska astma'/, Handkea /koji se godinama borio kao lav 'sam protiv svih'/, Žan-Mari Štrauba /Jean-Marie Straub/ koji je godinama izgarao u dokazivanju istina o sebi nama samima/, Abota /Scott Abbott/ koji je takoreći umirao u pustinjama Jute, Arizone, Njumeksika i Kolorada, žudeći za jednim jedinim pozivom 'u akciju'/, Knifera /koji je, tada, kao Džimi Hendriks /Hendrix/, ležao u komi na podu stana Maruše Krese, registrujući krajičkom umiruće svesti da dolazim, spuštam šaku na znojno čelo i izgovaram 'na noge, oče'/. Nisam li ja tada *morao* da povedem 'Revoluciju spasa'. Ja koji sam telom živio 'Ono Drugo', za 'Sve', za 'Događaje koji nisu mogli biti od istorijskog značaja', za 'Ponavljanja', za 'Tübingen', 'Zoricu', 'Handkea', 'Knifera'“ (*Op. cit:* 31; ispravke DĐ)...

Središnje mesto ovakvog roditeljskog zbrinjavanja, te Radakovićeve „Revolucije spasa“, zauzeće beogradski konceptualni umetnik Era Milivojević, kome će pisac još zadugo posvećivati pomenutu rečenicu Žike Dacića – „Da je živio u Nemačkoj, bio bi Bojs“ (Radaković 2010 a: 196).

Interesantna je jedna podudarnost Radakovićevog Ere i Radakovićevog Handkea: Era je rođen iste godine kada i Handke – 1942 (Radaković 2010a: 104). Pominjani intervju iz 2015. godine doneo je, između ostalog, i argument za jedno moguće hronološko preinačenje u pogledu „očinstva“ oko Radakovićevog stvaralaštva, i to u korist Ere Milivojevića: fascinacija Handkeom za Radakovića je, naime, došla *nakon* fascinacije Erom Milivojevićem:

„[P]rimarno sam bio opčinjen Handkeom kao piscem. Onako kako me je *prethodno* oduševljavao Era Milivojević“ (Radaković/Vidović 2015; kurziv DD).

Svom „prvom Ocu“, Eri Milivojeviću, Radaković je konačno posvetio i knjigu *Era – Povest o Kornjači* (2010), koja je realizovana uz svesrdnu pomoć kritičara Stevana Vukovića. Reč je o svojevrsnoj romaneskno-dokumentarnoj dopuni Milivojevićeve monografije *Art Sessions* iz 2001. godine, u kojoj performans „Kornjača“ iz 1973. godine, po osećanju Žarka Radakovića (kao ujedno i učesnika performansa), nije bio valjano i u potpunosti dokumentovan (Milivojević 2001: 24). U pomenutoj monografiji to je učinjeno tek jednom fotografijom (koja je naknadno uzeta za ilustraciju naslovne stranice Radakovićevog *Ere*), kao i „pogrešnim“ obeležavanjem performansa rečenicom „Mir je obeležje Revolucije“¹²⁰.

Era – Povest o Kornjači predstavlja neku vrstu resantimanskog epiloga, priče o neostvarenoj sudbini umetnika Ere Milivojevića – koji, ipak, na koncu, nije bio spašen i koji, ipak, izgleda nije postao – Jozef Bojs. Izvedena u formi ekfrazе – literarnog opisa umetničkog dela, odnosno literarne dokumentacije Milivojevićevog performansa *Kornjača* iz 1973. godine, ova knjiga nije samo izraz „očinskog“ naricanja nad umišljeno neostvarenom sudbinom Ere Milivojevića. Njom je izveden i otvoreni napad na

¹²⁰ U knjizi *Era* (2010), u jednom složenom i gotovi smo da kažemo – neuspehom prizivanju razgovora Jelene Vesić, Stevana Vukovića i autora, Žarko Radaković izjavljuje kako je Era Milivojević rekao da je rečenicu „Mir je obeležje evolucije“ uzeo iz knjige popularističke zoologije, *Život životinja*, Alfreda (Edmunda) Brema, i to iz odeljka pod nazivom „Kornjača“; a da je reči „evolucija“ dodao slovo „r“ (Radaković 2010 a: 37-38).

planetarni uspeh umetnice Marine Abramović, koja se prema „svojim najrođenijim“ nije ponela kao „majka“: ona koja je sa Erom Milivojevićem pripadala neformalnoj beogradskoj grupi šest umetnika; ona koju je Era 1971. godine u jednom od svojih *art sessiona* oblepio selotejpom pretvorivši je u živu skulpturu (Milivojević 1971/2001: 16-18; Radaković 2010 a: 56); ona koja je postala – uz Emira Kusturicu i Biljanu Srbljanović najistureniji reprezent umetnosti Balkana na Zapadu (Radaković 2010a: 194); ona koju je svojevremeno krasila volja „za organizovanim otporom protiv neobdarenih ljudi u njihovoj pohlepi za haranjem, pa i satiranjem obdarenih“ (*op. cit.*: 50-51) i koja je rekla: „Era je najobdareniji među nama“ (*op. cit.*: 51); ona, dakle, Marina koja se „[u] toku razgovora sa beogradskim novinarom [...] rasplakala pred činjenicom da su svi koje je pre više decenija ‘ostavila’ ostali ‘na istom mestu’, dok je ona u inostranstvu pravila karijeru“ i koja je „[p]omenula [...] u tom trenutku i Eru Milivojevića kao jednog od tih ‘ostavljenih’“ (*op. cit.*: 196) – ta Marina Abramović nikog, dakle, nije spasila:

