

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ана Ђ. Стевановић

ПРЕИСПИТИВАЊЕ ЖАНРОВСКИХ
ОБРАЗАЦА У СРПСКОЈ ЛИРИЦИ
АВАНГАРДНОГ И НЕОАВАНГАРДНОГ
ОПРЕДЕЉЕЊА

Докторска дисертација

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ana Đ. Stevanović

RE-EXAMINING GENERIC CONVENTIONS IN SERBIAN AVANT-
GARDE AND NEO-AVANT-GARDE LYRIC POETRY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Анна Г. Стеванович

ПЕРЕСМОТР ЖАНРОВЫХ УСЛОВНОСТЕЙ В СЕРБСКОЙ
ЛИРИЧЕСКОЙ АВАНГАРДНОЙ И НЕОАВАНГАРДНОЙ
ОРИЕНТАЦИИ

Докторская диссертация

Белград, 2021.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

Проф. др Тихомир Брајовић, редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

За драгоцене сугестије, разумевање и стрпљење захвалност дугујем ментору проф. др Тихомиру Брајовићу.

Захваљујем се породици, пријатељима и колегиницама и колегама из Народне библиотеке Србије на подршци и бескрајном стрпљењу.

ПРЕИСПИТИВАЊЕ ЖАНРОВСКИХ ОБРАЗАЦА У СРПСКОЈ ЛИРИЦИ АВАНГАРДНОГ И НЕОАВАНГАРДНОГ ОПРЕДЕЉЕЊА

Резиме

Циљ истраживања је сагледавање развоја лирског жанровског дискурса српске књижевности 20. века. На основу теоријско-аналитичке обраде идентификују се промене настале у лирском жанровском дискурсу српске књижевности у епохама историјске авангарде и неоавангарде.

У првом делу истраживања успоставља се концепт жанровског дискурса, преглед релевантних теорија жанра и дефинисање концепта лирског. На основу савремених теоријских промишљања, жанровски дискурс одређује се као динамична историјска категорија, која активно учествује у променама књижевног дискурса. Идентификују се и основна својства жанровског дискурса и преиспитују се поступци који доводе до њихових модификација и трансформација. Лирски жанровски дискурс одређује се на основу савремених теорија лирике и у односу на традиционално поимање лирског.

Други део истраживања обухвата идентификовање и експликацију поступака који су допринели модификацији и трансформацији српске поезије 20. века на корпусу који обухвата одабране ауторе епохе историјске авангарде и неоавангарде. Испитивањем и сагледавањем употребе поступака монтаже, колажа, прозаизације и визуелизације у оквиру жанровског репертоара, као и промена које су настале на тематско-мотивском, формалном и значењском плану, затим поступака који су подразумевали инклузију и негацију жанровских дискурса, заступа се становиште да су аутори авангардног и неоавангардног опредељења извршили значајан утицај на развој српске поезије 20. века.

Књижевноисториографски и књижевнотеоријски приступ, компаративна перспектива, тумачење, интерпретација и анализа појединачних примера усклађени су са савременим теоријама жанра и постструктуралистичим концептима примењеним у истраживању.

Кључне речи: српска поезија 20. века, жанр, жанровски дискурс, теорија жанра, историјска авангарда, неоавангарда

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: српска књижевност 20. века

УДК број: 821.163.41.09-1“19“

RE-EXAMINING GENERIC CONVENTIONS IN SERBIAN AVANT-GARDE AND NEO-AVANT-GARDE LYRIC POETRY

Summary

The aim of the research is to perceive the development of lyrical genre discourse in Serbian twentieth-century literature. Based on the theoretical and analytical examination, changes of lyrical generic discourse of Serbian avant-garde and neo-avant-garde poetry are identified.

The concept of generic discourse is established in the first part of the examination along with the overview of the most prominent genre theories and definition of lyrical concept. Based on the contemporary genre theories, genre discourse is defined as dynamic historical category actively participating in changes of the discourse of literature. Fundamental traits of genre discourse are identified, and the acts leading to their transformation and modulations are examined. Discourse of the lyrical genre is defined based on the contemporary theories of the lyric, and as the opposite of the traditional lyrical genre.

The second part of the research is devoted to identification and explication of artist's acts that lead to modulations and transformation of Serbian twentieth-century poetry. Poets whose work was examined, were part of the historical avant-garde and neo-avant-garde poetic movements. Examining and analysing the usage of montage, collage, prose, and visualisation within the generic repertoires, along with the topical inventions, and changes of the form and meaning, inclusion and negation of the generic traits, the aim of the research is to show that authors of both, historical avant-garde and neo-avant-garde, made significant impact on Serbian twentieth-century poetry.

Based on literary theory and literary history, with comparative perspective, interpretation, explication, and analysis of the examples, the examination is aligned with contemporary genre theories and poststructuralists concepts applied in the research.

Key words: Serbian twentieth-century poetry, genre, genre discourse, genre theory, historical avant-garde, neo-avantgarde

Scientific field: Literary theory

Specific scientific field: Serbian twentieth-century poetry

UDC number: 821.163.41.09-1"19"

Садржај:

<i>Увод</i>	1
1. Концепт жанра / жанровског дискурса	4
1.1 Жанровски дискурс у књижевности	6
1.2 Поетика жанра: жанровске конвенције и жанровска динамика	11
1.3 Теорије жанра	16
1.4 Лирски жанровски дискурс	19
1.5 Концепт авангардног и неоавангардног	24
2. Комбиновање репертоара	29
2.1 Прозаизација поезије	32
2.2 Колаж.....	45
2.3 Монтажа	58
2.4 Симултанизам / симултаност	69
2.5 Визуелизација лирског дискурса	74
3. Стих и поетски језик авангарде и неоавангарде	92
4. Тематске иновације	110
5. Агрегација	117
6. Промена намене	123
7. Негација жанровског дискурса	127
8. Инклузија и комбиновање жанровских дискурса	133
Закључак	141
Литература	147
Биографија	153

Увод

Истраживање које следи представља преглед и (пре)испитивање употребе жанровских конвенција / правила / образаца српске лирике у делима аутора који су стварали двадесетих година 20. века по принципима авангарде, као и аутора који су стварали на основу истих или сличних принципа, крајем шездесетих и током седамдесетих година 20. века.

У књижевнотеоријској и књижевноисторијској литератури, аутори који су, спроводећи принципе поетике која је подразумевала отпор и антагонизам према традиционалном, унели модификације и трансформације у оквиру дискурса српске књижевности, обухваћени су заједничким термином – авангарда. На основу хронолошке поделе, односно у зависности од периода у оквиру кога су деловали, аутори су класификовани као део историјске авангарде (двадесете године 20. века) и као припадници неоавангарде (седамдесете године 20. века).

Основна теза истраживања подразумева читање наведених песника засновано на савременим теоријама жанра. Наиме, жанровске конвенције постају предмет студија у књижевним епохама у којима долази до њиховог оспоравања. Период који је претходио историјској авангарди у српској књижевности подразумевао је поштовање жанровских образаца традиционално схваћене лирске песме, док је одступање било посматрано као грешка.

Промене у поетици, самим тим и у жанровској парадигми настале почетком 20. века биле су условљене многобројним извануметничким факторима између осталог и услед напретка науке и технологије и развоја грађанског друштва. Појавио се нови тип човека, нови песнички субјект коме су постојеће форме биле недовољне да помоћу њих изрази новонастало стање свести. С једне стране, традиционално схваћена лирска песма и у оквиру ње, традиционално лирско Ја, нису били у могућности да изразе стање модерне свести, као ни да одговоре на захтеве модерне публике. С друге, отварање лирског жанровског дискурса према новим стваралачким принципима, темама и облицима, као и отварање књижевности ка другим уметностима, као и ка неуметничким аспектима живота, пружало је обиље могућности.

Аутори авангардног и неоавангардног опредељења оспоравали су постојеће жанровске конвенције и својим стваралачким поступцима утицали су на модификације и трансформације лирског жанровског дискурса. Истраживање које следи идентификује, анализира и илуструје поступке на основу којих су аутори авангардног и неоавангардног опредељења спроводили поетику оспоравања и преиспитивања жанровских образаца као и њен значај и последице.

Концепт жанра и жанровског дискурса у истраживању схваћени су као историјске категорије подложне модификацијама и трансформацијама, као скупови могућности који поседују сопствена својства и законитости. Текст настао у оквиру специфичног жанровског дискурса утиче на дискурс и модификује га онолико колико и жанровски дискурс утиче на текст.

У оквирима авангардне и неоавангардне поетике лирски жанровски дискурс погодан је за спровођење нових стратегија, за експеримент и креирање дела које је увек у процесу настанка, с обзиром на то да аутор више не нуди смисао, већ се смисао открива. Лирска песма престаје да буде хармонична целина и постаје дело у настанку, средство за бескрајну игру значења које читаоцима непрестано измиче (зато што ни текст не мора више да поседује смисао).

Истраживање које следи представља једну од могућих перспектива на основу којих се приступа комплексном и увек интересантном авангардном поетичком експерименту. Посматрана као *аномалија* авангардна књижевност допуњава главне токове дискурса српске књижевности 20. века, чинећи, заједно са њима комплексну и динамичну творевину. Са становишта савремених теорија жанра које подразумевају испитивање својстава једног жанра,

као и процеса који доводе до жанровских трансформација и модификација, осветљава се и развој лирског жанровског дискурса у оквирима националне књижевности.

Ограничења истраживања односе се на корпус, односно на избор аутора чији су текстови послужили као илустрација. У току истраживања може се стећи утисак да дела неких других аутора потпуније или боље илуструју одређена становишта, али да ти аутори нису унети, из различитих разлога. Стога истраживање остаје отворено за допуне и преиспитивања.

Истраживање засновано на савременим теоријама жанра и на преиспитивању жанровских образаца може се применити и на епохе у српској књижевности које су претходиле историјској авангарди (на пример романтизам) или на епохе које су уследиле након неоавангарде као што је постмодернизам.

У току истраживања акценат ће бити на поступцима који су узроковали промене у оквиру лирског жанровског дискурса, уз теоријско објашњење, као и илустрацију и анализу одговарајућих примера. (Пре)испитивање текста вршиће се на основу одступања од традиционално схваћеног лирског дискурса. Наведена одступања посматрају се као део процеса настанка савремених књижевних жанрова.

Лирски жанровски дискурс у делима аутора који су припадали епохама историјске авангарде и неоавангарде у српској књижевности посматра се и као стратешко средство које испуњава различите функције. Основна функција која се протеже на сва авангардна дела, не само на лирски дискурс, односи се на потребу да се публика шокира и изненади.

У истраживању жанровски дискурс ће бити посматран и као општа појава, али и као специфична манифестација појединачне књижевноуметничке поетике. Одређене појаве и појмови везани за жанровски дискурс посматраће се и као социолошке, естетичке, књижевноуметничке категорије. Жанровски дискурс ће бити испитиван као категорија која открива унутрашње механизме и динамику стваралачких поступака.

Истраживање се заснива на политеоријском становишту. Савремене теорије жанра усклађене са постструктуралистичким теоријским концептима чине оквир истраживања које обухвата и становишта теоретичара авангарде и српске књижевности. Теоријско-аналитичком методом издвојени су основни концепти који су илустровани одговарајућим примерима.

Након успостављеног теоријско-методолошког оквира, контекста и историјске позадине у уводном поглављу, седам наредних поглавља посвећено је преиспитивању различитих процеса који су довели до трансформација лирског жанровског дискурса, заснованих на поетикама историјске авангарде и неоавангарде.

Прво поглавље одређује концепте жанра и жанровског дискурса укључујући идентификовање основних карактеристика дискурса као и процеса који доводе до њихових трансформација и преобликовања. Након кратког осврта на савремене теорије жанра на основу којих се и дефинише концепт који ће бити примењиван у истраживању, одређује се и појам лирског као жанровског дискурса и одређује се традиционално схваћен концепт појма који је ауторима авангардног и неоавангардног опредељења послужио као полазиште за креирање нових поетика. У последњем потпоглављу идентификују се и појмови историјске авангарде и неоавангарде у српској књижевности.

Друго поглавље представља анализу и илустрацију поступка означеног као *комбиновање жанровских репертоара* који подразумева прозаизацију лирског дискурса, употребу колажа и монтаже, симултанizam и визуелизацију. Треће поглавље односи се на трансформације које су настале на пољу стиха и поетског језика резултирајући суспензијом смисла, док се четврто односи на преобликовања тематско-мотивског регистра лирског жанровског дискурса. Наредна два поглавља преиспитују процесе агрегације, која подразумева промене у опсегу лирског текста и промену намене која је настала услед промене стваралачких поступака, али и услед промене поимања лирског. Претпоследње поглавље испитује и анализира процесе

негације и оспоравање жанровског дискурса оличено у креирању *контра-жанрова* док се у последњем поглављу анализира и илуструје процес инклузије који подразумева присуство више од једног жанровског дискурса у границама текста.

Закључна разматрања заступају тезу да су, на промене које су настале у оквиру лирског жанровског дискурса српске књижевности 20. века, значајно утицали аутори авангардног и неоавангардног опредељења.

1. Концепт жанра / жанровског дискурса

Недоследност у употреби термилошко-појмовне апаратуре представља основни проблем студија жанра, не само у оквиру српске науке о књижевности. Основно питање јесте питање еквивалентности појма *жанр* са појмовима *род* и *врста* (с обзиром да се порекло самог појма везује за системе класификација у биологији), као и да ли дефиниција зависи од начина употребе приликом читања, истраживања, у оквиру студија, критичких промишљања и у крајњем случају - стварања. Жанр представља изузетно флексибилан појам чије се значење мења у зависности од контекста. Савремене студије чији се предмет односи на жанровска (пре)испитивања углавном истичу специфичности самог појма наглашавајући отклон од коначности дефинисања. Алистер Фаулер (Alister Fowler) у студији *Kinds of Literature* (1982) заступа становиште да се жанрови „на свим нивоима и разделима опирају дефиницији“ (Fowler 1982: 40) односно да „дефинисање није стратегија која је прикладна за њихову логичку природу“ (40)¹.

Схваћен као концепт класификације који се примењује и приликом стварања и приликом проучавања уметничких дела, појам *жанр* преузет је из биологије, и потиче од појма *genus* који се према хијерархији налази испод „породице“ и изнад „врсте“. Порекло појма које је било условљено „биолошком аналогијом“ како је назива Тихомир Брајовић, одредило је традиционално поимање студија жанра у оквиру којих је „структура књижевне творевине представљена *органицистичком метафором*, а систематика литерарних облика – као биолошко-генеричко устројство, као генеалошко 'стабло' књижевности (хијерархија 'родова' и 'врста)“ (Брајовић 1995: 17) и подразумевала је постојаност и невелика одступања од једном идентификованог појма. Међутим, у савременој теорији основна функција преузетог концепта јесте класификација, и употребљава се у уметности и у проучавању уметности. Кинематографија, сликарство, музика, књижевност, препознају концепт жанра који се заснива на истој премиси – класификацији, али, с друге стране, поимања наведеног концепта од стране различитих уметности, довољно се међусобно разликују да је немогуће повезати проучавање жанра свих уметничких дисциплина у једну свеобухватну студију.

У науци о књижевности концепт жанра схваћен је као класификацијски, међутим, настојања да се прецизно одреди значење разликују се у зависности од књижевне епохе, теоријског и књижевноисторијског правца у проучавању књижевности, чак и у оквиру појединих књижевних „школа“, односно, начина мишљења. С друге стране, слично или идентично дефинисање појма, повезивало је историјски међусобно удаљене епохе, или проучаваоце књижевности који су припадали различитим школама мишљења. Епохе романтизма и историјске авангарде жанровске конвенције доживљавале су као променљиве, флексибилне и подложне експерименту, за разлику од, на пример, класицизма који је подразумевао строго поштовање жанровских образаца. Жанрoвска проблематика покренута Аристотеловом *Поетиком* остала је отворена и недовршена. Ниједно питање које се тиче концепта и дефиниције није у потпуности разрешено и недоумице које су се појавиле и које се непрестано појављују, приликом проучавања књижевних текстова, могу се истовремено и потврдити и оспорити.