„‘Zašto nikome nije pomogla da se predstavi na Zapadu’, upitala je Nina [Pops]. ‘Možda ih se stidela’, rekao sam. ‘Ili je bila sebična’. ‘Pravila je karijeru, zašto da ne’. ‘Da’. ‘Ona je morala da učini nešto za one tamo’. ‘Šta?’ ‘Nešto!’“ (Ibid)

Za razliku od očinskog pokušaja „Revolucije spasa“ Žarka Radakovića, brižnog oca svojih poetičkih otaca, na drugoj strani, Marina Abramović, ta belosvetska konceptualistička majka, nikom, dakle, nije pomogla da ode *odavde*, niti je na bilo koji način pokušala da promeni sudbinu ovdašnjih umetnika – da se *ovde* ne dogode onakvi kakvi su se *ovde* već i dogodili¹²¹.

¹²¹ Tako je, recimo, pokret pod imenom *signalizam* (Miroljuba Todorovića) još uvek u potrazi za afirmacijom i legitimitetom, a karakteristična signalistička aktivnost je danas ona na mreži, putem tzv. „tagovanja“ lika i dela Marine Abramović, nekadašnje saradnice ovog pokreta. „Tagovanje“ njenog proslavljenog imena ima za cilj da viralnim putem, širom globa, raširi „dobru vest“ o nekakvim „suštinskim“, upravo signalističkim korenima velike umetnice.

Uskraćen za majčinsku intervenciju, u jednom završnom bilansu jednog ovdašnjeg umetničkog potencijala – da li bi, prema tome, zato što je ostao *ovde*, trebalo smatrati Eru „lošijim“ nego što je to zaista ovde postao? On čiji je rad još krajem sedamedesetih godina bio ocenjen kao rad koji je „po svojoj prirodi, pre svega, autohtona životna pojava, pre nego što pripada nekoj od važećih pojava u kontekstu današnje umetničke prakse, iako sadrži neke oznake ovih pojava: fluxus, pop-art, body-art, psihodelična umetnost, performance art, happening“ (Tijardović 1978)? Ako je zaista povodom Ere Milivojevića reč o „jednoj autohtonoj životnoj pojavi“ (a te reči bismo, bez razmišljanja, potpisali i danas, nakon četrdeset godina!), nije li u pogledu podmetanja jedne izrazite resantimanske ideje o nekoj „nezasluženju“ i „tragičnoj“ karijernoj inferiornosti zapravo pre reč o Erinoj „nevidljivosti“, njegovoj tautološkoj stopljenosti sa životom, koja je rano postala svesna takvog rizičnog i zahtevnog ugovora? Kako, prema tome, takvog umetnika spasiti?

Kada je na stolu, u igri, svetska karijera zanatlija efemernog – karijerni performans i performiranje karijere – onda to ne može a da ne otvori dodatne i nepredviđene rane na već izloženom „golom telu“ avangarde, predodređene smrti i, uopšte, tragičkim skriptama. Marinu Abramović, tu Medeju ovdašnjeg konceptualizma, valjalo bi izgleda staviti „na krst“, gurnuti „u kanal“, ili je pak primorati na performans balkanskog koitusa, kao što se to i događa u Radakovićevom snu (*op. cit.*: 197-198). Već je njen „goli život“ bio pod selotejpom. No stavljajući sasvim po strani nedostojno zanošenje idejama o izivljavanju nad Marinom Abramović (*koju je, izgleda – Agambenovim rečima – dozvoljeno ubiti, ali ne i žrtvovati*), zapitajmo se sledeće: nije li zapravo Žarko Radaković, uvodeći svojom književnošću nemačku mogućnost Ere Milivojevića (Bojs), nesvesno postavio pitanje vlastite umetničke (ne)ostvarenosti u emigraciji?

Jer, ruku na srce, ovde i nije reč o tome ko je Era mogao da bude u Nemačkoj (Bojs), već ko je na kraju krajeva *ovde* i *za nas* postao „tamošnji“ Žarko Radaković. „Ko sam, i ko sam bio, nisam se nikada pitao“ (Radaković 1990: 80), napisao je on svojevremeno i

gotovo „tek onako“. Ali nakon svega što smo izneli o njegovoj neobičnoj literarnoj karijeri i sudbini, na kraju, dakle, mi ne možemo a da i dalje ne ostanemo zapitani i sasvim u nedoumici u pogledu tog istog pitanja: ko je to *tamo, u Nemačkoj* i *za nas, ovde*, postao Žarko Radaković.

Bibliografija

- 1) Abbott, Scott (2013), „Forms of Serbian Fiction: David Albahari and Zarko Radakovic“, *web*.
- 2) Abbott, Skot/ Radaković, Žarko (1994), *Ponavljjanja*, Vreme knjige, Beograd.
- 3) Adorno, Teodor (1979) *Estetička teorija*, prev. Kasim Prohić, Nolit, Beograd.
- 4) Agamben, Đorđo (2013), *Homo sacer – suverenost i goli život*, prev. Milana Babić, Karpos, Loznica.
- 5) Albahari, David (1984), *Fras u šupi*, Rad, Beograd.
- 6) Albahari, David (1989), *Jednostavnost*, Rad, Beograd.
- 7) Антонић, Слободан (2015), „Критичка анализа' Речника технологије – поглед изнутра“, у *Повратак из земље змајева: „Речник технологије“ – 33 године после* (2015), уред. Душан Бошковић и Александар Петровић, Институт за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду: 49-58.
- 8) Arent, Hana (2009), *Život duha*, priredila Meri Mekarti, prev. Adriana Zaharević i Aleksandra Bajazetov, Službeni glasnik-Alexandria Press, Beograd.
- 9) Arnason, H. H. (2008), *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura, fotografija*, Orion Art, Beograd.
- 10) Arto, Antonen (1971), *Pozorište i njegov dvojniki*, prev. Mirjana Miočinović, Prosveta, Beograd.
- 11) Bal, Mieke (2002), *Travelling Concepts In the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press.
- 12) Basara, Svetislav (1986/2011), *Napuklo ogledalo*, Laguna, Beograd.
- 13) Basara, Svetislav (1987 a), *Fenomeni*, Titovo Užice.
- 14) Basara, Svetislav (1987 b), *Na ivici*, Gradac, Čačak.
- 15) Basara, Svetislav (1987/2011), *Fama o biciklistima*.
- 16) Basara, Svetislav (1992/2011), *Mongolski bedeker*.
- 17) Belančić, Milorad (1981), „Beleška o 'Rečniku tehnologije'“, *Theoria – časopis Filozofskog društva Srbije*, 2-3/1984: 154-155.

- 18) Beleslijin, Dragana (2010), „Muško, žensko, embrion, knjiga – *quattro corpi in cerca d'autore*“, *Polja*, LV/464: 123-129.
- 19) Belting, Hans (1995/2002), *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, erweiterte Auflage, Verlag C.H.Beck, München.
- 20) Benjamin, Walter (1974), „Prilog kritici sile u Eseji“, prev. Milan Tabaković, Nolit, Beograd.
- 21) Birger, Piter (1998), *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Narodna knjiga, Beograd.
- 22) Bürger, Peter (2010), „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde“, *New Literary History*, 41/4: 695–715.
- 23) Bloom, Harold (1975/2003), *Map of Misreading*, Oxford University Press.
- 24) Божовић, Гојко (2000), *Поезија у времену – о српској поезији друге половине 20. века*, Октоих, Подгорица.
- 25) Brebanović, Predrag (1998), „Dada cool (*Paper Movies* B. Vučićevića)“, V/48: 141-143.
- 26) Brebanović, Predrag (2006), *Podrumi marcipana: čitanje Bore Ćosića*, Fabrika knjiga, Beograd.
- 27) Breht, Džordž (1986), „Nešto u vezi sa Fluksusom (maj 64)“, u *Fluskus (izbor tekstova)*, MSU, Beograd.
- 28) Brejc, Tomaž (1978), „ОНО као умјетносна појава, 1966–1971“ u *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)*, ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb: 14-19.
- 29) Buchloh, Benjamin H. D. (2003), *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955-1975*, MIT Press.
- 30) Buden, Boris (2009), „Art After the End of Society“, web; такође: „Umetnost po koncu družbe = Art After the End of Society“, *Maska*, 24/121-122: 90-96.
- 31) Buden, Boris (2012), *Zona prelaska: o kraju postkomunizma*, Reč, Beograd.
- 32) Бурдије, Пјер (2003), *Правила Уметности – генеза и структура поља књижевности*, прев. Владимир Капор, Зорка Глушица, Јована Навалушић, Соња Гобец, Михајло Летајев, Светови, Нови Сад.
- 33) Čakarević, Marjan (2011), „Prva knjiga (Žarko Radaković: *Strah od emigracije*, Laguna, Beograd, 2010)“, *Polja* 468/2: 191-194.

- 34) Чекић, Јован (2015), „Перманентна криза“, *Култура – часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 147: 33-51.
- 35) „Članovi grupe ОНО“ (1970), *Treći program*, zima 1970: 225-235.
- 36) Ћосић, Бора (1963), *Содома и Гомора*, Матица српска.
- 37) Ћосић, Бора (1965) *Дечја поезија српска*, Матица српска-СКЗ, Нови Сад-Београд.
- 38) Ћосић, Бора (1970), *Mixed Media*, nezavisno autorsko izdanje, oprema – Branko Vučićević, Beograd.
- 39) Ћосић, Бора (1972), *Зашто смо се борили*, СКЗ.
- 40) Ћосић, Бора (1984) *Sodoma i Gomora*, Nolit, Beograd.
- 41) Ћосић, Бора (1988), *Doktor Krleža*, Nolit.
- 42) Ћосић, Бора (1998b), *Barokno oko*, B92.
- 43) Ћосић, Бора (1998c), *Privatna praksa*, B92.
- 44) Ћосић, Бора (1998f), *Projekat Kaspar*, B92.
- 45) Ћосић, Бора (2008), *Consul u Beogradu*, Prosveta/ Altera.
- 46) Ћосић, Бора (2010), *Mixed Media*, Škart, Beograd.
- 47) Ћосић, Бора (2010), „B.V. (1934-2016)“, *Danas*, 22. 01/'16.
- 48) Danto, Arthur C (1981/1997), *Preobražaj svakidašnjeg – filozofija umjetnosti*, prev. Vanda Božičević, Kruzak, Zagreb.
- 49) Danto, Arthur C (1998), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press.
- 50) De Certau, Michel (2002), *Invencija svakodnevice*, Naklada MD, Zagreb.
- 51) Delez, Ž./Gatari F. (1990), *Anti-Edip: kapitalizam i shizoreniija*, prev. Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci.
- 52) Denegri, Ješa (1971), „Pred novom pojavom: konceptualna umetnost“, *Polja*, 148: 15.
- 53) Denegri, Ješa (1978), „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“ u *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)*, ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb: 5-13.
- 54) Denegri, Ješa (1983), „Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umjetničkoj praksi 70-ih godina“, u *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980: pojedinci, grupe, pojave*, Muzej savremene umetnosti, Beograd: 7-13.
- 55) Denegri, Ješa (2013), *Srpska umetnost 1950-2000 – Šezdesete*, Orion Art, Beograd.