Жанрови су, између осталог, и чињенице културе које у себе инкорпорирају и организују културне кодове на специфичан начин који је препознатљив одређеном броју рецепијената. Хаику поезија, приликом превођења или приликом стварања на основу жанровских образаца, не може се у потпуности пренети на културу која није изворна, да се у току процеса не изгубе специфичности које су одлика и културе и језика из којих хаику потиче, због чега подлеже неизбежним модификацијама. С друге стране, специфични жанрови, превођењем или преузимањем стваралачких образаца, омогућавају комуникацију између различитих култура,

¹ Студија *Kinds of Literature* није преведена на српски језик. Преводи *Kinds of Literature*, као и остале литературе која је наведена на енглеском језику и која се налази у тексту су ауторкини.

те стога могу бити схваћени и као средство комуникације која се може испољити на више нивоа – између аутора и читалаца, између аутора и тумача, између аутора и његових књижевних претходника, без обзира да ли је заснована на негирању или афирмацији. Аутори приступају процесу стварања са намером да дестабилизују или пародирају канонизоване обрасце, или да их обнове и афирмишу. Због своје флуидности и неухватљивости, жанр је концепт који се увек изнова осмишљава и модификује.

Амерички теоретичар Џонатан Калер (Jonathan Culler) жанрове посматра као историјске категорије због чега су „двоструко оријентисани, дијахронијски и синхронијски, према традицији и према функцији у систему културе одређеног историјског периода“ (Culler 2015: 47). Другим речима, жанр је концепт који поседује претходно стечено историјско искуство које је подложно променама и модификацијама у зависности од контекста и тренутка у коме настаје уметничко дело.

Ејми Девит (Amy Devitt) посматра жанр двојачко, и као производ и као процес на основу којег производ настаје, и као такав, жанр је творац значења. Девит истиче и да је „жанр [...] апстракција или уопштеност издвојена од конкретног или специфичног“ (Devitt 1993: 580). Односно, конкретно уметничко дело настаје на основу жанровске апстракције. На основу промишљања америчке теоретичарке може се закључити да „жанр посредује између текста и контекста“, између „форме и садржине“ и да представља „шаблоне и везе, у суштини семиотичке, које настају када писци и групе писаца идентификују различите задатке писања као сличне“ (580). Као апстракција, жанр „реагује на ситуације које се понављају, а постаје видљив преко доживљених образаца у синтаксичким, семантичким и прагматичким карактеристикама одређеног текста“ (580).

Истовремено и апстрактан и конкретан, синхронијски и дијахронијски, и процес и производ, везан и за уметнички, али и за неуметнички дискурс, жанр функционише на неколико нивоа: књижевном, друштвеном, културолошком, па чак и политичком. Како би се у истраживању обухватило наведено обиље значења и контекста са којима се концепт жанра повезује, као преовлађујући и синонимни термин (термину *жанр*) у истраживању употребљаваће се синтагма *жанровски дискурс*.

„Један од најпродуктивнијих начина поимања дискурса“, наводи Сара Милс (Sara Mills) у студији под називом *Discourse* (2004) позивајући се на увиде Мишела Фукоа (Michel Foucault) „јесте не схватати га као групу знакова или као део текста, већ као 'поступке који систематски формирају објекат о коме говоре' (Foucault 1972: 49)“ (наведено према: Mills 2004: 21). Дискурс „не постоји сам од себе и за себе“ већ представља „појам који производи други појам (реченицу, концепт, ефекат)“ (21). Милс, издваја као кључно, Фукоово становиште да „дискурс нису само скупови реченица, груписаних око једне теме или питања, нити су скупови исказа који произилазе из институционалног оквира, већ су дискурси високо регулисане групе исказа или изјава са интерним правилима специфичним само за тај дискурс“ (43). Другим речима, дискурс представља групу појмова ширег опсега од реченице, изјаве или било ког другог облика текста који подразумева „правила специфична само за тај дискурс“. Мишел Фуко и књижевност посматра као дискурс наводећи да је свако дело упућено на низ дела која му претходе, на читав систем дела, реченица и јединство књиге „не показује се само од себе него се гради тек на основу сложеног поља дискурса“ (Фуко 1998: 28).

Употреба термина *жанровски дискурс* омогућава проучавање авангардног и неоавангардног текста са аспекта који подразумева широк спектар појава и појмова који припадају и књижевном и некњижевном дискурсу и које је авангарда употребљавала у тежњи да преиспита жанровске конвенције лирског. Мишел Фуко, у *Археологији знања* (1998), анализу дискурзивног поља одређује као настојање да се „захвати исказ у сведености и јединствености његовог догађаја“ (Фуко 1998: 32), затим да „одреди услове његове егзистенције, да што тачније утврди његове границе, да установи његове односе са другим

исказима који могу бити са њим повезани, да покаже које облике исказивања он искључује“ (32).

1.1 Жанровски дискурс у књижевности

Иако је присутан у свим облицима уметности, предмет промишљања у истраживању које следи, јесте жанровски дискурс у књижевности, односно, појавни облици књижевног стварања сврстани под заједничким именитељем означеним као књижевни жанр.

Пол Хернади (Paul Hernadi) у студији *Beyond Genre* (1972) наводи да „преовлађујући жанровски концепти одређеног периода врло често формирају литерарни хоризонт иза кога ниједан савремени читалац не види ништа“ (Hernadi 1972: 1). Другим речима, реципијент једног књижевног дела, приступа тексту са унапред формираним мишљењем и стеченим (пред)знањима која се односе на очекивана својства која би текст требало да поседује. Уколико „литерарни хоризонт“ буде изневерен и читалац не пронађе својства за којима трага, рецепција текста је отежана.

Свако књижевно дело, сматра Алистер Фаулер, припада бар једном жанру, при чему је жанр „мало више од ограничења спонтаног израза“ (Fowler 1982: 20), односно, „уколико се правилно схвати, жанр је много више од пуке узде изражавања, он омогућава изражајност књижевних дела. Однос дела према жанру који отеловљавају није однос пасивног припадања већ активне модулације“ (20). Другим речима, онолико колико жанровски дискурс одређује један текст, толико и текст одређује жанр. Жанровска припадност подразумева, не само афирмацију и потврду жанровских образаца, већ и њихово оспоравање и превредновање. Односно, жанрови су „неизоставна компонента литерарне комуникације“ (Брајовић 1995: 7).

За потребе истраживања, односно преиспитивања жанровских конвенција српске поезије 20. века, неопходно је дефинисати концепт књижевног жанровског дискурса који ће бити у употреби. Тачније, успоставиће се радна верзија концепта на коју ћемо се позивати у току истраживања. Жанр ће бити схваћен двојачко: с једне стране, као класификациони теоријски концепт чија је функција да идентификује сличности и различитости у оквиру епохе која се проучава. С друге стране, књижевни жанр ће бити схваћен и као креативни образац, поетички замајац одређених периода српске књижевности 20. века.

У процесу формирања потребног концепта осврнућемо се на истраживања која су на пољу теорије жанра спровели: Алистер Фаулер, Пол Хернади, Ејми Девит, Адина Розмарин (Adena Rosmarin), Дејвид Фишелов (David Fishelov), Дејвид Даф (David Duff), Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov), Марџори Перлоф (Marjorie Perloff), Франсис Кернс (Francis Cairns), Жак Дерида (Jacques Derrida), Пол де Ман (Paul de Man), Џон Фроу (John Frow), Тихомир Брајовић.

Уколико се као полазна тачка формирања концепта појма постави однос према уопштеном, односно, свеобухватном, тада се полази од становишта Адине Розмарин, која у студији *The Power of Genre* (1985), наводи да су термини „схема“, „премиса“ или „модел“ еквивалентни појму који се у студијама књижевности идентификује као „жанр“. Другим речима: „жанр је врста схеме, начина на који се расправља о књижевном тексту у смислу његовог повезивања са другим текстовима и коначно његовог формулисања у смислу тих текстова“ (Rosmarin 1985: 21). Жанр се, дакле, најуопштеније схваћено, може посматрати као схема, као модел који аутори примењују, и који служи за позиционирање текста како на синхронијској, тако и на дијахронијској равни. Схема или модел настају на основу књижевне продукције, па стога треба направити разлику и између *књижевног корпуса*, како га именује Тихомир Брајовић, који представља „скуп конкретних књижевних текстова“ и појма жанра „који настаје на основу тог корпуса или, боље речено, из њега.“ (Брајовић 1995: 9).

Схваћени као модел, према увидима Алистера Фаулера, жанрови не ограничавају аутора, већ представљају „позитивну подршку“. Амерички теоретичар сматра да жанрови „нуде место

[...] у оквиру кога аутор може да ствара – станиште посредоване коначности; одговарајући ментални простор; литерарни *матрикс* помоћу којег се може организовати искуство у току састављања једног дела“ (Fowler 1982:31). При томе, искуство, није искуство само једног аутора, већ читавог низа аутора који су својим делима обликовали одређени „модел“ и при томе креирали „схему“ према којој будући аутори заузимају афирмативан став и подржавају је, или, заузимају став којим је оспоравају и негирају. Жанр је „станиште посредоване коначности“, посредоване у смислу наталоженог искуства претходних генерација аутора које посредно преузимају будуће генерације улазећи у „одговарајући ментални простор“ и додајући (или одузимајући) сопствено искуство. На тај начин и сами учествују у креирању „литерарног *матрикса*“.

Сужавањем поља концептуалног одређења појма, долази се до одлике која је карактеристична за жанровски дискурс и која подразумева организацију и класификацију. Другим речима, жанр је средство на основу кога се врши класификација књижевних (и уметничких) дела. Хрватски теоретичар Павао Павличић у студији под називом *Književna genologija* (1983) разликује неколико нивоа класификације. Први ниво подразумева поделу књижевних текстова на лирику, епiku и драму, односно на поезију, прозу и драму. Термини који би одговарали првом нивоу класификације и чија је употреба фреквентна јесу – *врста*, *род* или *облик*. Термин који ће бити у употреби у истраживању како би концепт жанра и жанровског дискурса био детаљније образложен јесте термин *род*. Првобитну поделу уметничког стваралаштва извршио је Аристотел у делу *О песничкој уметности* разликујући приповедање и подражавање што касније доводи до поделе на родове. При томе је епопеја, односно песништво, представљало целокупну уметност „којој је материјал само 'реч', говор“ (Аристотел 2002: 58). У првобитној подели налазили су се само епски и драмски род, лирика је постала саставни део *жанровске тријаде* тек у 16. веку. Међутим, осим у оквиру проучавања књижевности са становишта књижевне историје и за потребе наставе књижевности, наведена подела временом је постала неприменљива. Појмови лирике, епике и драме су од првобитне класификације преосмишљени, модификовани, проширени новим елементима, тако да наведена подела означава „и више и мање него што књижевни материјал допушта“ (Павличић 1983: 47).

Дејвид Фишелов у студији *Metaphors of Genre* (1993) такође истиче неадекватност традиционалне поделе и осмишљава дистинкцију између сопствене (савремене) концепције жанра и поделе која је у науци о књижевности позната као подела на три рода. Фишелов употребљава термин „историјски жанр“ како би направио разлику између савремене и традиционалне концепције жанра. Под традиционалном концепцијом, аутор подразумева „друге, обично тријадичне, поделе литературе, које понекад називамо 'родовима' (као што су поезија, проза, и драма или драмски, епски и лирски)“ (Fishelov 1993: 8). Наведене поделе нису адекватне „зато што се приписују одређеним облицима презентације (као што су монолог, дијалог, прво лице, треће лице), метафизичким или психолошким особинама (као што су субјективност, објективност или интровертност), и зато што представљају узалудан напор да се утврди постојање три (или четири, или два) основна, фундаментална 'жанра' – приступ за који се испоставило да је само један од многих могућих начина да се литература подели“ (8-9). Другим речима, критеријуми на основу којих су вршене поделе не могу се примењивати увек, нити се могу применити на сва књижевна дела, већ представљају само један он начина класификације. Поред тога, књижевна продукција не може се свести на неколико основних жанрова.

На следећем нивоу Павличићеве поделе, унутар скупина означених термином *књижевни род*, књижевна дела се даље раслојавају, па на наредном нивоу долази до специфичније поделе, на пример, на роман, баладу, романсу, комедију. Термин који би одговарао датом нивоу класификације је – *књижевна врста*. На основу припадности одређеној књижевној врсти сваки књижевни текст поседује карактеристике које су специфичне за дату врсту и заједничке свим припадницима те врсте и које се односе на све аспекте једног текста. Овако схваћен,

појам књижевне врсте подразумева и историјски аспект. Према увидима Тихомира Брајовића, треба имати на уму да је „метафора о 'родном', 'генеричком' својству књижевне творевине тек условна“ (Брајовић 1995: 18) односно, „о припадности књижевног дјела неком 'роду' или 'врсти' не може се говорити као о објективно диктираној припадности, већ само као о 'сродству по избору', тј. као о сличности на основу најопштијих обиљежја структурисања текста које аутор прихвата и *на свој начин* у дјелу реализује“ (18-19).

У периодима који се у историји књижевности означавају термином *epocha*, на пољу књижевне генологије, доминантна је најчешће само једна књижевна врста (у периоду романтизма доминантан облик изражавања била је лирска песма, у реализму примат ће преузети роман) и према њој се епоха и дефинише. Када наступи смена стваралачке парадигме тада долази и до замене једне књижевне врсте другом, на пример, у српској књижевности након реализма наступа време модерне која поново враћа лирску песму као доминантан стваралачки концепт. Осим проучавалаца књижевности, о питањима књижевних врста расправљали су и сами уметници, нарочито у првим деценијама 20. века када је однос према књижевним врстама био изражен у манифестима и теоријским делима у којима су се аутори бавили питањима поетике епохе. Наиме, постојала је потреба да се идентитет једне епохе или једне одређене поетике у оквиру епохе утврди и потврди управо на пољу књижевне генологије. Промена је подразумевала стварање нових и увођење периферних врста које су се до тада налазиле изван граница књижевног дискурса, затим и модификације постојећих, како би испуниле улогу коју наслеђене књижевне врсте нису више испуњавале, која је подразумевала испољавање нових поетичких концепција као и задовољавање укуса савремене публике. Аутор *Književne genologije* сматра да свака књижевна врста има два аспекта: непроменљиви, на основу кога чланови једне књижевне врсте припадају тој врсти, не некој другој, и променљиви који једној књижевној врсти омогућава, с једне стране, да се прилагођава, мења и напредује, а с друге - одржава је у животу. Када се пренесе у нову епоху, књижевна врста се, захваљујући аспекту који је променљив, прилагођава захтевима нове поетике креирајући нови идентитет.

Унутар скупина насталих на нивоу књижевне врсте, налазе се још уже и специфичније групе књижевних текстова који поседују заједничке карактеристике на основу којих се разликују од осталих чланова дате скупине – на пример, епистоларни роман или драма у стиховима. Павличић сматра да за њих нема одређеног назива и може се условно користити термин *подврста*² при чему „подврста мора стајати у неком несумњивом односу према врсти, мора дакле садржавати оне битне аспекте које садржи и врста“ (Павличић 1983:20). Међутим, како даље промишља аутор *Književne genologije*, подврста се мора разликовати од врсте до неког одређеног степена, односно треба да поседује битну карактеристику која „мора утјецати на поетичку позицију такве скупине, односно на начин примања и разумијевања представника такве скупине“ (20)³.

Након подврсте, четврти, последњи ниво класификације подразумева књижевна дела која се групишу на основу преовлађујуће карактеристике⁴ (на пример, пикарски роман,

² Павличић у оквиру поделе скоро ни не укључује поезију па се поставља питање да ли поезија подлеже наведеним класификацијама, односно, да ли је поезија еквивалентна лирској песми, и да ли се лирска песма затим дели на родољубиву, дескриптивну (тематско-мотивски) или на сонет и рондо и остале облике који подразумевају другачије типове класификације.

³ Павличић није детаљно разјаснио разлику између подврсте и жанра, односно трећег и четвртог нивоа класификације. Међутим, како бисмо појаснили терминолошки појам жанра није било могуће занемарити трећи ниво Павличићеве класификације с обзиром да је жанр четврти и последњи ниво. Алистер Фаулер, с друге стране, у студији *Kinds of Literature* термин *подврста* употребљава као подразумевајући уз сваку категорију коју користи.

⁴ Разлика између подврсте и жанра је незнатна. Подврста подразумева карактеристику која је разликује од врсте, а жанр представља скуп карактеристика на основу којих се дела међусобно групишу, али и карактеристике које их јасно одвајају од врсте.