- 56) Деретић, Јован (2004), *Историја српске књижевности (четврто издање)*, Просвета, Београд.
- 57) Despotov, Vojislav (1997), *Jesen svakog drveta*, Stubovi kulture, Beograd.
- 58) Despotov, Vojislav (2002), *Sabrane pesme*, Izabrana dela Vojislava Despotova, Zrenjanin.
- 59) Despotov, Vojislav (2003), *Vruć pas i drugi eseji*, Izabrana dela Vojislava Despotova, Zrenjanin.
- 60) Despotov, Vojislav (2004), *Romani*, Izabrana dela Vojislava Despotova, Zrenjanin.
- 61) Despotov, Vojislav (2005), *Čekić tautologije*, Izabrana dela Vojislava Despotova, Zrenjanin.
- 62) Detienne, Marcel/Vernant, Jean-Pierre (2000), *Lukava inteligencija u starih Grka*, Naklada MD, Zagreb.
- 63) Difren, Mikel (1972), „Konceptualna umetnost“, *Polja*, 156: 27.
- 64) *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ* (1983), priredio David Albahari, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd.
- 65) Erjavec, Aleš (2014), „Predgovor“ u Smit, Teri (2014), *Savremena umetnost i savremenost (zbirka eseja)*, prev. Andrija Filipović, Orion Art, Beograd.
- 66) Flaker, Aleksandar (1984), *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb.
- 67) Flusser, Vilém (2002), *Writings – Eletronic Mediations, vol. 6*, University of Minnesota Press.
- 68) Foster, Hal (2012), *Povratak realnog*, prev. Margita Petrović, Orion Art.
- 69) Foucault, Michel (1967/1984/2004), „Des espaces autres“, *Empan* 2/54: 12-19.
- 70) Fridman, Ken (1986), „Fluskus i konceptualna umetnost“ u *Fluskus (izbor tekstova)*, MSU, Beograd: 46-53.
- 71) Glavan, Darko (1983), „Na koncertu lekcije iz sociologije“, *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*, priredio David Albahari, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd: 14-19.
- 72) Groys, Boris (2006), „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela ka umjetničkoj dokumentaciji“ u *Učiniti stvari vidljivima – strategije suvremene umjetnosti*, prev. Nada Beroš, MSU, Zagreb: 7-28.
- 73) Groys, Boris (2008), *Art Power*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.

- 74) Grupa 143 (1978), „Grupa 143 – jedinstvo“, u *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)*, ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb: 65-68.
- 75) Habermas, Jürgen (1988), „Modernost – jedan necelovit projekat“, u *Umetnost i progres*, prev. Zdenka Petković-Prošić, Estetičko društvo Srbije, NIRO Književne novine: 28-37.
- 76) Handke, Peter (1990 a), *Spori povratak kući*, prev. Žarko Radaković, Dečje novine, Gornji Milanovac.
- 77) Handke, Peter (1990 b), *Pouka planine Sainte-Victoire*, prev. Žarko Radaković, Dečje novine, Gornji Milanovac
- 78) Handke, Peter (1990 c), *Dečja povest*, prev. Žarko Radaković, Dečje novine, Gornji Milanovac.
- 79) Handke, Peter (1990 d), *Kroz sela*, prev. Žarko Radaković, Dečje novine, Gornji Milanovac.
- 80) Harrison, Charles (2004), *Conceptual Art, the aesthetic and the end(s) of art* u *Thems in Contemporary Art* (2004), ed. Gill Perry and Paul Wood, Yale University Press/The Open University: 45-88.
- 81) Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2006), *Filozofija povijesti*, prev. Viktor D. Sonnenfield, Bardfin-Romanov, fototipsko izdanje, Beograd-Banja Luka.
- 82) Heidegger, Martin (1988), *Bitak i vrijeme*, prev. Hrvoje Šarinić, Naprijed, Zagreb.
- 83) Hristić, Jovan (1968), *Oblici moderne književnosti*, Nolit, Beograd.
- 84) Huizinga, Johan (1949), *HOMO LUDENS: Study of the Play-Element in Culture*, Routledge & Kegan Paul.
- 85) *Ich bin Künstler Slavko Matković* (2005), ured. Nebojša Milenković; MSLU, Novi Sad.
- 86) Ilić, Dejan (1998), „Propast Istoka: tragični elementi u romanu *Jesen svakog drveta*“, *Reč – časopis za književnost i kulturu*, 5/43: 41-47.
- 87) Ilić, Dejan (2008), „Histerični Postscriptum“ u *Osam i po ogleđa iz razumevanja*, Fabrika knjiga, Beograd: 163-165.
- 88) *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (2003), edited by Dubravka Đurić and Miško Šuvaković, MIT Press, Cambridge, London.
- 89) Jakovljević, Branislav (2010), „A gde su Dečaci? – Zimske beleške o letnjim pritiscima“, *Beton* 87: web.

- 90) Jeremić, Ljubiša (1978), *Proza novog stila*, Prosveta, Beograd.
- 91) Jerkov, Aleksandar (1992), *Nova tekstualnost*, Unireks-Prosveta-Oktoih, Nikšić-Beograd-Podgorica.
- 92) Jerkov, Aleksandar (1998/2010-2011), „Басарило од Торментса или Басарамазов“, *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, темат Басара (178/179): 130-133.
- 93) Kadjević, Đorđe (1966), *Nova figuracija beogradskog kruga (katalog)*, sveska br. 75, Galerija kulturnog centra Beograda.
- 94) Kažer, Volfgang (2004), *Гротескно у сликарству и песништву*, прев. Томислав Бекић, Светови, Нови Сад.
- 95) Kant, Imanuel (1990), „О једном недавно подигнутом отменом тону у филозофији“, *Filozofski godišnjak*, 3/1990: 273-289.
- 96) Kermode, Frank (1967/2000), *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press.
- 97) Kisić, Ostoja (1971), *Један век српске поезије*, Хронометар, Београд.
- 98) Kisić, Ostoja (1974/2011), „Velika rasprava“, *Unus Mundus*, 39/2011: 329-431.
- 99) Kisić, Ostoja (1986), *Nezvana avangarda*, Novo delo, Beograd.
- 100) Kisić, Ostoja (1991), „Vujica Rešin Tucić – pesnik iz vremena procvata samoupravljanja“, u Tucić 1991: IX-LXXX.
- 101) Kolins, Džems (1975), „Stvari i ideje“, *Polja*, 192: 9-12.
- 102) Komelj, Miklavž (2016), „Uloga označitelja ‘totalitarizam’ u konstituisanju polja ‘istočne umetnosti’“: *web*.
- 103) Komnenić, Milan (1972), *Новије српско песништво*, Књижевна омладина Србије, Београд.
- 104) Kopicl, Vladimir (1972), (tekstovi), *Polja* feb. 156/1972: 18.
- 105) Kopicl, Vladimir (1978), *Aer*, Matica srpska, Novi Sad.
- 106) Kopicl, Vladimir (2003/2006), ‘Writings of Death and Entertainment: Textual Body and (De)composition of Meaning in Yugoslav Neo-avant-gardr and Post-avant-garde Literature 1968-1991’, u *Impossible histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde in Yugoslavia, 1918-1991*, edited by Dubravka Đurić and Miško Šuvaković, MIT Press, Cambridge, London: 96-119; reprint na srpskom jeziku: Kopicl (2006), „Pismo smrti i razonode“: 5-35.

- 107) Kopicl, Vladimir (2006), *Prizori iz nevidljivog*, Narodna knjiga, Beograd.
- 108) Kosut, Džozef (1972), „Uvodna beleška“, *Polja*, 156: 23.
- 109) Kosuth, Joseph (1975/1999), „1975“, u *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ured. Alexander Alberro & Blake Stimson, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England/*web*: 334-349.
- 110) Kozomara, Mladen (1984), „Fotogeničnost teorije“ u *Theoria – časopis Filozofskog društva Srbije*, 3-4 (1984), Beograd: 109-120.
- 111) Kremer, Dragan (1983), „A ovo je uvod“, *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*, priredio David Albahari, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd: 7-8.
- 112) Kuljić, Todor (2002), *Prevladavanje prošlosti: uzroci i pravci promene slike istorije krajem XX veka*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd.
- 113) Kuljić, Todor (2005), *Anti-fašizam, web*.
- 114) Lasić, Zdenko (1970), *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, Liber, Zagreb.
- 115) Levi, Pavle (2013), *Kino drugim sredstvima*, prev. Đorđe Tomić, MSU, Filmski centar Srbije, Beograd.
- 116) Longinović, Tomislav (1997), *Minut ćutanja – 36 oblika iste mladosti*, Apatridi B92.
- 117) Longinovic, Tomislav Z./Buden, Boris (2003), „Odgovor je u prevođenju“, prev. Boris Mikulić, Evropski institut za progresivnu kulturnu politiku (EIPCP), *web*.
- 118) Lukić, Kristian (2012), „Veštačka nestašica i umetnost“ /“Artificial Scarcity and Art” u katalogu *Primeri nevidljive umetnosti – digitalizacija zbirke konceptualne umetnosti MSUV*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad: 44-65.
- 119) Majstorović, Stevan (1978), *Kultura i demokratija*, Prosveta, Beograd.
- 120) Mandić, Božidar (2015), *Pertle*, Službeni glasnik, Beograd.
- 121) Мандић, Мирослав (1984), *JA SAM TI JE OH*, Матица српска, Нови Сад.
- 122) Mandić, Miroslav (1986), *Varšava: jedna pesma jedne noći*, Aut.
- 123) Mandić, Miroslav (1987), *Ne, ne verujem da se ova rečenica ne čuje*, Književna zajednica Novog Sada.
- 124) Mandić, Miroslav (1988), *Hodanje za poeziju*, Književna zajednica Novog Sada.
- 125) Mandić, Miroslav (1994), *Ruža lutanja 2.*, Beograd.
- 126) Mandić, Miroslav, *AUTOBIOGRAFIJA, web*.
- 127) Marino, Adrijan (1998), *Poetika avangarde*, prev. Mira Vuković i Vera Ilijin, Narodna knjiga, Beograd.