криминалистички роман), и која су означена термином *жанр*. Међутим, Павличих истиче да се наведени термин користи „да би означио и продукте других нивоа класификације, па се говори о роману као жанру, комедији као жанру и слично“ (20). Као једно од потенцијалних објашњења наведене термиолошке конфузије аутор истиче да је у питању практична примена придева с обзиром да је облик *жанровски* згоднији за употребу, па је тако *жанровски систем* поливалентна, вишезначна синтагма врло широке употребе. Термин *жанр* је, на основу позиције у Павличихевој подели, „назив за једну специфичну разину класификације. Ону разину на којој се дјела најоштрије разликују од других скупина“ (21).

Идентификација књижевног жанра као скупине текстова унутар једне књижевне врсте биће примењена и у истраживању које следи, при чему се жанр схвата као скуп текстова који садржи све особине специфичне за врсту којој припада, али садржи и карактеристике на основу којих се разликује од осталих чланова. Према увидима аутора *Književne genologije*, дакле, „жанр представља интерпретацију врсте својствену некој књижевној струји или неком раздобљу; управо зато, он често настоји да се представи као једина – или као једина ваљана - интерпретација врсте“ (101). Другим речима, жанр подразумева и манифестацију поетике епохе, не само књижевне врсте.

Овако схваћени, и књижевна врста и књижевни жанр поседују сет одређених карактеристика на основу којих ступају у међусобне хијерархијске односе. Међутим, жанр, осим сопствених поседује и обележја врсте којој припада. Тек када задовољи обележја врсте, жанр се издваја и идентификује нормирањем сопствених карактеристика. Павличих истиче да „нека од обилежја врсте – заједничка свим њезиним припадницима – жанр подвргава својим посебним, жанровским правилима и на томе гради свој идентитет“, односно, „нека од правила врсте, која су широка и вишезначна, он сузује и чини једнозначнима, и управо ту једнозначност узима за темељ својих норми“ (102). Уколико се наведена дефиниција примени на књижевну врсту *лирске песме* (уколико се *лирска песма* посматра као други хијерархијски ниво Павличихеве поделе и уколико се схвати као израз књижевне епохе) тада би метричка правила попут везаног стиха, риме или поделе на строфе, представљала својства на основу којих се текст идентификује као *лирска песма*. Међутим, у оквиру наведених својстава, сонет, на пример, нормира одређену версификацијску структуру, као и строфичку организацију (у одређеним епохама и тематско-мотивски регистар) и на тај начин идентификује се *жанр сонета* у оквиру књижевне врсте - *лирска песма*. Елегија, на пример, као жанр, с друге стране, нормира тематско-мотивски репертоар. Тако схваћен, жанр је дакле „интерпретација врсте: ако су правила врсте формула, онда су правила жанра стварне вриједности уврштене у ту формулу“ (102).

Приликом проучавања једне књижевне епохе треба имати на уму да је „поетика на коју се жанр ослања најчешће [...] поетика оног периода у којему припадници жанра настају“ (103) и да су „том поетиком обухваћене [...] и друге врсте и жанрови, као и мјесто свакога од њих у том систему“ (103). Другим речима, испитујући поетику књижевне епохе (пре)испитује се њен *жанровски систем*, при чему један жанровски систем сачињавају и књижевна врста и текстуална интерпретација књижевне врсте у виду књижевног жанра. Свака епоха поседује сопствени жанровски систем који чине доминантна књижевна врста и књижевни жанрови који су манифестација те врсте. Међутим, треба напоменути да жанрови, по својој природи не подлежу „генолошком методолошком тоталитаризму“ (Брајовић 1995: 12) традиционалних теорија, с обзиром да, иако је могуће „једнообразно класификовати жанрове одређеног периода или епохе (нпр. класицизма)“ (12), ипак је у „континуираној дијахронијској перспективи то практично немогуће“. Другим речима, жанровски систем једне епохе могуће је посматрати као целину, али је, због флуидности граница и променљивости жанровске парадигме, немогуће фиксирати одређени жанр као историјски непроменљив.

У оквиру врсте, жанрови се међусобно повезују на више нивоа, хоризонтално и вертикално, утичу једни на друге, мењају једни друге и на тај начин креирају и остварују

поетику епохе. Тихомир Брајовић наведену особину жанра назива „контекстуалношћу“, односно „појам контекстуалности трајно имплицира међузависност, релационалност свих појединачних чланова жанровског корпуса и на тај начин тумача непрестано опомиње на динамичност генеричког поља“ (98). Динамичност жанровског поља оличена је у смени епоха до које долази када се један жанровски систем замени другим, па је стога „смењивање епоха [...] могуће разумијети као смјењивање жанровских ситуација које у њима владају“ (Павличић 1983: 73), односно, „свака промјена у жанровској ситуацији [...] заправо значи појаву неког новог схваћања традиције, њезиног значења, као и мјеста што га је она врстама дала“ (77). Уколико се жанр схвати као „вишеструко контекстуална категорија“ (Брајовић 1995: 98), може се рећи да је на делу „'живи' књижевноисторијски процес у којем нови текстови непрекидно коригују жанровски 'мозаик'“ (98). Кориговањем жанровског мозаика остварује се и кориговање поетике епохе.

Узимајући у обзир хијерархијску поделу на родове, врсте, подврсте и жанрове коју је извршио Павличић, као и теорију дискурса на основу које дискурс обухвата далеко више од почетног појма, односно, дискурс је у истраживању схваћен као сложена творевина чији опсег се протеже „од сваког језичког исказа или 'садржаја' већег од реченице па до 'ширег распона социјалне праксе која укључује и нелингвистичке и неспецифично језичке инстанце“ (Брајовић 2017: 133), затим и синтагму *жанровски систем*, може се закључити да термин који ће бити у употреби: *књижевни жанровски дискурс* (или *жанровски дискурс у књижевности*) не обухвата само *жанр* (схваћен као последњи ниво Павличићеве класификације), већ у себе инкорпорира све нивое, посебно врсту и подврсту, који ступају у различите односе стварајући сопствене законитости.

Као историјска категорија, жанровски дискурс „основе сличности“, како их назива Алистер Фаулер може пронаћи у књижевној традицији, односно, „низ утицаја и подражавања и наслеђених кодова повезују књижевна дела у жанрове“ (Fowler 1982:42). Жанровски дискурс подразумева и интертекстуалну повезаност или дијалогичност текстова.

За одређивање концепта жанра, односно, жанровског дискурса неопходно је уважити историјско наслеђе, али и скуп правила и закона који се примењују како би се књижевна дела могла међусобно повезати. Дејвид Фишелов, у студији *Metaphors of Genre* жанр одређује „као комбинацију архетипских, репрезентативних припадника, и флексибилан скуп конститутивних правила која се примењују на појединим нивоима текста, код појединих аутора, која су најчешће везана за више од једне књижевне епохе, и за више од једног језика и културе“ (Fishelov 1993: 8). Другим речима, жанровски дискурс укључује историјски утврђене скупове правила, конвенција, али правила и конвенција који су флексибилни, променљиви и на основу којих се елементи дискурса појављују у различитим манифестација. Правила која су променљива примењују се само на одређеној равни текста тако да не угрожавају саму суштину жанра, али захваљујући њима остварују се различите манифестације једног жанровског система.⁵

Са појмом жанра / жанровског дискурса повезан је и појам књижевног канона који утиче на рецепцију књижевних дела дефинишући границе и правила интерпретације. Поред општег, који се стиче првенствено образовањем, постоји и индивидуални књижевни канон, односно, сваки читалац / реципијент поседује утврђен систем вредности на основу којих се одређује према поетици епохе. Књижевни канон, у ствари, представља жанровски канон, с обзиром да, како је већ наведено, литерарни хоризонт обликују преовлађујући жанровски концепти.

⁵ Наведено Фишелово становиште кореспондира са Павличићевим становиштем о променљивим и непроменљивим аспектима књижевне врсте.

1.2 Поетика жанра: жанровске конвенције и жанровска динамика

Објашњавајући суштину појма, Џон Фроу⁶ наводи да жанр поседује специфичне конститутивне елементе који се међусобно групишу и повезују. У конститутивне елементе Фроу убраја формалну организацију (начин организовања материјала – стих, проза), реторичку структуру (која подразумева начин на који текст комуницира са читаоцем, односно, комуникацију између онога ко шаље поруку и онога који је прима) и тематски садржај (в. Frow 2005: 75-76). Жанрови су, осим тога, „уграђени у семиотичке (значајске) обрасце који обухватају и спецификују слојевита онтолошка подручја - имплицитне стварности које жанрови формирају као унапред дате референце, заједно са ефектима ауторитета и веродостојности који су карактеристични за жанр“ (19). Стога „жанрови, као формалне структуре уопште, делују на нивоу семиозе – односно, на значајском нивоу – који је значајнији него ниво који се односи на експлицитну 'садржину' текста“ (19). Другим речима, у оквиру жанровског дискурса, у односу на формалне обрасце значајнији су семиотички који се кроз формалне обликују.

„Унапред дате референце“ и „ефекти ауторитета и веродостојности“, како их Фроу назива, подразумевају скуп конвенција на основу којих се поетика специфичног жанровског дискурса остварује. Жанровске конвенције одређују се као скуп правила, организациони принципи, репертоар могућих средстава, који су подложни променама у зависности од поетике епохе којој припадају. Књижевни текст поставља се двојачко у односу на поетику употребљеног жанровског дискурса, па може да је потврђује, проширује, обнавља, али и да је негира, превазилази. На располагању се налази репертоар жанровских средстава, организационо-формалних или тематских који чине поетику жанровског дискурса, што значи да она поседује специфичности претворене у увек присутне конвенције које обезбеђују „ефекте ауторитета и веродостојности“.

Жанровске конвенције врло често су вишезначне с обзиром да истовремено могу бити и ограничавајуће и ослобађајуће. Поетика жанровског дискурса претпоставља прихватање или оспоравање образаца, и у случају оспоравања, аутори ризикују да буду „прочитани погрешно“, то јест, у складу са поетиком жанра коју су одлучили да одбаце. Жанрови, дакле, дефинишу и потенцијалну употребну вредност једног текста. С друге стране, Џон Фроу заступа становиште да „текстови немају употребну вредност која је унапред одређена жанровском припадношћу: они сами представљају *употребу једног жанра*, учинак или наговештај норме и конвенција које их одређују и које они исто тако могу да трансформишу“ (25). Другачије речено, текст конституише жанр онолико колико жанр конституише текст и сам жанровски дискурс постаје продуктиван када аутори превазилазе успостављене обрасце.

Схваћени као историјске категорије, у процесу конституисања дискурса, жанрови обликују сопствени специфични *репертоар* који подразумева не само конвенције и обрасце, већ и њихове употребне облике. У свом трајању кроз историју *жанровски репертоар* се преображава, модификује и прилагођава захтевима епохе што доводи до жанровских трансформација и модулација.

Алистер Фаулер сматра да постоји *листа карактеристика* једног књижевног текста, на основу којих се може класификовати и идентификовати његова припадност специфичном жанровском дискурсу. Другим речима, аутор *Kinds of Literature* сматра да постоје релативно

⁶ Теорија жанра Џона Фроуа кореспондира са теоријом дискурса и протеже се на све облике изражавања, не само на књижевност: „Сматрам да теорија жанра јесте, или би требало да буде, теорија о начинима на које се производе различите структуре мишљења и истине помоћу различитих облика писања, разговора, сликања, снимања и глуме, на основу којих је организован универзум дискурса [...] Ни говор ни писање ни било која друга акција организована помоћу симбола не дешава се другачије него преко обликовања жанровских кодова, где 'обликовање' значи истовремено и 'обликовање помоћу' и 'обликовање нечега': поступак и структуре делују заједно и утичу једни на друге“ (Frow 2005: 10).

стабилна својства која чине један жанр - жанром. Својства текста на основу којих се идентификује припадност жанровском дискурсу, према Фаулеровим увидима чине:

- карактеристичан појавни аспект (приповедни, драмски, дискурзивни);
- спољашња структура (која се односи на начин организације, на пример, организација песме у строфе, драме у чинове);
- метричка организација (поезија, драма у стиху);
- опсег (кратке књижевне форме су сонет, пословица, епиграм; нешто дуже су еклога, кратка прича; у велике форме спадају роман, антички еп⁷);
- скала, односно лествица (у античкој књижевности постојали су „високи“ и „ниски“ жанрови);
- тема, предмет;
- порука, поука (пословице, басне);
- емотивна обојеност, расположење;
- околности⁸;
- став – најчешће изражен у краћим лирским врстама;
- мизансцен – карактеристичан за наративне жанрове;
- карактер, тип који приказују (херој / антихерој);
- структура;
- стил⁹;
- новији чиниоци, који подразумевају разумевање, компетенцију, односно учешће читаоца који неће ценити оно што не разуме. (в. Fowler 1982: 60-74)

У студији под називом *Poetika žanra* (1995), Тихомир Брајовић, на основу увида Клауса Хемпфера идентификује „седам глобалних књижевно-језичких критеријума за одређивање жанрова“ (Брајовић 1995: 13). Поједини критеријуми кореспондирају са Фаулеровим и обухватају: „обим / опсег; однос 'форме' и 'садржаја'; предмет; средство; врста и дејство представљања; говорна ситуација; језичке функције и граматичке категорије; вријеме и простор; структуру исказа и фикционалност“ (13) Осим књижевно-језичких, аутор *Poetike žanra* сматра да постоје и „некњижевни: психолошки, односно, социолошки критеријуми“ (13) на основу којих се такође може идентификовати жанровска припадност.

Џонатан Калер сматра да је теорија жанра „апстрактан модел“, и да је она „исказ о нормама или структуралним могућностима на којима се са историјског становишта заснивају и који омогућава књижевну продукцију и рецепцију“ (Culler 2015: 49). Аутор студије *Theory of the Lyric* сматра да је становиште о постојању жанровских модела, у ствари, „становиште о постојању фундаменталних структура које делују чак и када нису манифестоване, тврдња која усмерава пажњу на одређене аспекте дела, које истовремено обележавају традицију и еволуцију, аспекте његове трансформације“ (49). Другим речима, Калер не сматра да на пољу теорије жанра и жанровског дискурса постоје искључиво структуре које се могу идентификовати и набројати, већ постоје и „фундаменталне структуре“ које делују кроз

⁷ Поделу Алистера Фаулера треба схватити условно нарочито у савременој књижевности, међутим несумњиво је да се књижевни жанрови међусобно разликују према опсегу.

⁸ Наведену карактеристику Фаулер одређује на следећи начин: „Промене у друштвеној улози коју има књижевност довеле су до тога да околности настанка једног дела нису више битне. Али, и даље може бити присутна: поједине савремене врсте поезије су настале како би одговориле потребама читања поезије“ (Fowler 1982: 67).

⁹ У категорију стила Фаулер убраја „насилне слике и нервозне анафоре савремене ангажоване поезије“, „асидентон и анаколут исповедне лирике“, „реторичку бравуру недовршеног романа“ итд. (72).

историју једног жанровског дискурса, његову садашњост, али деловаће и у његовој будућој употреби.

Међусобна жанровска интеракција уноси динамику не само у текст и у процес рецепције текста, већ и у сам жанровски дискурс. Интеракцијом са другим жанровима активира се семантички потенцијал који ствара нове перспективе и стратегије и писања и читања (семантика лирског дискурса може се, на пример, проширити уношењем загонетке, као жанровског дискурса који у оквиру лирског, задржава сопствене карактеристике, али их и проширује истовремено проширујући и карактеристике лирског). Жанровски дискурс, у ствари, постаје заједничка конвенција друштва и текста, аутора и читалаца, аутора и критике, али и самих жанрова.

Алистер Фаулер сматра да је могуће издвојити два типа жанровске променљивости. Први тип обухвата процесе који подразумевају специфичне модификације на основу којих долази до промена у карактеру жанровског дискурса. Други тип представљају далекосежније модификације које нарушавају односе између жанровских дискурса и између сфера њихове употребе. Наведене модификације подразумевају процесе у оквиру којих се мења сфера употребе једног жанра. У оквиру српске књижевности средњег века у употреби су били жанрови који се данас схватају искључиво као део религијског дискурса. Један од најзначајнијих жанрова у западноевропској традицији 19. века, био је есеј који је у 20. и 21. веку проширио сферу употребе и на дискурс научног. Другим речима, жанровски дискурс је нестабилан и променљив и на подручју сопствених образаца, као и у оквиру употребне вредности.