- 128) Marks, Karl (1965), *Birokratija i javnost*, prev. Ljubomir Tadić etc, Vuk Karadžić, Beograd.
- 129) Matković, Slavko (1974), „001“, *Polja* 189/1974: 18-19.
- 130) Matković, Slavko (1976), *Mi smo mali šašavi potrošači*, Osvit, Subotica.
- 131) Матковић, Славко (1985), *Фотобиографија*, Матица српска, Нови Сад.
- 132) Merenik, Lidija (1995), *Beograd: osamdesete – nove pojave u slikarstvu I skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Prometej, Novi Sad.
- 133) Мереник, Лидија (2004), „Замотавање историје – одмотавање тишине: поводом нових слика Милете Продановића“, каталогски текст у *Милета Продановић – Rolling Skies*, Продајна галерија „Београд“ (мај-јун 2004): 4-6.
- 134) Merenik, Lidija (2001), *Ideološki modeli (srpsko slikarstvo od 1945-68)*, BEOPOLIS/Remont, Beograd.
- 135) Merlo-Ponti, Moris (1968), *Oko i duh*, Vuk Karadžić, Beograd.
- 136) Mikuž, Jure (1985), „Slovenačko slikarstvo od raskida sa socrealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost“, tema broja *Nova slovenačka kritika*, priredio Z. Gavrić, *Gledišta* 11-12, Beograd: 5-30.
- 137) Mile, Katrin (1972 a), „Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti“, *Polja*, 156, Novi Sad: 8-12.
- 138) Mile, Katrin (1972 b) „Upotreba govora u konceptualnoj umetnosti“, *Polja*, 156, Novi Sad: 26-27.
- 139) Milenković, Nebojša (2005), „Filozofija umetnosti ili umetnost kao filozofija“ u *Ich bin Künstler Slavko Matković*, ured. Nebojša Milenković; MSLU, Novi Sad: 7–68.
- 140) Milenković, Nebojša (2012), „Невидљива уметност — прича о једној (могућој) уметничкој сцени, једном Музеју, уметничкој збирци“/“Invisible Art – a Story about a (Possible) Art Scene, a Museum, an Art Collection“, u katalogu, *Primeri nevidljive umetnosti — digitalizacija zbirke konceptualne umetnosti MSUV*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад: 6–43.
- 141) Milenković, Nebojša (2007), *vladimir kopicl. ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara...*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад.
- 142) Milenković, Nebojša/Kopicl, Vladimir (2007), „Нешто већ јесте овде али му ниједан облик још увек не одговара“ (intervju), u Milenković, Nebojša (2007), *vladimir kopicl.*

- ništa još nije ovdje ali neki oblik već može da mu odgovara...*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad: 23-38.
- 143) Milivojević, Era (2001), *Art Sessions*, Geopoetika, Beograd.
- 144) Nedeljković, Vladimir (2010), *Devojčice i dečaci s Dunava: prilog istoriji urbane kulture grada Novog Sada 1962-1980*, Zavod za kulturu Vojvodine.
- 145) Негришпорац, Иван (1996), *Легитимација за бескућнике – српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике*, Културни центар Новог Сада.
- 146) *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)* (1978), ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.
- 147) Oliva, Akile Bonito, Kargan, Đulio Karlo (2006), *III Moderna umetnost 1770-1970-2000*, prev. Milena Marjanović, Clio, Beograd.
- 148) Пајић, Миленко (1987), *Нове биографије*, Просвета, Београд.
- 149) Палавестра, Предраг (1972), *Послератна српска књижевност 1945-1970*, Просвета, Београд.
- 150) Пантић, Михајло (1994/2010-2011), „Светислав Басара: гротескна хипербола света“, *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, темат Басара (178/179): 93-95.
- 151) Petrović, Aleksandar (1981), „Predgovor“, *Negacija institucije corpus Franka Bazalje, Vidici – Časopis za društvena, kulturna i politička pitanja*, 1981/5: 9-34.
- 152) Petrović, Aleksandar (2015), „O Rečniku tehnologije i tesanju privida“, *Theoria* 3/2015: 147-166.
- 153) Piroćanac, Zoran Petrović (2012), *Nomenclatura serbica 1982-2013: elite, entropijski model političke klase i kontinuitet srpske nomenklature*, Institut za političke studije, Beograd.
- 154) Pođoli, Renato (1975), *Teorija avangardne umetnosti*, prev. Jasna Jančićević, Nolit, Beograd.
- 155) Radaković, Žarko (1986), „Predgovor“, *Književna kritika – časopis za estetiku književnosti*, XVII/1, Beograd.
- 156) Radaković, Žarko (1990), *Tübingen*, Biblioteka Pana Dušickog, Beograd.
- 157) Radaković, Žarko (1994), *Knifer – povest o Juliju Kniferu*, B92, Beograd.
- 158) Radaković, Žarko (1997), *Emigracija*, B92, Beograd.
- 159) Radaković, Žarko (2002), *Pogled*, Stubovi kulture, Beograd.