Британски теоретичар, Дејвид Даф термин *genre-consciousness* (Duff 2014: xiii; 2) који би се могао превести на српски као *жанровска освећеност*, повезује са ауторима који нарушавају жанровске конвенције и обрасце превазилазећи оквире жанровског дискурса. Даф наведени термин повезује и са реципијентима једног текста подразумевајући при том и критику и публику. Жанровски дискурс се тада схвата као својство које треба препознати и прихватити, или као својство коме се треба супротставити, или као скуп правила која треба оспорити. У књижевној продукцији иновације се понекад не могу препознати без познавања жанровских конвенција. Идентификовање *новог*, као и поступака који су довели до његове појаве, никада није био једноставан процес. Теоријски, жанровске конвенције и сами жанрови, могу бити знатно удаљени од саме стваралачке уметничке праксе.

Као што је већ напоменуто, текст утиче на жанровски дискурс онолико колико дискурс утиче на текст. Жанровске трансформације део су књижевног дискурса и део су његове динамичности и виталности и подразумевају различите процесе који доводе до измена на пољу жанровских образаца при чему ће „дело које се повезује са постојећим жанровима – слагањем (подржавањем, конформизмом), варирањем, иновацијом, или антагонизмом“ (Fowler 1982: 23) настојати да „доведе до нових стања развоја жанра“ (23). Другим речима, до промена у поетици једног жанра, односно, до активирања динамичких процеса, долази када се текст према жанру постави као аномалија и грешка, као новина и непознаница. Оспоравање конвенција никада није потпуно, најчешће долази само до замене старих конвенција новим, или до модификација већ постојећих скупова нормираних својстава одређеног жанровског дискурса.

Иновације и промене образаца представљају средства помоћу којих жанровски дискурси одолевају и прилагођавају се променама у надређеном, књижевном дискурсу. Услед различитих околности, употреба појединих жанрова редукује се или замире, док Фаулер као једини узрок за смрт жанра наводи - баналност. Пре него што „западне у баналност“, жанр пролази кроз различите трансформације и модулације које се повезују са променама у књижевном дискурсу и које идентификује историја књижевности. У студији *Kinds of Literature*, осим већ наведене *листе карактеристика* на основу којих је могуће препознати жанровски дискурс, Алистер Фаулер идентификује и издваја процесе и поступке за које сматра

да доприносе трансформацијама и модулацијама дискурса. Наведене поступке треба схватити условно и само као полазну тачку истраживања, с обзиром да Фаулер претендује на уопштеност и свеобухватност, па поједини аспекти жанровских трансформација и модулација нису применљиви у конкретним случајевима или нису прецизно дефинисани.

Промене које је идентификовао, Фаулер је класификовао у две групе. Прву групи чине промене које подразумевају само један жанровски дискурс:

- Тематске иновације подразумевају увођење нових или модификацију постојећег тематско-мотивског регистра. Различити су узроци промена: друштвени развој, индустријска револуција, технолошка револуција, теме са маргине књижевног дискурса постају централне, уводи се тематика која се везује за друге врсте уметности или друге медије, другачије се приступа постојећим темама (*Дон Кихот*, Мигела де Сервантеса / Miguel de Cervantes / пример је другачијег приступа постојећој теми).
- Комбиновање жанровских репертоара један је од најплоднијих извора трансформација и модулација жанра, при чему се под репертоарима подразумевају стваралачки поступци и средства карактеристични за одређени жанровски дискурс. Као што смо већ напоменули, жанрови међусобно комуницирају на различитим нивоима утичући једни на друге и креирајући специфичну жанровску динамику. На пример, ренесансна комедија развила се преузимањем и модификацијом образаца античке комедије. Жанровски репертоар не проширује се само у оквиру истог уметничког дискурса, већ долази до комуникације између различитих типова уметничког изражавања што резултира преузимањем стваралачких поступака и њиховом применом у другачијем окружењу. Употреба, на пример, техника кинематографије у поезији и прози двадесетих година 20. века, резултирала је настанком специфичне авангардне стваралачке парадигме у оквиру које су преиспитиване границе књижевног дискурса.
- Агрегација представља груписање сажетих дела у обимнију целину. Пример агрегације представљају циклуси лирских песама или на пример, *Декамерон* Ђованија Бокача (Giovanni Boccaccio) који, као целина, поседује другачију вредност и значење, у односу на појединачне новеле које га сачињавају.
- Промена скале (распореда) у Фаулеровој терминологији подразумева промену уобичајеног распореда елемената у оквиру једног жанра. Може се манифестовати као *макрологија* (проширивање, преувеличавање, на пример, Данте Алигијери / Dante Alighieri / написао је *Божанствену комедију* чија је прва књига настала на основу само једног поглавља Хомерове *Одисеје*) и као *брахилогија* (селекција, умањивање, када се на пример, читав роман сажме у једну песму). Релативно мале промене скале могу имати далекосежне последице.
- Промена намене (функције) може се дешавати постепено, а може бити и случајна. Као пример Фаулер наводи европску поезију 17. века у којој се уместо љубави према жени опева љубав према Богу. У епохи историјске авангарде, нарочито у дадаизму, поезија постаје јавна, односно, намењена извођењу и читању на сцени у виду перформанса.
- Негирање, супротстављање, контрастирање жанровских образаца као резултат производи *анти-жанрове* – антитезе постојећих жанровских дискурса, при чему је репертоар *анти-жанрова* у супротности са репертоаром жанра који је предмет оспоравања. *Анти-жанрови* настају када се постојећи третирају бурлескно, на пример, у доба модернизма где је један од најкарактеристичнијих примера *Уликс* Џејмса Џојса (James Joyce).

Другу групу чине промене које подразумевају интеракцију између два или више различитих жанровских дискурса. Фаулер идентификује четири различите врсте модификација, али границе између њих није могуће стриктно дефинисати, нити их је могуће у потпуности разграничити, па се дата подела може посматрати као условна:

- Инклузија подразумева присуство различитих жанровских дискурса у тексту, при чему у питању могу бити елементи истог или различитих дискурса, али, сви елементи задржавају своје жанровске карактеристике и један се увек одређује као доминантни или „кровни“. У оквиру на пример, љубавне лирске песме истовремено могу да се препознају и химна и сонет.
- „Мешање жанрова“ као и инклузија, подразумева присуство више различитих жанровских дискурса у тексту, али, за разлику од инклузије, ниједан од њих није доминантан, односно „кровни“. Веома је тешко одредити разлику између наведених облика трансформације жанровског дискурса, мада се према њима одређују поетике епохе, као на пример класицизам који није дозвољавао жанровске комбинације.
- Жанровски хибриди према Фаулеру, у ствари представљају „мешање жанрова“ доведено до крајности при чему се „потпуни хибрид“ остварује када се „два или више репертоара налазе у таквом односу да ниједан није преовлађујући“ (Fowler 1982:183).
- Сатира је, према Фаулеровој подели једини потпуни хибрид с обзиром да, по својој природи, мора имати *домаћина*, како га Фаулер назива, односно, текст на који се ослања, у који улази, који модификује и прилагођава сопственим принципима (в. Fowler 1982: 170-190).

Процесе жанровских интеракција, трансформација и модулација и Цветан Тодоров, говорећи о пореклу жанрова, наводи као узрок настанка и живота једног жанра: „нови жанр је увек трансформација претходног, или неколико претходних“ (Todorov 1990: 15) и он настаје „инверзијом, измештањем, комбиновањем“ (15).

Дејвид Фишелов, разматрајући жанровске трансформације и модификације, учоава да „жанровско преживљавање“ зависи од „жанровске продуктивности“. Аутор студије *Metaphors of Genre* (1993) сматра да постоје две форме „жанровске продуктивности“: примарна и секундарна. Примарна жанровска продуктивност подразумева да дела настају на основу других која им служе као „стимулус“, то јест, „нови текст носи јасну сличност са постојећом жанровском традицијом и та сличност је препозната у комуникацији између аутора и читалаца“ (Fishelov 1993: 38). С друге стране, секундарна жанровска продуктивност подразумева директну повезаност два текста поступцима као што су превођење, пародија, адаптација. Фишелов употребљава и термин „жанровско изумирање“, мада напомиње да је термин сам по себи проблематичан зато што се не може увек са сигурношћу тврдити да је одређени жанровски дискурс у потпуности ишчезао, нарочито због постојања могућности да његов репертоар буде активиран у било ком облику и у било ком тренутку.

Динамика жанровских промена представља потентан принцип са становишта књижевне историје. Трансформације и модификације које настају у жанровском дискурсу означавају и промене у историјским и теоријским промишљањима књижевног дискурса. Жанровски дискурс је флексибилан и способан да „преживљава“ и како Фишелов наводи: „чињеница да жанр може да сачува свој идентитет и када се суочи са, у неким случајевима, радикалним променама у лингвистичкој и културној средини илуструје флексибилност жанровског правила и његову способност да апсорбује 'културолошки шок'“ (Fishelov 1993: 17).

1.3 Теорије жанра

Промишљајући концепт жанра, у уводу зборника текстова посвећеном жанровској проблематици под називом *Modern Genre Theory* (2014), Дејвид Даф уочава да „реч жанр као да је изгубила свој негативни набој, и уместо тога функционише као валоризујући термин, сигнализирајући притом не рецепт, не искључивост већ прилику и заједнички циљ“ (Duff 2014: 2). Даф примећује да су савремене теорије жанра „редефинисале“ и „демократски прошириле значење“ концепта који „не само да ужива обновљену употребу у дискурсу књижевности, већ постаје и културни *buzzword* и користи се у контекстима који су поприлично удаљени од књижевне критике и примењује се на облике писане речи које имају врло мало (или немају уопште) додира са књижевним жанровима“ (2). Другим речима, жанровски дискурс применљив је на различите области људске делатности које не морају нужно бити књижевноуметничке.

Цветан Тодоров такође сматра да „'жанрови' као такви нису нестали; жанрови-из-прошлости су једноставно замењени неким другим жанровима“, односно, „више се не говори о поезији и прози, о документарном и фиктивном, већ о роману и нарацији, о наративном режиму и дискурзивном режиму, о дијалогу и дневничким записима“ (Todorov 1990: 14). Другим речима, није дошло до промена које се односе на поимање и дефинисања концепта, већ је дошло до термилошких модификација.

Савремена теорија и критичка пракса, не доживљавају жанровски дискурс као класификациони или нормативни, испитивања се не заснивају искључиво на жанровској припадности, већ се помоћу наведеног концепта промишљају нове стратегије и текст се посматра из више различитих перспектива које подразумевају и синхронијску и дијахронијску. Приликом теоријског промишљања жанровског дискурса у појединим случајевима долази до замене појма жанра као појма у књижевности са појмом жанра као теоријског концепта, Алистер Фаулер сматра да је „заменили жанр његовом теоријском формулацијом [...] озбиљна грешка“ (Fowler 1982: 25) зато што идеје о жанровима треба да се модификују онако како се жанровски дискурс развија у литерарној пракси. Односно, концепт жанра егзистира схваћен од стране аутора, али и од стране критичара и теоретичара, чинећи две различите категорије које не би требало замењивати. Проблем додатно усложњава неслагање између теорије и праксе, односно, „теоријски, званично, обавезујућа жанровска правила више не важе“ (28) сматра Фаулер, али „у пракси, она се и даље примењују и то са једва смањеном строгошћу“ (28). Савремена критика и теорија нису заокупљене жанровском проблематиком, међутим, аутори посматрају жанр као саставни елемент уметничке праксе и уметничког и књижевног стварања. Неслагање настаје услед очекивања која се намећу приликом теоријско-критичког промишљања о жанровском дискурсу која, уколико се заснивају на традиционалном схватању жанра као искључиво нормативне категорије, нису применљива на савремене књижевне токове с обзиром да су у књижевности „границе још мање јасне и мењају се, преклапајући се и дозвољавајући компликоване мешавине“ (39) због чега се и теорија жанра прилагођава и модификује.

Различита су становишта теоретичара књижевности који су промишљали проблематику жанровског дискурса. С једне стране, аутори попут Бенедета Крочеа (Benedetto Croce) или Мориса Бланшоа (Maurice Blanchot) доживљавали су сваки текст као жанр за себе и негирали присуство жанровских одредница, с друге, читав низ проучавалаца књижевности сматрао је да је жанровски дискурс присутан (и у књижевности и у теорији књижевности), али модификован у односу на традиционално поимање жанра као нормативне категорије. Специфичности које настају услед разноликости интерпретација конвенција присутне су и у теоријском и у књижевноуметничком дискурсу. Жанрови као историјске категорије присутни су од епохе романтизма, при чему су на промену концепта утицали естетика немачког филозофа Фридриха Хегела (Friedrich Hegel) и теорија о пореклу врста Чарлса Дарвина (Charles Darwin).

Француски филозоф Жак Дерида у тексту под називом *The Law of Genre* (1980) промишљајући нормативност жанровског дискурса посматра жанр као потентни сет могућности. Према увидима француског филозофа, са становишта филозофије деконструкције, жанрови нису детерминисани, већ пробабилни, нису константа, већ могућност. Аргумент који Жак Дерида износи, заснива се на претпоставци да, својства, на основу којих се тексту приписује припадност специфичном жанру, парадоксално, не припадају том жанру, што значи да се граница жанра суспендује оног момента када се успостави. Дерида поставља питање „шта би се десило да постоји, смештен у срце самог закона, закон нечистоће или принцип контаминације? И ако претпоставимо да је услов за могућност постојања закона, био *a priori* контра-закон, аксиом немогућности који би одбацио његов смисао, ред и основ?“ (Derrida 1992: 225). Објашњавајући закон *закон жанра*, француски филозоф наводи да је то „управо принцип контаминације, закон нечистоће, паразитска економија [...] *врста учествовања без припадања* (курзив А. С.) – бити у саставу нечега, али му не припадати [...] Уз неизбежно издвајање својства које означава припадност, граница прописаног формира, принципом *инвагинације*, унутрашњи 'цеп' који је већи него целина; и исход ове поделе и овог изобиља остаје истовремено и сингуларан и безграничан“ (227-228). Другим речима, не постоји текст који не припада одређеном жанру, сваки текст део је специфичног жанровског дискурса, међутим, учествовање у одређеном низу, не значи нужно и припадност том низу, при чему се граница нарушава у оквиру самог текста креирањем „унутрашњег цепа“ чије су могућности бесконачне.¹⁰ Својство које одређује припадност текста одређеном скупу (низ), сâмо не припада датом скупу (низ) заузимајући позицију изван текста, као ознака његове припадности (на пример, лексема 'роман') и унутар текста, као садржаја који означава. Дерида износи, већ поменуто, становиште које заступају савремене теорије жанра, да, онолико колико жанр утиче на текст, толико и текст утиче на жанр, при чему, „учествовање“ у жанру и у тексту и њихова интеракција манифестују се на различите начине и у различитим облицима. Закон жанра, како га одређује француски филозоф, подривен је чињеницом да не може да задржи контролу над текстом због чега се „закон жанра као 'принцип реда' сусреће са 'лудилом жанра'“ (Frow 2005 : 25), односно, како наводи Дерида „не постоји лудило без закона; лудило не може бити зачето без закона. То је закон, закон је лудило“ (Derrida 1992: 251). Другим речима, не постоји „лудило без закона“, али ни закон без лудила.

Становиште постструктуралистичке теорије на чијим се основама заснива истраживање о лирском жанровском дискурсу српске поезије 20. века подразумева „децентрирање“, односно, демаскирање проблематичне природе центра. Основна питања која се постављају су питања тензија и отпора према постојећим конвенцијама и обрасцима. Истраживање утемељености самог темеља, један је од основних постулата постструктурализма, и у истраживању које следи биће примењен на жанровски дискурс преиспитивањем авангардних и неоавангардних стваралачких поступака. Становиште модерне теорије жанра која се заснива на постструктуралистичким промишљањима осветљава проблем авангардне и неоавангардне поезије из перспективе која је пробабилна и која представља само могућност.

Промишљајући о лирском као о жанру, модусу, начину изражавања, у тексту „Антропоморфизам и троп у лирици“, Пол де Ман, паралелно тумачи два сонета Шарла Бодлера из збирке *Цвеће зла*, „Сагласја“ („Correspondances“) и „Опсесију“ („Obsession“). Закључак који изводи на основу истраживања односи се на лирско као могућност, односно,

¹⁰ Дерида се у *The Law of Genre* осврће на текст Мориса Бланшоа који заступа становиште да ниједна књига не припада ниједном жанру, већ да свака књига припада књижевности самој. Бланшо, наиме, сматра да су жанрови истрошени и безначајни концепт. С друге стране, Цветан Тодоров тврди да су жанрови незаобилазни, и да представљају систем који се налази у константној трансформацији. Дерида се донекле слаже са Тодоровим, односно, признаје да жанрови постоје, то јест, да текст подлеже закону жанра. Међутим, када дође до „преступа“, тада, у ствари долази до сусрета закона и против-закона: „жанрови се не смеју мешати, немогуће је не мешати их“ (223) парадоксално износи своје становиште француски филозоф.

према сонету под називом „Опсесија“, „Сагласја“ (које му хронолошки претходе), у ствари, представљају само могућност лирске песме. Однос између наведена два сонета, два лирска поетска текста, Де Ман посматра као „конструкцију и укидање огледалне, спекуларне структуре“ (Де Ман 2008: 88). Према Де Мановим увидима, сонет под називом „Сагласја“, који се сматра парадигмом Бодлеровог стваралаштва, у ствари, није лирска песма. Међутим, ипак „Сагласја“ „сама садрже, подразумевају, производе, генеришу, дозвољавају (или било коју необичну језичку метафору да изаберемо) целокупну могућност лирике“ (99). Другим речима, наведени текст учествује у лирском дискурсу, али му не припада. Џонатан Калер у студији *Theory of the Lyric* у осврту на Де Манову интерпретацију наведених сонета долази до закључка да „мистериозна 'Сагласја' служе као 'ur-text' који имплицира или провоцира реторичке стратегије жанра“ (Culler 2015:81). „Сагласја“, у односу на „Опсесију“ представљају текст који демистификује поступак лирског, односно, стратегије помоћу којих се долази до лирског израза, за Де Мана схваћеног као „скуп карактеристика“ који „укључује разне структуре и тренутке“ (Де Ман 2008: 98) и међу којима, између осталог, наилазимо и на „спекуларну сметњу дуж осе афирмације и негације (са којом се подударују генеричке огледалне слике оде, као слављења и елегике, као туговања), граматичку трансформацију декларативних у вокативне облике питања, узвика, обраћања, хипотезе итд., трополошку трансформацију аналогичке у апострофу или еквивалентну, много општију [...] трансформацију тропа у антропоморфизам“ (98). Де Ман у ствари трага за ремећењем одређености „помоћу образаца који не могу бити поново асимилвани [...] али који су ипак, ако не произведени, онда бар доведени у средиште пажње искривљавањима ремећења које им је наметнуто“ (74).

Преиспитивање жанровских конвенција у постструктуралистичком кључу подразумева потрагу за својствима која су допринела нарушавању граница текста и успостављању другачије стваралачке парадигме у односу на традиционалну. Пол де Ман у студији *The Rhetoric of Romanticism*, говорећи о специфичном типу песника као што је, на пример, Вилијам Батлер Јејтс (William Butler Yeats), чије се дело не може објаснити, нити се могу издвојити посебни елементи тога дела, сматра да је „најбољи приступ правом значењу најчешће опажање локалних незгода и језичких аномалија (курзив А. С.) посредством којих се откривају стварне намере или привржености, сакривене иза исказа“ (Де Ман 1984: 72). Поступке декомпозиције, контаминације, деформације, дегенерације који утичу на закон жанра, Жак Дерида назива аномалијама. Другим речима, специфичности се могу уочити и испитивањем аномалија, намерних погрешака којима се аутори, чинећи их, супротстављају канонизованим токовима књижевности. Стратегија истраживања које следи обухвата и истраживање авангардних и неоавангардних аутора чији су се стваралачки принципи и стратегије у датом историјском тренутку доживљавали као аномалија или погрешка, али које су довеле до промена у оквиру дискурса лирског песничког жанра. Постструктурализам тежи да скрене пажњу на сам текст и у средишту је демистификација и делегитимизација наслеђених конвенција која у пракси кореспондира са авангардном побуном против конвенција. Проучавање лирског текста из ове перспективе показује да у самом тексту постоје „двосмислености, неповезаности, неодређености и пукотине“ (Preminger, Brogan 1993: 869).

1.4. Лирски жанровски дискурс

Предмет (пре)испитивања у оквиру истраживања јесте лирски жанровски дискурс који у себи садржи, на основу Павличићеве поделе, и лирску песму као врсту и све припадајуће подврсте и жанрове који су се издвојили током њене историје. До промена парадигме у дискурсу лирског жанра дошло је у 20. веку, у време историјске авангарде и затим у периоду који се означава као неоавангардни. Међутим, како бисмо поставили почетну премису истраживања, неопходно је утврдити концепт традиционално схваћене лирске песме, односно установити „прототип“ традиционалног лирског жанровског дискурса који је ауторима историјске авангарде послужио као модел коме се требало супротставити.

Критеријуми на основу којих се један текст може назвати „лирском песмом“ променљиви су и нестабилни. Први који је употребио појам *лирика*, равноправно са појмовима *еп* и *драма*, да би означио посебан тип стваралаштва који се од њих разликује (и који се данас углавном означавају као *род*) био је италијански писац Антонио Минтурно (Antonio Minturno) 1563. године. Као круцијалне особине текста који се може окарактерисати као *лирика*, Минтурно наводи „лирску почаст, славље, молбу, похвалу, оптужбу“, а као сврху лирског, наводи њену способност да „подучава и одушевљава“ (в. Culler 2015: 72). У 16. веку узоран лирски песник био је Франческо Петрарка (Francesco Petrarca) док се прве теорије лирике јављају у епохи романтизма.

Вернер Волф (Werner Wolf) у покушају реконцептуализације лирског дискурса полази од становишта да, када се говори о карактеристикама на основу којих се лирика идентификује, „постоје само две основне одлике које нису проблематичне, с обзиром да конституишу заједничку књижевну основу у оквиру које је лирско уграђено и где би требало да заузима одређени домен (посебно насупрот драмске и наративне фикције), а то је да је песма књижевни текст и да је фиктивна“ (Wolf 2005: 23-24). Наведене, „непроблематичне“ карактеристике у ствари, су карактеристике целокупног дискурса књижевности што значи да, приликом одређења лирског, једино што се не може оспорити је припадност књижевном дискурсу.

Џонатан Калер, у студији *Theory of the Lyric* издваја четири фундаментална параметра на основу којих се текст може назвати лирским. Први параметар односи се на могућност рецитовања и извођења текста. Иако је поезија, још од античких песника, доступна у писаној форми, једна од најзначајнијих карактеристика јесте могућност изговарања, рецитовања. Усмени карактер поезије био је у првом плану још од времена када је била део синкретичне фолклорне уметност, спојена са музиком и плесом. Теоријско поимање лирике које подразумева да, до изражаја треба да дође звук, мелодија, глас, а не само и искључиво текст, садржина, тема, распрострањено је и потентно. Други параметар дефинише поетски текст као догађај сам по себи, односно, лирски поетски текст нема потребу да описује догађаје зато што је време лирског – садашње. Намера текста да буде догађај сам по себи, а не интерпретација неког другог догађаја је „препознатљива одлика лирике“, како је означава Џонатан Калер наводећи да се лирски текст „труди да створи ефекат присутности“ (Culler 2015: 37). Другим речима, лирска песма је догађај сам по себи актуелизован изговором, односно, рецитовањем. Трећи параметар односи се на формални аспект – форма подразумева унутрашњу и спољашњу версификацију и омогућава перформативност и ритуалност. Формална димензија поетског текста подразумева „шаблонизовање ритма и риме, понављање облика строфе, и уопште свега што призива песму“ (37). Репетиција је последица формалних шаблона. Хиперболичност која проистиче из сажетости лирског текста последњи је параметар лирског који издваја аутор *Theory of the Lyric* (в. Culler 2015: 33-38).

Поред наведених параметара, амерички теоретичар лирском жанровском дискурсу дозвољава и својства која нису искључиво резервисана за лирику, као што су говор у првом лицу, употреба *поетског језика* који се разликује од свакодневног говора, ритам,

апострофирање. Наведене карактеристике међусобно се преплићу, условљавају једна другу и омогућавају постојање модуса који се разликује од наративног или драмског.

Говор у првом лицу није својство карактеристично само за лирски дискурс. Међутим, иако су још у антици постојали поетски текстови који нису поседовали наведено својство, ипак је прихватано као доминантно, нарочито у епохи романтизма. Говор у првом лицу производи субјективност, односно, изражавање унутрашњег света „персоне“ која говори. Ни субјективност се не може искључиво приписивати лирском, али се такође прихвата као једно од најдоминантнијих својстава. С обзиром да је појам лирског постао равноправан члан *жанровске тријаде* у романтизму, амерички теоретичар уводну песму *Канџонијера* Франческа Петрарке наводи као „романтични модел лирике као интензивног приказивања унутрашњег искуства субјекта“ (Culler 2015: 22).

У циљу исказивања посебног стања, односно, преношења сопственог унутрашњег искуства, лирски субјект употребљава *поетски језик* који се разликује од дискурса свакодневног говора и чија је сврха постизање одређеног ефекта који зависи од интенције аутора и текста. Један од начина на који се онеобичава дискурс свакодневног говора јесте употреба ритма који је најчешће полазна тачка која читаоца наводи да помисли да је у питању лирски текст. Иако „звучовно понављање даје лирским исказима ауторитет који није оправдан нити се може оправдати“ (Culler 2015: 134) ипак је „звучовно понављање“ полазна тачка за читање и интерпретацију. Ритмичке законитости које важе само у оквиру једног текста (или једног жанра) које се односе на риму, затим на фигуре попут асонанце и алитерације, и уопште на звучовне карактеристике, креирају посебан универзум који читалац доживљава као лирску песму. Поседовањем сопствених звучовних структура поетски текст креира доживљај карактеристичан за лирски жанровски дискурс. Мелодија постаје образац, део је поетског текста и део је рецепције и доживљаја. Мелодија и ритам нису ексклузивно право само лирског жанровског дискурса, наведену особину поседују и облици као што су разбрајалице или брзалице, али јесу саставни део традиционалног поимања лирског.

Звучни, ритмички ефекат постиже се различитим средствима, међу којима су и формална, као што је рефрен који је врло често, нарочито у педагошке сврхе представљан као јединствено, чак подразумевајуће својство лирског текста. Основна функција рефрена, како промишља аутор *Theory of the Lyric* била је „интервенција“ у структури поетског текста, прекид исказивања осећања, поетске слике или чак нарације, и повратак читалаца (или слушалаца) у „тренутно стање дискурса“ (Culler 2015: 24). Рефрен је доприносио и ритуалности, перформативности и допадљивости лирског текста.

Апострофирање је својство на основу којег се текст идентификује као лирски поетски текст, при чему „обраћање некоме или нечему даје песми карактер догађаја, и што је адресат (прималац) необичнији, то се више чини да ће песма постати ритуална инвокација“ (Culler 2015: 188). Обраћање семантички уобличава поетски текст формирајући специфична очекивања и протеже се од обраћања боговима и музама (карактеристично за античке песнике), преко обраћања биљкама и животињама (један од топоса романтичарске лирике) до апострофирања аутобуса и рачунара у савременој поезији. Апострофирање и ритуални карактер употребљени у међусобној спреси у лирском жанровском дискурсу производе „фундаменталну карактеристику лирике“, која према промишљањима Џонатана Калера „није описивање и интерпретација неког догађаја већ итеративно и итерабилно представљање догађаја у лирској садашњости, у посебном 'сада', лирске артикулације“ (226). Односно, апострофирање подразумева „трајну садашњост“ (226) чинећи садашње време доминантним временом лирике.

Визуелне карактеристике поетског текста један су од основних елемената разликовања лирике у односу на прозу или драму. Подела на стихове и строфе одлика је лирског која се сматра фундаменталном, и која осим визуелног производи и ритуални ефекат. Аутор има обиље могућности да међусобно повеже строфе или да их искористи како би прелазио са слике

на слику, са мотива на мотив. Визуелни прекид може истовремено да означава и тематско-мотивски прекид, али и паузу, или истицање или градацију, који наступају у наредним строфама. С друге стране, нарочито од времена слободног стиха и савремених поетских експеримената „визуелни облик песме истовремено потврђује идентитет песме и означава јединице које би требало третирати као да су еквивалентне“, наводи аутор *Theory of the Lyric* примећујући да је то посебно изражено код слободног стиха, где су „ти тихи преломи [...] најупечатљивији маркери структуре стиха“ (252).

Приликом теоријских промишљања природе лирског и у покушају реконцептуализације појма, Вернер Волф издвојио је девет одлика текста на основу којих би се могао назвати лирским и које се у великој мери подударају са поимањем лирског Џонатана Калера.

Као и Калер, Волф такође идентификује лирски жанровски дискурс као усмени и перформативни. За разлику од драме или епа, лирски поетски текст се рецитује, односно, изговара. Наведено својство једно је од кључних за традиционално поимање лирике.

Сажетост је својство лирског, нарочито у односу на роман, својство које производи „специфичну меморабилност поезије“, „сажимање смисла“, „креирање света помоћу минималних средстава“ и „превадавање алузивних закључака и сугестивности уместо детаљне експлицитности приликом грађења чињеница лирских 'светова'“ (Wolf 2005: 25).

Својство које је Џонатан Калер означио као „употребу поетског језика“, Волф посматра као карактеристику која се односи на „дискурзивне конвенције које су наглашене, како би се створио додатни смисао и успорио процес рецепције, за шта су делом заслужне потешкоће које су презентоване текстом“ (25). Наведену одлику Волф назива *језичком девијацијом* која се појављује и на синтаксичком и на семантичком плану и која се може одредити као „способност лирике да максимално семантизује све потребне елементе и употреби језик у служби стварања 'вишка значења'“ (25). Као последицу употребе поетског језика или језичке девијације, Волф наводи појачану аутореференцијалност („истакнута понављања на било ком нивоу текста“) и ауторефлексивност „као посебан тип аутореференцијалности“ (26).

Версификација је и за Волфа неизоставно својство лирског жанровског дискурса, при чему аутор подразумева ритмичку употребу језика, мелодију, самим тим и риме које доприносе ритмичности и музикалности. У спољашњу версификацију Волф убраја и поделу на стихове и строфе.

Непосредовано лирско Ја, које Калер назива „говорником у првом лицу“, и према увидима Вернера Волфа, представља карактеристику традиционално схваћеног лирског жанровског дискурса. Волф сматра да „оно што се намеће као топос теорије лирике је постојање наизглед непосредне свести или средства, чак можда и 'персоне' као фиктивног порекла текста“ (30). Последица постојања непосредованог лирског Ја јесте субјективност.

Волф, за разлику од Калера, као једну од карактеристика наводи и недостатак узрочно-последичних догађаја, недостатак наративности. У питању је последица „преокупацијом стањем свести“ због чега долази до искључивања „динамичког низа догађаја“, па стога се јавља „релативна небитност или чак чест недостатак (серије) спољних дешавања који би формирали наративни развој кроз хронологију, узрочност и телеологију и креирали, додатно, типичан наративни ефекат: неизвесност“ (30). Међутим, наведени критеријум оспоравале су и традиционално схваћене мешовите лирско-епске врсте попут баладе које у својој основи имају наративност.

Апсолутност лирских исказа, према Волфу, својство је лирског жанровског дискурса, односно, „аргумент да су лирски искази деререференцијализовани, 'апсолутни'“ (30). Наведено својство настало је услед усредсређености на свет и унутрашњи свет лирског Ја. Осим недостатка узрочно-последичних догађаја, лирском дискурсу недостаје и референца на познату стварност што „указује на чињеницу, која се односи на 'стварање светова' кроз

минималне јединице [...] да у песмама практично сви конституенти комуникативне ситуације могу да остану у неспецификованом и анонимном облику“ (30).

Лирски жанровски дискурс немогуће је прецизно дефинисати. Могуће је само идентификовати својства која су се понављала кроз епохе и функције које су имала, међутим, саме за себе, они један текст не чине лирским, већ креирају лирско тек у међусобним релацијама на основу сопствених законитости. Жанрови као што је лирска песма нису „фиксирана суштина“ која је дефинисана одређеним бројем карактеристика, већ „флексибилна комуникативна средства смештена у умовима и аутора и рецепијената и омогућавају им (у већини случајева) да правилно кодирају и декодирају жанровску припадност појединачних текстова“ (33).