- 160) Radaković, Žarko/Abot, Skot (2008), *Vampiri ; Razumni rečnik*, Stubovi kulture, Beograd, 2008.
- 161) Radaković, Žarko (2010a), *Era*, Stubovi kulture, Beograd.
- 162) Radaković, Žarko (2010b), *Strah od emigracije*, Beograd, Laguna.
- 163) Radaković, Žarko/Albahari, David (2013), *Kniga o muzici*, Laguna, Beograd.
- 164) Radaković, Žarko (2015), „Pogled na prevod *Pogleda*“, *web*.
- 165) Radaković, Žarko/Vidaković, Dušan (2015), „ŽARKO RADAKOVIĆ: Tražim smisao pisanja u otporu“, intervju, *web*.
- 166) Radić, Nika (2011), „Umetnost je uvek u teoriji i ona je izvedena teorijom“, u Radić, Nika/Unterkofer, Dietmar (2011), *Miško Šuvaković – Umetnost kao istraživanje (Art as Research)*, Orion Art/Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., Beograd, Ljubljana: 6-36.
- 167) Radojčić, Mirko (1972), „...“, *Polja* feb. 156/1972: 15.
- 168) Radojčić, Mirko (1978 a), „Aktivnost grupe KOD“ u *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)*, ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 36-45.
- 169) Radojčić, Mirko (1978 b), „Umetnički rad van grupa u Novom Sadu“, u *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)*, ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 45-47.
- 170) Radovanović, Vladan (1973), *Noćnik*, Nolit, Beograd.
- 171) Radovanović, Vladan (1977), „Mediji i kriteriji“, *Delo – mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, XXIII/4: 1-81.
- 172) Radovanović, Vladan (1987), *Vokovizuel*, Nolit, Beograd.
- 173) Радовановић, Владан (2005), „Синтезијска уметност“ у *Синтезијска уметност – једномедијско и вишемедијско стваралаштво Владана Радовановића 1947-2005 (2005)*, монографија; група аутора, Народни музеј Крагујевац: 138-154.
- 174) Радовановић, Владан (2009), *Пројектизам – Менталистичко стваралаштво 1954-2006*, Музеј Маџура/Тору, Нови Бановци/Београд.
- 175) Радовановић, Владан (2010) *Пројектизам*, Арте Медиа.
- 176) Ransijer, Žak (2013), *Sudbina slika/Podela čulnog – estetika i politika*, prev. Olja Petronić, Centar za medije i komunikacije, Beograd.
- 177) *Rečnik tehnologije*, Vidici 1-2/1981.

- 178) Рогач, Маја (2010/2011), „Басарина псеудомитологија“, *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, темат Басара (178/179): 134-146.
- 179) Rosić, Tatjana (2006), „Autopoetika kao antiutopija – motiv nove zemlje u romanima Vojislava Despotova i Judite Šalgo“, *Sarajevske sveske* 13: 265-290.
- 180) Росић, Татјана (2014), *(Анти)утопије тела : репрезентација маскулнитета у савременој српској прози*, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- 181) Саболчи, Миклош (1971/1981/1997), *Авангарда & неоавангарда*, прев. Марија Циндори-Шинковић, Народна књига, Београд.
- 182) *Синтезијска уметност – једномедијско и вишемедијско стваралаштво Владана Радовановића 1947-2005* (2005), монографија; група аутора, Народни музеј Крагујевац.
- 183) Slapšak, Svetlana (1994), *Ogledi o bezbrižnosti*, Radio B92, Beograd.
- 184) *Словеначка млада лирика (избор)*, предг. Тарас Кермануер, прев. Петар Вујичић и Дејан Познановић, Просвета, Београд, 1975.
- 185) Sloterdijk, Peter (1990), *Mislilac na pozornici*, прев. Ranko Sladojević, Logos, Sarajevo.
- 186) Smith, John (1986), „Zov pisma: tekstualni identitet Handkeovog 'Kratkog pisma za dugo rastajanje'“, прев. Novica Milić, u *Književna kritika – časopis za estetiku književnosti*, XVII/1, Beograd: 52-61.
- 187) Smit, Teri (2014), *Savremena umetnost i savremenost (zbirka eseja)*, прев. Andrija Filipović, Orion Art, Beograd.
- 188) Sontag, Susan (1971), *Stilovi radikalne volje*, прев. Mario Suško, Mladost, Zagreb.
- 189) Soja, Edward (1999), „History: Geography: Modernity“, u *During, Simon, Cultural Studies Reader*, Florence, KY: 130-150.
- 190) Sretenović, Dejan (2014), *Svet Fluksusa*, katalog *Fluksus u Beogradu*, MSU: 3-21.
- 191) Susovski, Marijan (1978), (predgovor) u *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)*, ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 3-4.
- 192) Šalgo, Judita (1980), *67 minuta, naglas*, Matica srpska, Novi Sad.
- 193) Šalgo, Judita (1986), *Život na stolu*, Nolit, Beograd.
- 194) Šalgo, Judita (1995), *Da li postoji život*, Vreme knjige, Beograd.
- 195) Šejka, Leonid (1982 a), *Grad – Đubrište – Zamak 1*, prired. Branko Kukić, NIRO Književne novine, Beograd.

- 196) Šejka, Leonid (1982 b), *Grad – Đubrište – Zamak 2*, prired. Branko Kukić, NIRO Književne novine, Beograd.
- 197) Шкеровић, Слободан/Laughin' Coyote, „Остави резерват бледоликих“, *Омладинске новине* 397/182: 20
- 198) Šuvaković, Mišković (1996 a), *Asimetrični drugi – Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad.
- 199) Šuvaković, Miško (1996 b), „Kritika, metakritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike i kritika u Srbiji: uvod“, *Projeka(r)t*, 7, Novi Sad: 28-34.
- 200) Šuvaković, Miško (2007), *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.
- 201) Šuvaković, Miško (2008), „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma“, *Republika*, 430-431: web.
- 202) Šuvaković, Miško (2009), „Politika i umetnost“, *Republika*, 454-455: web.
- 203) *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti* (1972), ured. Vladimir Kopicl i Ana Raković, Likovni salona Tribine mladih, Novi Sad.
- 204) *Theoria – časopis Filozofskog društva Srbije*, 3-4 (1984), Beograd.
- 205) Tijardović, Jasna (1978), „Marina Abramović, Slobodan Milojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom“, u *Nova umjetnička praksa 1966-1978 (dokumenti 3-6)*, ured. Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb: 55-59.
- 206) Tišma, Slobodan (1995), *Marinizmi*, Ruža lutanja.
- 207) Tišma, Slobodan (1997), *Vrt kao to*, Ruža lutanja.
- 208) Tišma, Slobodan (2001/2012 a), *Pitoma religiozna razmišljanja (Blues Diary)*, Kulturni centar Novog Sada.
- 209) Tišma, Slobodan (2005/2012 b), *Urvidek – niskobudžetna proza*, Kulturni centar Novog Sada.
- 210) Tišma, Slobodan (2009/2012 c), *Quattro stagioni plus – travestirana staromoderna ispovest s onu stranu groba*, Kulturni centar Novog Sada.
- 211) Tišma, Slobodan (2011/2012 d), *Bernardijeva soba – za glas (kontratenor) i orkestar*, Kulturni centar Novog Sada.
- 212) Tišma, Slobodan (2014), *Velike misli malog Tišme (interjui 1994-2014)*, Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, Zrenjanin.