Креирање лирског поетског текста подразумева свест која поседује сазнање о постојању одређеног броја карактеристика које се налазе у међусобном односу таквом да се на основу њих један текст може назвати лирским. Наведена сазнања користе се као стандарди приликом рецепције текста који се затим класификује као лирски уколико у себи садржи довољан број наведених карактеристика. Немогуће је дефинисати лирски поетски текст као непроменљиви и заувек утврђен скуп карактеристика зато што је, као и сваки жанровски дискурс, флексибилан, променљив и нестабилан. Волф дозвољава постојање лирског прототипа који је „вишекомпонентни феномен и састоји се од низа карактеристика или потенцијалних особина које се мање или више могу применити на индивидуалне случајеве и које омогућавају лирици да буде обележена као поље са 'нејасним' или 'порозним' ивицама и као скупина текстова који су, кроз сву своју хетерогеност, међусобно повезани на основу мање или веће сличности“ (35). Прототип лирског текста онако како га одређује Волф, треба да садржи следеће карактеристике:

- перформативност, односно, могућност усменог извођења без улога;
- сажетост;
- одступање од свакодневног говорног дискурса и максималну семантизацију;
- версификацију (која може бити аудитивна – рима, фигуре, и визуелна – графичка подела на строфе);
- истакнуту ауторефлексивност и аутореференцијалност;
- присуство једне наизглед непосредоване свести као центра лирског исказа;
- оријентисаност на субјект што подразумева емотивну перспективу;
- недостатак нарације или спољашњих утицаја што доводи до апсолутности лирског исказа (в. Wolf 2015: 37).

Наведени прототип у сагласности је са поимањем лирског Џонатана Калера. Једина карактеристика коју Волф не помиње, а која се налази у оквиру Калерове „прототипске“ лирске песме, јесте апострофирање.

У тексту под називом „How to Recognize a Poem when You See One“, Стенли Фиш (Stanley Fish) наводи да је општеприхваћено становиште да је „чин препознавања подстакнут очљивим присуством карактеристичних одлика“ (Fish 2014: 79). Међутим, амерички теоретичар наводи да је управо чин препознавања извор карактеристичних одлика једног текста, односно да се поетско и лирско креира путем интерпретације и да је она друштвени конструкт.

Крај 19. и почетак 20. века обележило је поимање лирског, настало на основу естетичких увида Фридриха Хегела. Поезија је, сматра немачки филозоф, уметност која заједно са сликарством и музиком спада у групу уметности које „имају задатак да уобличавају унутрашњи живот субјекта“ (Хегел 1986: 19). С обзиром да је „унутрашњи живот субјекта“ предмет приказивања, наведене уметности стога подразумевају субјективност, односно, усредсређеност на субјекат и на његов унутрашњи живот који обухвата осећања и расположења. Основни принцип лирске поезије, како сматра аутор *Естетике*, је принцип

духовности, при чему „она исказује непосредно за дух сам дух са свим његовим концепцијама фантазије и уметности“ (364).

Осим духовног аспекта, поезија поседује и појавни аспект, односно материјал на основу кога се духовно обликује због чега је у питању уметност „живе речи“, односно говорна уметност. Као говорна уметност поезија треба да избегава „све оно што би нас могло срозати у просту свакидашњост и тривијалност прозе“ (411), треба да избегава и религијски и научни израз због чега је версификација неопходна и потребна одлика лирског. Поезија тежи и сажетости, односно, с обзиром да субјекат исказује свој унутрашњи проживљени свет речима и насупрот епском, принцип лирског је сажетост, стога она „мора тежити да утиче пре свега унутрашњом дубином израза, а не опширношћу описивања или објашњавања“ (539).

Унутрашње представљање у оквиру лирског јесте материјал и форма „за оно што по себи и за себе представља истинитост духовних интереса уопште, али не само за супстанцијалност тих интереса у њиховој општости симболичног наговештавања или класичног упосебљавања, већ тако исто за све оне особености и посебности које се у тој супстанцијалности налазе, а то ће рећи скоро за све оно за шта се дух на неки начин интересује и чиме се бави“ (368). Другим речима, унутрашњим представљањем исказује се све оно што се може духом уобличити, „бескрајно поље рада које је пространије од области сваке друге уметности“ (368) и то не само у погледу садржине већ и у начину њеног приказивања. Прави материјал поезије јесте „сама фантазија“ због чега је поезија „уметност која је у стању да сваку садржину која уопште може да уђе у фантазију уобличава и изражава у свакој форми“ (370).

Поетско уметничко дело, сматра немачки филозоф представља „органиски тоталитет“ и као такво оно треба да буде довршено. Појам органског тоталитета подразумева јединство које у самом себи садржи материјал који „сачињава главну садржину“ (384) и у односу на које све остало треба да „стоји у конкретној слободној повезаности“ (384). Општост и индивидуа, такође, треба да сачињавају целину. Уметничко дело, па самим тим и дела која припадају поезији треба да буду складна и довршена сачињавајући при том и „један затворен свет за себе“ (384). У поезији се завршеност и затвореност схватају као „развиће, као разгранаванье, те дакле као неко јединство које у суштини из самог себе, спонтано, доспева до стварног упосебљавања својих страна и делова“ (384).

У оквиру песничког уметничког дела, појединачности се не смеју изводити како се не би нарушила слика целине. Они могу поседовати извесну самосталност, али морају бити међусобно повезани и јединствени у својој целини при чему узајамна повезаност не треба да се заснива на целисходности. Јединство појединачности у ствари представља „унутрашњу везу која на изглед ненамерно држи делове заједно и тако им даје облик завршене органске целине“ (387) при чему је наведено јединство, према увидима немачког филозофа „једино у стању да произведе праву поетичност као нешто сасвим супротно прозној сврховитости“ (387).

Повезивање поезије са другим уметностима или чак другим областима живота као што су, на пример, научне области или друге форме прозне свести није било могуће.

Као уметност у оквиру које се задовољава потреба да „изразимо себе и да своју душевност опазимо у самом њеном изразу“ (518), концепт лирског жанровског дискурса подразумевао је субјективно, сажето, исказивање духовног, говором, односно речима, при чему, дело које настаје поштујући наведен принципе, треба да буде јединствено, односно органско, како би могло на правилан начин да искаже дубину духовног.

1.5 Концепт авангардног и неоавангардног

Узимајући у обзир фундаменталне одлике лирског које су идентификовали Џонатан Калер и Вернер Волф, као и Хегелово поимање лирике као доминантну естетску парадигму, изводи се закључак да су се поетике које су је јавиле почетком 20. века побуниле против свих аспеката традиционално схваћеног лирског дискурса, оличеног у лирској песми као органском, целовитом уметничком делу, која не долази у додир са другим облицима изражавања (уметничким и неуметничким), користећи стратегије које подразумевају одговарајући поетски језик и тематско-мотивски репертоар, како би се на најбољи могући начин, говором / речима, уз помоћ версификације, ритма, мелодије и стиха, уз апострофирање, сажетост и претендовање на апсолутност исказа, изразио субјективан унутрашњи духовни свет, непосредована лирска свест у својој свеобухватности и дубини.

Преиспитивање традиционално схваћеног лирског дискурса у српској књижевности започели су, у оквиру стваралачких принципа који су заједнички именовани термином авангарда, аутори у првим деценијама 20. века. Наведени стваралачки принципи били су присутни на глобалном нивоу и у историји књижевности најчешће се називају *историјском авангардом*. Принципе и стратегије историјске авангарде активирали су и обновили аутори након неколико деценија, те се шездесетих и седамдесетих година преиспитивање наставља под парадигмом идентификованом термином *неоавангарда*.

Стваралачке тенденције које се опиру наслеђеним уметничким и стваралачким, као и друштвеним и културним обрасцима јавиле су се у првој деценији 20. века. Услед промена на друштвено-историјском плану, индустријске револуције и напретка науке, уметници сматрају да ново време подразумева и промену на плану уметничког израза, која би требало да допринесе настанку нове уметности и нове културе, самим тим и новог друштвеног поретка. Тенденције које се јављају од првих деценија 20. века, и протежу се до седме деценије, уз одређени дисконтинуитет, означавају се као авангардне. Представљале су паралелни, субверзивни ток књижевног деловања који је са периферије покушавао да утиче на центар, тачније са позиције споредног уметничког тока, преиспитивани су и оспоравани централни, канонизовани токови књижевне и културне парадигме 19. и 20. века. Под авангардним тенденцијама и стваралачким принципима подразумева се креирање стваралачке парадигме која обухвата неколико основних елемената: побуну, превредновање затечених вредности (уметничких и друштвених), антагонизам према традицији и према књижевним канонима, негирање јединства уметничког дела, фрагментарност, деперсонализацију уметности, антимииметизам, негирање књижевне хијерархије оличене у подели на родове, врсте и жанрове. Другим речима, обухвата општи антагонизам, негацију и оспоравање.

И сама подложна преиспитивању, авангарда се опире свим покушајима класификације, али се као суштински и заједнички именитељ свих струја које су се јавиле у оквиру покрета, може идентификовати негација. Гојко Тешић сматра да, „појам авангарде јесте негативан у самој својој суштини; он у себи носи елементе деструктивности, његова поетичка ознака је у знаку *дисконтинуитета као стваралачке парадигме*“ (Тешић 2009: 215). Авангарда уводи појам дисконтинуитета, кретања у *контра-времену* одбацујући притом појмове припадања и учествовања и у историји и у теорији књижевности, па и у самој књижевности.

Тешић општом одликом авангардног покрета назива „поетички радикализам“, односно, „онај тип стваралачке праксе који се превасходно темељи на негацији традиције, на непризнавању класичних песничких образаца, формативних начела, као и на свеопштој деструкцији модела и начела, форме и садржине“ (Тешић 2009: 17). Адријан Марино (Adriano Marino) такође сматра да се авангардни покрет „одређује као радикално антитрадицијска теорија и пракса“ (Марино 1998: 7) чије је темељно начело субверзија „при чему се изједначавају побуна и стварање и побуна се схвата као извор и услов поезије“ (12). С обзиром да услед побуне и негације традиције долази до оспоравања постојећих законитости и поретка,

до губитка целине и осећаја целине, настаје нова поетика која постаје поетика анархије, антагонизма и фрагментарности. Осваја се новостечена слобода зато што нема више закона и канона и авангардна књижевност доводи у питање све компоненте књижевног и уметничког. На делу је естетско превредновање књижевног текста, елиминишу се појмови попут лепоте, хармоније или љубави, и до изражаја долази дисхармонија, какофонија, естетика ружног, гротеска и тежња ка шокирању публике.

Уметничко дело више није миметичко, стварност се више не подражава, нити је субјективни израз лирског субјекта. Уметност је деперсонализована и колективна. Уметничко дело постаје фрагментарно, монтирано, састављено, „неорганично“, како га назива Петер Биргер (Peter Bürger) и који истиче да авангарда „чини уметничка средства препознатљивим у њиховој општости, јер их она више не одабира према неком стилском принципу, него се њима служи као уметничким средствима“ (Биргер 1998: 29). Уместо елемената који су јединствени и хармонични у целовитости уметничке творевине, елементи авангардног уметничког дела су видни, опажљиви, излажу се перцепцији откривајући шавове и пукотине, откривајући принципе монтаже и колажа, преузете из кинематографије и ликовних уметности. Уметничко дело постаје „конструкција“ у оквиру које „свака појава представља самосталну структуру која сама собом управља и чије значење није битно“ (Саболчи 1997: 108). Како наводи Саболчи (Miklos Sabolci) „ове конструкције живе у стварности, немају историјску удомљеност; могу се раставити на своје саставне елементе; елементи се састоје од конвенционално нанизаних знакова и значења“ (109) при чему се „овако изоловани знаци могу [...] пак према произвољним, вештачким моделима поново саставити“ (109).

Уметничко, самим тим и књижевно дело, ступа у полемику са наслеђеном традицијом, али ступа и у дијалог, не само са другим уметностима и областима људске делатности, већ и са занемареном и поново пронађеном традицијом. Нарушава се и однос између уметника и публике, мења се предмет уметности, нарушава се равнотежа садржаја и форме, поремећен је однос између времена и простора, „континуитет прелази у дисконтинуитет“ (Саболчи 1997: 15). „Теоријска константа авангарде“ (Марино 1998: 28) како је назива Марино, представља и тежњу да се уздрмају темељи „језика да би се оспорила основна начела западњачког друштва“ (28).

У складу са наведеном поетичком начелима субверзије и побуне, авангардни аутори окренули су се и против постојеће жанровске парадигме, против система књижевних родова и врста, предузимајући стратегије преиспитивања и оспоравања, које Марино описује као „систематску ликвидацију старих уметничких жанрова“ (28). Александар Флакер истиче да је функција авангардног текста првенствено естетско превредновање, али осим естетског, авангардни текстови су имали намеру да превреднују и књижевне жанрове, те стога, „велик број текстова европске авангарде измиче и традиционалним одређењима књижевних врста, премда можемо рећи да је Пођолијева /Renato Poggioli/ синтагма 'confusione dei generi', као једна од битних одредница стилског састава авангарде, карактеристичнија за интенције авангардних покрета него за остварења у текстовима“ (Флакер 1982: 24-25), односно, Флакер сматра да у самој пракси текстови нису у потпуности успели да испрате интенцију потпуног превредновања.

Предмет авангардног преиспитивања била је и традиционално схваћена лирска песма. Као релативно сажета форма, у односу на прозу, лирски текст био је погоднији за демонстрацију антагонизма и експеримента које су спроводили авангардни аутори. Стратегијама које су употребљавали, аутори су тежили да створе потпуно нову поезију, зато што, „ако је књижевност стереотип, права поезија се изједначава са проналаском, са непредвидљивим, са непрестаним откривањем“ (Марино 1998: 93). Преиспитивали су се и оспоравали сви аспекти лирског који су били доминантни на почетку 20. века. Оспорава се песнички језик, долази до промене у оквиру тематско-мотивског регистра, мењају се стваралачки принципи и стратегије. Припадник циришког дадаистичког покрета, један од оснивача *Кабареа Волтер*, Тристан Цара

(Tristan Tzara), како sâm наводи, трудио се да „уништи књижевне жанрове“ тако што је у песме уносио „елементе за које се сматрало да су недостојни да се ту нађу“ и као једну од битнијих карактеристика дадаистичког покрета наводио је „тежњу ка бркању жанрова“ (в. Марино 1998: 64-65). Лирски субјект се уклања из текста, и уколико постоји, његов исказ постаје „естетско-провокативни и етичко провокативни“ (Флакер 1982: 21). Флакер сматра да је у оквиру авангардне поетике дошло до „интеракције књижевних родова и врста“ (Флакер 1976: 229) и да се истовремено обавља и „дехијерархизација“, при чему је процес „интеракције између постојећих књижевних врста ојачан тежњом за укидањем граница између литературе и сублитературе“ (229).

Адријан Марино издваја три разлога због којих се у авангардним поетикама појављују нови облици лирског дискурса: први се односи на адекватност тренутка и човека, односно, „модерна поезија мора да створи потпуно нову форму својствену садашњим људима“ (наведено према Марино 1998: 101). Други се односи на друштвену еволуцију која „подстиче или захтева нове уметничке форме“ (101) и треће је садржано „у тврдњи да сви нови облици зависе од историјски условљеног политичког, друштвеног и економског развитка заједнице.“ (101) Последица наведених начела јесте стварање нове књижевности и у оквиру ње и нових жанрова при чему је нова књижевност „копија непосредне стварности, пре свега књижевност 'чињеница' и 'репортажа'“ (102). Како би се поново пронашла „истинска поезија“ коју су „потопили 'књижевност' и њени клишеи“ (125) уводи се култ новине који подразумева „све директније и све органскије усађивање у непосредну новину, у свим њеним облицима (нови 'живот', ново 'време', нови 'дух', итд.)“ (125) и све израженија усмереност ка *антикњижевности* и *антипоезији* (у конвенционалном смислу тог израза)“ (125).