- 213) Todoroskov, Dragana V. (2014), *Tragom kočenja: prisvajanje, preodevanje i raslojavanje stvarnosti u poetici Judite Šalgo*, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad.
- 214) Todosijević, Raša (1983), „Performans“, *Treći program*, 56, Beograd: 57-61.
- 215) Todosijević, Raša (2002), *Was ist Kunst?*, Geopoetika, Beograd.
- 216) Торе, Гиљермо де (2001), *Историја авангардних књижевности*, прев. Нина Маринковић, Књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад.
- 217) Toroman, Tatomir/ Trša i Mikrob (2004), „Diskretni šarm NSK“, *web*.
- 218) Трифуновић, Лазар (1994), *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд.
- 219) Tucić, Vujica Rešin (1970), *Jaje u čeličnoj ljusci*, Tribina mladih, Novi Sad, 1970.
- 220) Tucić, Vujica Rešin (1979), *Prostak u noći*, Književna zajednica Novog Sada.
- 221) Туцић, Вујица Решин (1983), *Хладно чело – поетски митови осме деценије*, Матица српска, Нови Сад.
- 222) Туцић, Вујица Решин (2004), „Јудита Шалго, девојчица поступака: о књизи прича писаних по туђим насловима“, *Књижевни магазин*, 40/IV: 5-7.
- 223) Ugričić, Sreten (1988), *Непоповљиво Непоповљиво*, ilustracije Mileta Prodanović, Vidici.
- 224) Vinterhalter, Jadranka (1983), „Уметничке групе – разлози окупљања и облици рада“, *Нова уметност у Србији 1970-1980: појединци, групе, појаве*, Музеј савремене уметности, Београд: 14-23.
- 225) Vučićević, Branko (1992), *Imitacija života*, Institut za film, Beograd.
- 226) Vučićević, Branko (1998), *Paper Movies: poučne priče*, Arkzin/B92, Beograd.
- 227) Vučićević, Branko (2003), „A=A“, *Reč*, 72/18: 407-413.
- 228) Vučićević, Branko (2007), *Srpske lepe umetnosti*, Fabrika knjiga, Beograd.
- 229) Vučićević, Branko (2009), *Neobični doživljaji gospodina Benjamina u zemlji boljševika*, Fabrika knjiga.
- 230) Вуковић, Миодраг (1983), *Цртач стрипова*, Књижевна омладина Црне Горе, Титоград.
- 231) Yi-Fu Tuan (1979), *Landscape of Fear*, Pantheon, New York.
- 232) Živković, Živan (1994), *Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa*, Vuk Karadžić, Paraćin.
- 233) Žunjić, Slobodan (1981), „Objava i autoritet“, *Theoria – časopis Filozofskog društva Srbije*, 2-3/1981: 153-154.

Biografija kandidata

Mr. Dragan Momir Đorđević

Rođen 19. 03. 1978 (Niš, Republika Srbija)

Obrazovanje:

1997. maturirao u „Trinaestoj beogradskoj gimnaziji“.

2005. diplomirao na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, smer „srpska književnost i jezik sa opštom književnošću“ (prosečna ocena 8, 6) sa temom „Problem vizuelnog i Njegoševa poezija“ (ocena 10); mentor: dr Milo Lompar.

2013. magistrirao na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, smer „nauka o književnosti“, sa temom „Između usmenosti i savremene književnosti: motivi hip-hop kulture u delima srpske književnosti i hip-hop tekstovi“, prijavljenom kod dr Aleksandra Jerkova, a branjenom pred komisiom koju su sačinjavali dr Novica Milić i dr Boško Suvajdžić.

Zaposlenje:

Od 2008. je zaposlen na neodređeno kao profesor srpskog jezika i književnosti u „XIII beogradskoj gimnaziji“. Honorarno saraduje sa književnim časopisima: *Polja*, *Treći program*, *Ulaznica*, *Beogradski književni časopis*, *15 dana*, *Sarajevske sveske*.

Prilozi

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Драгач М. Ђорђевић
број уписа 1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ИДЕЈЕ КОНЦЕПТУАЛНЕ УМЕТНОСТИ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 1960-2010

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 12.04.2016.



Prilog 10: Izjava o autorstvu.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штапане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Драган М. Ђорђевић

Број уписа ✓

Студијски програм Наука о књижевности

Наслов рада Исте концептуалне методности у савременој српској књижевности (1960-2010)

Ментор др Александар Јерков

Потписани Драган М. Ђорђевић

изјављујем да је штапана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 12. 04. 2016.

Драган М. Ђорђевић

Prilog 11: Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Улоге концептуалне уметности у савременој српској
књижевности 1960-2010“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 12.04.2016.