Новооткривени лирски дискурс садржи покрет који, као саставни део текста, подразумева и „синтаксичку“ и „типографску расејаност“, затим „тренутност“ која се повезује са начином перцепције текста, као и „деконструкцију прозодијске грађевине“ (в. Веззан 2001: 27). Фернан Веззан сматра и да „растварање прозодијског континуитета нужно претпоставља да песма не може бити целокупност, коначно стање, него израз кретања, тренуци и повлашћена места се сучељавају да потврде свој заједнички динамизам.“ (Веззан 2001: 43)

Потпуна демократизација стваралачког процеса довела је и до ослобађања од „формалног“ схватања поезије и његове замене схватањем поезије као *активности духа* што је резултирало могућношћу да песник буде и особа која није написала ниједан стих, то јест „довољна је и сама недиригована, имагинативна и сањалачка мисао која не поштује никаква правила“ (Марино 1998: 125). Наведено схватање нарочито ће бити раширено у другој половини 20. века када се јављају различити видови уметничког изражавања који се класификују као поезија (на пример сигналистичка објект-поезија).

Историјска авангарда у оквиру српске књижевности „представља надређени појам за књижевну производњу оног типа, која своју суштину налази у тоталном експерименту; то је, дакле, песничка пракса разноликих -изама у српској књижевности двадесетих и тридесетих година“ (Тешић 2009: 17). Аутор *Антологије песничтва српске авангарде* као период прве или историјске авангарде у српској књижевности одређује време од 1902, али „знатно радикалније и масовније од 1911. до 1934. године“. Међутим, „предратне године могу се обележити буђењем авангарде, али се двадесете, конкретно време од 1919. до 1925. године, може означити језгром српске авангарде, као што се за надреализам може рећи да означава епилог српске авангарде“ (Тешић 2009: 37).

Стваралачке тенденције у српској историјској авангарди најбоље су исказивали аутори у оквиру манифеста и сопствене стваралачке праксе. Милош Црњански је у „Објашњењу *Суматре*“ који, у ствари представља, манифест суматраизма, навео да је „положај, дух наше лирике, после рата“ промењен и нов, „пале су идеје, форме, и хвала богу и канони“ (Црњански 1994: 147). Песник сматра да „најновија уметност, особито лирска претпоставља извесне, нове осетљивости [...] али су дошли нови заноси, нове мисли, нови закони, нови морали [...]

доносимо немир и преврат, у речи, у осећају, у мишљењу“ (147). Програм који је песник спровео кроз своју поезију.

Станислав Винавер у „Манифесту експресионистичке школе“ наводи да старе форме нису више „под милим богом ништа“, и оне сада улазе у „у дух размештања, дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженога“ (Винавер 1985: 20). „Ми, експресионисте“, наводи песник, „почињемо ту револуцију, ми улазимо у хаос, у *бескрајно ослобођење свега од свега*“ (21). Аутор *Вароши злих вољешника* и *Громобрана свемира* полази од тога да је „равнотежа поремећена“ и да је неопходно *све ослободити свега* како би се пронашле нове форме и нови начини изражавања.

Радикалнија на пољу поетског израза и подједнако гласна, била је и побуна зенитиста предвођених Љубомиром Мицићем. Аутор *Кола за спасавање* сматра да су „границе за ограничене“ и да зенитисти путују „из хаоса“ како би створили „Дело“ (в. Мицић 1921: 7). Ново зенитистичко песништво је „израз времена и добе најгенијалнијих парадокса“ (Мицић 1922: 3), зенитистичка песма никако не сме бити ограничење, она „мора бити проширење ван димензија“ (6) при чему је зенитизам поступцима колажа, монтаже и визуелизације, „ослобађањем“ речи извео свој поетички експеримент. Најрадикалнији експеримент на пољу песничког језика у време историјске авангарде спровео је Драган Алексић у оквиру дадаистичког покрета. Текст под називом „Дадаизам“ публикован у 3. броју часописа *Зенит* започиње полемиком са канонизованим текстом *Библије* „Уметност беше чама, досада.“ (Алексић 1978: 83) којим Алексић исказује не само однос према канонизованој хришћанској традицији која представља један од најзаступљенијих топоса авангардног антагонизма, већ и однос према савременицима. Дадаизам је „примитивистички секундо-апстракт са некањем свега у традицији.“ (84), па и форме: „Крозфакатна линија и форма не постоје [...] Форма се веома расплинула, треба расплинути и појам о форми“ (85).

Иако је од тридесетих година 20. века авангарда утихнула и иако се окончао период који се означава као историјска авангарда, тенденције преосмишљавања, антагонизма и оспоравања, које се могу означити као авангардне нису се у потпуности изгубиле. Након неколико деценија, од шездесетих година 20. века долази до обнове авангардних стремљења и до појаве аутора чија је поетика у великој мери кореспондирала са авангардним поетикама двадесетих година. Аутори авангардног и касније неоавангардног опредељења допринели су преиспитивањима лирског дискурса супротстављајући се прихваћеним жанровским конвенцијама.

Према увидима Миливоја Павловића базираним на мишљењу „већине теоретичара и историчара“, „време од 1960. године до 1975. године може се [...] означити као време пуног размаха неоавангардног уметничког стварања“ (Павловић 2002: 77). Услед заједничких одлика и ставова које су делили са историјском авангардом и услед периферног тока који су заузимали у традицији српске књижевности, аутори који су стварали по наведеним принципима у шестој и седмој деценији 20. века означени су у истраживању као *неоавангардни*. Полазећи од истих премиса који подразумевају побуну против свега, антагонизам према свему, укидање граница између жанрова, али и између свих видова уметности, и у складу са даљим технолошким и друштвеним развојем, аутори неоавангардног опредељења спроводили су поетички експеримент који су започели њихови претходници, при чему је дошло до стварања нових облика поетског изражавања.

Неоавангарду одликују „слојевита међусобна уметничка преплитања и сучељавања, отворена тежња према новим и привидно необавезним структурама, веома изражена жанровска нестабилност, елементи антиестетизма и одважно одбацивање традиционалистичких стега и правила“ (Павловић 2002: 9). Однос према историјској авангарди био је двојак, с једне стране одређене стратегије су поново актуелизоване, али, с друге, неоавангардни аутори „понекад опонашају, исмевају или карикатурално изобличују парадоксе, утопије и заблуде историјске авангарде, уводећи у живот нове“ (70). Неоавангардне

тенденција биле су „на трагу уверења да естетски, социјални комуникацијски, етичко-филозофски и превратнички потенцијали историјске авангарде нису до краја реализовани, неоавангарда теоријски промишља, интерпретира, критикује, развија и дограђује креативно наслеђе авангардних стремљења и тенденција“ (70). Како сматра Иван Негришорац, „реч је о обновљеном пројекту радикалног испитивања књижевности“ (Негришорац 1996: 13). Неоавангарда је користила искуства својих претходника, али је креирала и своја.

Преиспитивање књижевности, самим тим и лирског жанровског дискурса активирани је у два наврата у српској књижевности. Први пут до превратничких тенденција долази почетком века, при чему је врхунац достигнут двадесетих година, оличен у стваралаштву Станислава Винавера, Милоша Црњанског, Растка Петровића, Љубомира Мицића, Бранка Ве Пољанског, Драгана Алексића, Оскара Давича, Александра Вуча. Поново активирани побуна заснована на истим принципима остварује се шездесетих и седамдесетих година 20. века. Ослањајући се и преиспитујући стратегије историјске авангарде, али и спроводећи побуну против затечене жанровске парадигме деловали су Мирољуб Тодоровић, Вујица Решин Туцић, Војислав Деспотов. Наведени аутори представљају једну од могућих илустрација модела који је постојао у оквирима авангардне и неоавангардне стваралачке парадигме. Низ није коначан, већ један од могућих, због чега истраживање које следи представља скуп потентних могућности и подложно је (пре)испитивању.

2. Комбиновање репертоара

Синтагма Алистера Фаулера *жанровски репертоар* као чинилац жанровског дискурса обухвата скуп својстава, карактеристика и поступака на основу којих се специфични жанровски дискурс може дефинисати. Аутор *Kinds of Literature* истиче да „репертоар подразумева читав низ могућих сличности које један жанр може да исказа“ (Fowler 1982: 55). „Могуће сличности“ представљају својства која се могу уочити у различитим текстовима и која обухватају тематско-мотивски регистар, опсег, намену, и средства уметничке репрезентације (визуелна репрезентација, аудитивност).

Примењен у оквиру теорије жанра, термин *репертоар* може се одредити као списак, план или програм расположивих средстава, сет могућности, скуп потенцијалних карактеристика које аутори употребљавају у процесу стварања. С друге стране, репертоар представља и збир својстава која карактеришу један текст, и која су заједничка свим текстовима смештеним у оквиру истог жанровског дискурса.

Процес на основу којег се одређује припадност жанровском дискурсу, односно на основу којег се један текст жанровски класификује, недовољно је дефинисан и донекле произвољан, али „сваки жанр поседује јединствен репертоар из кога представници датог жанра преузимају карактеристике“ (55), односно, сваки жанр схваћен као апстрактна теоријска категорија поседује потентни сет могућности које су на располагању аутору.

Слично Фаулеру и Џон Фроу сматра да је репертоар битна компонента жанровског дискурса. Наиме, Фроу наводи да један жанр поседује формалну организацију која обухвата и репертоар, затим реторичку структуру и садржину: „Формална организација жанра обухвата *репертоаре начина* (курзив А. С.) на који се обликује материјал у оквиру којих функционишу и 'нематеријалне' категорије времена, простора и декларативне позиције“ (Frow 2005: 74). Аутор студије о жанру илуструјући наведено становиште истиче да „обликовање средстава може да обухвати, на пример, организацију језичког материјала (звучни обрасци, ритам, висина тона), или изглед штампане странице, или граматичка и синтаксичка својства [...] уколико је текст дугачак, кратак, усмени или писани, у стиху или у прози“ (74). Репертоар је дакле скуп, списак, низ начина на основу којих се обликује материјал жанровског дискурса, при чему треба напоменути и да су „жанрови скупови препознатљивих форми које су међусобно повезане унутрашњом динамиком“ (14). Другим речима, чиниоци одређеног жанровског дискурса од којих је жанровски репертоар састављен, ступају у међусобне односе, и у зависности од динамике њихових односа долази до промена (или не долази) у оквиру датог дискурса. Жанрови, односно жанровски класификовани текстови, дакле, представљају „типизирану акцију“ (14) како је назива Фроу наводећи да нису у питању појмови који су „једнократни“, већ појмови који су поновљиви. Управо постојање жанровског репертоара омогућава поновљивост, самим тим и историјску одређеност.

Жанровски репертоар је, попут жанровског дискурса, историјска категорија подложна променама. У покушају да се направи инвентар карактеристика и одлика које би се могле схватити као део жанровског репертоара „требало би узети у обзир и историјске варијације, и укључити не само лингвистичке карактеристике које се често узимају у обзир (појавни облик, реторику, лексику итд.), већ и својства која надограђују и која су мање или више ограничена на књижевни дискурс (закључак, метрички облик, речнике риме, тематику итд.)“ (Fowler 1982: 57). Жанровски репертоар не треба ограничити само на књижевни дискурс узимајући у обзир да се уметничка дела могу класификовати на основу специфичних жанровских парадигми у оквиру којих је могуће идентификовати својства једног жанра као и њима додељени / припадајући репертоар.

У тексту под називом *Хелиотерапија афазиије* (1923), Растко Петровић употребљава термин *репертоар* с намером да појасни стваралачки поступак, у времену када су аутори почели да трагају за новим изразом, на почетку 20. века. Аутор *Откровења* сматра да се једна

реч „од сталне употребе [...] од њеног стално сличног положаја у реченици, од асоцијација са сличним стално речима и облицима, од употребљавања њеног за најразличитије појмове, реч најзад почиње да губи своје директно и основно значење; она се јавља много чешће као шаблон него као духовни двојник свога појма“ (Петровић 1974: 409). Петровић, наиме, сматра да речи нису изгубиле своја традиционална граматичка и лексичка значења, већ само смисао који зависи од њиховог међусобног односа као и од „ширине појмова који им се тог тренутка придају“ (410). Аутор при томе наводи и да би било потребно да се уз реч примени и њено конкретно значење („уз реч *астал* приљубити прави астал да би се знало увек шта та реч управо означаје“ /410/). Петровић то назива манипулацијом, и то привидно речима, а у суштини, стварним вредностима. Пре самог чина писања требало би „прво начинити читаве *репертоаре* прочишћавања и утврђивања елемената који ће у њој бити употребљени“ (411) са циљем да се постигне „велика лепота тачности у свој њеној мисаоној сложености“ (411). Треба имати на уму да Петровић када говори о репертоарима говори о језичким, односно лексичким репертоарима (који се могу схватити и као део жанровског репертоара). За аутора *Хелиотерапије афазисе* „сваки Репертоар засебно био би једна врста романсијерске главе сачињене из два-три најпростија елемента [...] Сваки израз имао би своју вредност, нарочито обновљену и доказану за ово дело, које би тако било састављено као из неког тек новопронађеног језика који бисмо одмах и разумели чим бисмо га чули“ (411). Број комбинација које би могле настати из Репертоара је „по математичком закону пробабилитета огроман“ (411). С обзиром да сваки Репертоар изражава „скалу и искуства једног од основних осећања“, њиховим комбинацијама могла би се описати свака „нијанса акције“ (412). Репертоар је за Петровића настао из тежње за „бољим изражавањем“ и „прецизнијим осећањем“ (412).

Слично Фаулеровом одређењу, репертоар је, стога, списак, скуп могућности, код Петровића лексичких, код Фаулера и Фроа и формалних и садржинских, али и творачких (који се односе на средства употребљена приликом израде уметничког дела – на пример у поезији версификација, у сликарству – колаж, у кинематографији – монтажа).

Комбиновање репертоара „једно је од најочигледнијих средстава жанровских промена“ (Fowler 1982: 171) при чему, дакле, репертоар жанра сачињавају основни творачки принципи које је „сакупио“ током свог историјског трајања. Цветан Тодоров, као и Алистер Фаулер, сматра да су жанрови историјске категорије којима је тешко утврдити порекло. Жанрови не настају сами од себе, већ настају модификацијом другог (или другачијег) жанровског дискурса. Тодоров наводи да је „нови жанр увек трансформација једног или неколико постојећих жанрова“ (Todorov 1990: 15) и да нови жанрови настају „инверзијом, дислокацијом, комбиновањем“ (15). Алистер Фаулер, заступајући слично становиште, као илустрацију наводи чињеницу да су многи жанрови настали преузимањем образаца и карактеристика жанрова античке или средњовековне књижевности, и у неким случајевима из фолклорних жанрова. Ренесансна драма, у великој мери, своје основне принципе и својства, дугује обрасцима античке драме.

Модификовање и преобликовање прихваћених жанровских образаца одвија се на различитим нивоима: у зависности од историјског тренутка, од степена развоја друштва, од либерализације и демократизације уметности – обрасци се прилагођавају датом тренутку, преосмишљавају или занемарују. Осим модификација присутних у самом жанровском дискурсу и преузимања образаца и поступака сродних жанрова, као један од извора жанровских трансформација Фаулер истиче и *егзогамију*, односно, усвајање поступака који потичу из другачије књижевне или уметничке парадигме. Увођење „страних узора“ како их назива Фаулер, било у виду тематике, било у виду уметничког поступка, може да трансформише и модификује својства жанровског дискурса. У процесу креирања и модификовања жанровског репертоара, могуће је, дакле, користити средства која се налазе у оквиру књижевног дискурса, која припадају сродним жанровским дискурсима (који поседују својства која су довољно блиска), затим средства која припадају „удаљеним“ жанровима,

односно, дискурсима другачијег сензибилитета, као што је на пример наративизација поезије или поетизација прозе, или се могу применити технике другачијих модуса изражавања, попут монтаже, која је била један од основних творачких принципа аутора авангардне епохе, преузета из кинематографије.

Временом, поступак означен као комбиновање жанровског репертоара који подразумева употребу уметничких поступака преузетих из других уметничких дискурса доводи до њиховог инкорпорирања при чему они престају да буду „туђи“ и постају саставни део репертоара модификованог жанровског дискурса.

За авангардну књижевност, посебно од епохе историјске авангарде, карактеристично је што се уметнички поступак, односно, начин на који се текст конструише, може препознати као „уметничко средство“, како га назива Петер Биргер. Немачки теоретичар наине, сматра да је „до тог доба уметнички развој представљао употребу уметничких средстава ограничену епохалним стилем, једним унапред датим каноном дозвољених поступака, из којег се само до дозвољених граница могло искорачити“ (Биргер, 1974: 27). Велики допринос аутора авангардног опредељења јесте што су својим односом према традицији, углавном антагонистичким, али у појединим, ретким случајевима и афирмативним, „оголили“ уметничке поступке претходних епоха, учинили их доступним и „уздигли на ниво расположивости“ (27). У процесу разоткривања уметничких поступака послужили су управо жанровски репертоари. Уношењем елемената бајке или легенде у лирски жанровски дискурс уносили су се и елементи фантастике и проширивали су се тематско-мотивски репертоари. У процесу пародирања канонских текстова попут *Оченаша* или античких ода, било је неопходно приказати све компоненте жанровског дискурса, почев од тематско-мотивског регистра до устаљених формула, како би, у авангардном тексту, они постали своја супротност, антиподи традиционалним елементима жанровског репертоара.

Оспоравање и дехијерархизацију постојећих структура кључне су карактеристике историјске авангарде, сматра Александар Флакер. Авангардно уметничко дело тежи „према отвореним и привидно необавезним структурама“ (Флакер 1976: 203) и тежња је „очита у намјерној фрагментаризацији некада цјеловите структуре, 'недовршености', 'слободном' употребом дијелова властитих структура, варирања истих тема и мотива, 'преписивању' самога себе“ (203). Дело престаје да буде „органична целина“ и својства одређених жанрова разоткривају се кроз њихово преношење у друге структуре или кроз њихово негирање и дехијерархизацију. Основна тежња авангарде јесте „тежња према спрези различитих видова умјетности (књижевности и сликарства, књижевности и глуме, особито књижевности и филма)“ (203). Наведена тежња остварује се првенствено комбиновањем жанровских репертоара, односно преплитањима разнородних жанровских дискурса. Петер Биргер наведени поступак авангардних уметника назива „огољавањем“ поступка, док Александар Флакер употребљава термин руских формалиста „обнаживање поступка“ при чему се „та опћа тенденција 'обнаживања поступка' [...] наглашено очитовала најприје управо у (кубистичком) сликарству 'које одгађа препознавање претвореног и прикривеног објекта или га чак своди на ништицу“ (Флакер 1982: 35-36), односно, „та је опћа тенденција довела до крајности апстрактног сликарства, с једне, трансменталног језика ('заум' у руских футуриста) с друге стране“ (36). У тежњи да се укину постојеће структуре, авангардни аутори користе и комбинују различите жанровске стратегије иницирајући промене у оквиру различитих жанровских репертоара.

Последица наведених авангардних превирања је другачији однос реципијента према тексту, наине, више се не тражи смисао у садржини, већ у конструкцији, у начину на који су елементи склопљени у целину или у начину на који су примењивани поступци, јер ако је познат поступак који је био доминантан, или принцип конструкције, познат је и правац у коме би требало трагати за смислом или разумевањем текста.

Осим комбиновања и преплитања жанровских својстава у оквиру књижевног дискурса, попут наративизације или прозаизације лирског дискурса, дијалогизације или карневализације, авангардни аутори преузимали су и творачке принципе других уметности, пре свега сликарства, филма и музике, оличених у поступцима колажа, монтаже или симултанитета.

Аутори историјске авангарде иницирали су радикалнију промену жанровског репертоара традиционално схваћеног лирског дискурса. Преобликовања и преосмишљавања која су уносили, као и експерименти које су спроводили, одразили су се и на репертоар лирског жанровског дискурса. Формални, појавни облик у смислу поделе на стихове и строфе, версификација, прозодија, мелодија, рима (унутрашња и спољашња), субјективност, непосредована лирска свест, перформативност, апострофирање, тежња ка апсолутности исказа – својства су традиционално схваћеног лирског дискурса која су претрпела модификације мењајући при том одлике самог дискурса.

2.1 Прозаизација лирског дискурса

Традиционално схваћен лирски дискурс доминантан у епохи модерне, која је претходила и трајала паралелно са историјском авангардом у српској књижевности, подразумевао је и версификацију, ритам, мелодију, еуфонију. Обележја, полазишта стваралачких поетика авангардних аутора, били су оспоравање својстава традиционално схваћеног лирског дискурса и песнички експеримент. Од епохе историјске авангарде у српској поезији постепено се напуштају строго утврђене стиховне форме доминантне у лирском дискурсу претходних епоха. Традиционални, класични везани стих подразумевао је формални принцип ритмичке организације, метричке обрасце, риму и поделу на строфе. У тако схваћеном стиху „за разлику од прозе, у којој је организован синтаксички ниво језика и у којој главну улогу у ритмичкој организацији има реченичка интонација [...] примат у организованости добијају фонолошки језички елементи који су и носиоци стихованог ритма“ (Лешић 2010: 190). Иако фонолошки језички елементи имају примат, када се говори о класичном стиху, синтакса није занемарена. Семантика и синтакса стиха подређене су звучном аспекту текста.

Међутим, од првих деценија 20. века у српској поезији постепено се напуштају канонизоване, традиционалне стиховне форме које више нису адекватне за нове теме и промењено стање духа савременог човека које треба изразити новим средствима. Слободни (или „ослобођени“) стих, ауторима авангардне провенијенције послужио је као средство помоћу кога су исказивали антагонизам према традицији и „указао се као начин револуционисања укупне структуре пјесничке речи“ (Лешић 2010: 193). Услед промена насталих у свести савременог човека, као и многобројних друштвених промена, слободан стих показао се као погоднији за изражавање и за промене структуре песништва. Милош Црњански, у „Објашњењу *Суматре*“ наводи:

Пишемо слободним стихом који је последица наших садржаја [...] Без баналних четворокута и добошарске музике досадашњих метрика, дајемо чист облик екстазе непосредно; покушавамо да изразимо променљиви ритам расположења, који су давно пре нас открили; да дамо тачну слику мисли, што спиритуалније; да употребимо све боје, лелујаве боје наших снова и слутња, звук и шапутање ствари, досад презрених и мртвих [...] Не мећемо све то у приправљене калупе [...] *Ослободили смо језик од баналних окова* (курзив А. С.) и слушамо га како нам, слободан, он сам открива своје тајне. (Црњански 1994: 148-149)

Другим речима, историјска авангарда свој израз проналази у слободном стиху ослобађајући поетски текст и од логичких и од синтаксичких односа, не само од метричких образаца.

Слободни стих, дакле, не поседује никакав повезујући елемент у оквиру једног текста који би могао да се претвори у образац.

Поезија историјске авангарде експериментална је и превратничка у смислу преиспитивања жанровских одлика лирског дискурса. Како је стих један од основних одлика традиционално схваћене лирске песме, сасвим је разумљиво да је авангардни уметник тежио да унесе промене у канонизовану версификацију. Стих је оно што је примарно у разликовању поезије и прозе. Наравно, нису аутори историјске авангарде први употребили нити осмислили слободни стих, али су га користили и експериментисали тежећи да преобликују жанровске обрасце и да искажу нов ритам који је произашао из нових тема које су пак, произашле из друштвено-политичких промена и ратних траума. Промишљајући промене које је историјска авангарда донела и на пољу песничке слике, Тихомир Брајовић сматра да се у основи тог процеса нашао управо *слободан стих* и његов „дијалектички однос према теоријско-појмовном антониуму *везаног стиха* као оног формално-конструктивног аспекта који је до данас остао парадигма разликовања лирског и прозног књижевног израза“ (Брајовић 2000: 219). Наведени дијалектички однос између два антониума – везаног и слободног стиха заслужан је не само за промене на плану песничке слике (такође својству лирског жанровског дискурса), већ и за промене на плану жанровске парадигме, односно, обрасци традиционално схваћене лирске песме модификују се услед промена које се односе на саму суштину дискурса и на место дистинкције у односу на друге облике изражавања. Треба при том напоменути, да се у епохи историјске авангарде у српској књижевности може пронаћи и облик који представља комбинацију везаног и слободног стиха, односно „*стиховни међуоблик*, једна *прелазна форма* између везаног и слободног стиха“ (221) како је одређује Брајовић, што процес промене не чини изненадним, већ еволутивним. Аутори попут Црњанског или Растка Петровића одрекли су се традиционално схваћеног канонизованог стиха, али се нису у потпуности ослободили риме и метра. Полазећи од Дучићевих катрена испеваних у римованом дванаестерцу „Зашто ноћас тако шуме јабланови, / Тако страсно, чудно? Зашто тако шуме? / Жути месец споро залази за хуме, / Далеке и црне, ко слутње; и снови.“ (Дучић 1996: 17) преко *међуоблика* Црњанскове „Успаванке“: „Кад шума свене / остаће над њом звезде румене. / Понећеш свуд, пошла ма куд, / само своје срце горко.“ (Црњански 1994: 47) до *ослобођених* стихова Растка Петровића: „Не личим ни на храст, ни на пропелер, / друкчије прождиру пароброди / океан, сунчане сенке, модро грађе. / Да ли иронију или оснажење на живот нови, пролеће, сад ми доносиш?“ (Петровић 1958: 83) - стих српске лирике мења свој облик мењајући читаву парадигму лирског дискурса.

Одбацивање стега, окова, „ослобађање“ од традиционалних образаца лирског дискурса, одбацивање стиха као „аутономног синтаксичко-семантичког јединства“ (Брајовић 2000: 207) дозвољава различите типове експеримената и иновација, синтаксичких и семантичких. Различити су поступци за којима су посезали аутори друге деценије 20. века у тежњи да искажу промењену свест и промењен однос према лирском дискурсу. Поступак прозаизације који су примењивали подразумевао је комбиновање лирског, стихованог дискурса и прозног облика изражавања у оквиру текста који се још увек класификовао као *лирска песма*. Текст сада обухвата и сегменте у прози и у стиху. Тања Поповић је, као пример аутора који је спроводио наведени поступак издвојила Растка Петровића, код кога је „мешавина прозе и поезије, или [...] поетског и прозног конструктивног начела [...] многострука“ (Поповић, 1999: 176) и дешава се на неколико равни. С једне стране, у питању је просто „ослобађање“ стиха и његово „продужавање“, тако да стихови сада подсећају на реченице прозног текста, с друге стране, уводе се елементи на основу којих се „узвишени“ лирски дискурс нарушава упливом свакодневног и профаног, или једноставним увођењем прозе у текст који би требало да се класификује као лирски.

Историјска авангарда тежила је стварању *анти-поезије*, *контра-поезије* као што је тежила поништавању уметности и стварању *анти-уметности*. Присталице различитих авангардних поетика насталих двадесетих и тридесетих година 20. века, трагали су за новим изразом, за

анти-поезијом. У свом трагању, полазили су од основне дистинкције у оквиру књижевног дискурса - поделе на поезију и прозу. За авангардне ауторе, сматра Адријан Марино, „нема ничег конзервативнијег од разликовања поезије и прозе“ (Марино 1998: 129) те стога није необично да се промене у жанровском репертоару одигравају на најочигледнијем месту разликовања уметничких израза – поетском и прозном. Традиционална подела на основу које су извршене основне класификације књижевности јесте управо подела на поезију и прозу, примарна тачка разликовања текстова за авангардне ауторе постаје место отпора, подела којој се треба супротставити. Различити су приступи и експерименти који су се спроводили не би ли се негирала или пореметила дата конвенција. При томе, не нарушава се само дискурс песничког текста у стиху, већ се и у прозне текстове уносе елементи лирског, при чему настаје нпр. авангардни *лирски роман* Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* (1921). У тексту под називом *Појам хибридне лирике*, Тихомир Брајовић као комплементаран појам „хибридној лирици“ уводи појам „лирског хибрида“ при чему би „лирски хибрид била свака уметничка или књижевна творевина која у крајњем исходу задржава не-лирски жанровски статус, иако је приметно, односно значајно обележена лирским квалитетом (афективна стилска и реторска визура *лирског романа*; мелодијска једноставност и тематска сведеност 'лирске свите' (*lyric suite*); изражајна не-практичност и 'колоритна' чистота апстрактног сликарства итд.)“ (Брајовић 2017: 130). На основу наведеног објашњења појма, *Дневник о Чарнојевићу* може се означити као лирски хибрид. Проза се, дакле, могла „лиризовати“, али се и поезија „прозаизирала“.

Прозаизацијом поезије у лирски жанровски дискурс уводе се карактеристике прозног дискурса. Наративност као карактеристика прозног дискурса постојала је у дужим поетским и прелазним епско-лирским творевинама, нпр. у балади. Међутим, никада није посматрана као доминантна одлика традиционално схваћене лирске песме, чак Вернер Волф, као једну од основних карактеристика лирског жанровског дискурса наводи управо недостатак наративности. Слободни стих омогућио је настанак наративног, „реченице“ у оквиру лирског дискурса која сада представља лирску исповест песничког субјекта, док многобројне синтаксичке неправилности којима се саображава у новом дискурсу, сведоче о стању свести самог субјекта.

Песнички језик и канонизовани облици традиционалне поезије окрећу се новим синтаксичким решењима. Један од првих и основних постулата авангардне уметности подразумевао је укидање разлике између стиха и строфе што доводи до тежње ка измењеном графичком изгледу текста. Из тог разлога, у делима аутора српске авангардне књижевности с почетка 20. века налазе се многобројни примери који илуструју опозивање строгих формалних оквира традиционално схваћене лирске песме и преобликовање граница жанровског дискурса. Експериментишући са поетским и прозним облицима аутори историјске авангарде тежили су укидању разлике између стиха и прозног текста, тежили су да остваре само „текст“, без класификацијских епитета. Лирска песма у свим својим појавним облицима била је погодно тло за експеримент и за настојања да се поништи књижевно-родно разликовање. Џонатан Калер истиче да је подела на стихове и строфе кључна за ритуалну димензију лирике, односно традиционално схваћен лирски дискурс. „Песме које су подељене на строфе, на пример, имају структурни потенцијал који је визуелно дат унапред: делови који су међусобно једнаки али раздвојени, тако да се неминовно поставља питање на који начин су те строфе међусобно повезане“ (Culler 2015: 252), осим тога, наводи амерички теоретичар „подела на строфе нуди могућност напредовања иначе непрогресивног скупа алтернативних изјава или слика“ (252). Амерички теоретичар сматра да „визуелни облик песме истовремено потврђује идентитет песме (курзив А. С.) и означава јединице које би требало третирати као да су еквивалентне. Нарочито код слободног стиха, ти тихи преломи су најупечатљивији маркери структуре стиха“ (252). Основно својство лирског дискурса јесте подела на строфе и на стихове и представља део идентитета једног лирског текста, чак и када се у тексту не налазе друга својства лирског, попут риме.

Наравно, не могу се дефинитивно и коначно утврдити критеријуми на основу којих би се један текст могао идентификовати као прозни или као песнички зато што се морају узети у обзир и културни и естетски критеријуми епохе или националне књижевности. Модерна схватања прозног дискурса ослањају се, између осталог, и на графичко обликовање текста. С друге стране, у антици, на пример, историја је била писана у хексаметру. Историја разликовања прозе и поезије је комплексна, међутим, од времена историјске авангарде долази до „замагљивања граница“ с обзиром да је период двадесетих и тридесетих година 20. века период епохе која је „радије избегавала оштре дистинкције, или бар оне које су биле традиционалне, и више је волела облике који се преклапају, који су помешани, гранична стања, и сложеније или флуидније мешавине“ (Preminger, Brogan 1993: 1351). Епоха историјске авангарде није инсистирала на границама већ на флуидности и променљивости.

Осим графичко-синтаксичко-семантичких дистинкција, поезија и проза могу се разликовати и на основу функције, избора или начина обраде садржине или тематике. Говорећи о разликама између поезије и прозе Фридрих Хегел полази од поетског и прозног *схватања*, односно, тема и предмета којима се окрећу поезија и проза. Поезија је првенствено духовна делатност без обзира на неминовност опажања спољашњег света и „очигледног представљања“ (Хегел 1986: 375) тог света, јер, за Хегела, „прави објекат који одговара поезији јесте бескрајно царство духа“ (375). С друге стране, прозна свест односи се према стварности „са гледишта [...] рационалних веза између узрока и последице, између циља и њему одговарајућих средстава, и са гледишта осталих категорија које условљавају и ограничавају наше мишљење“ (378). Једна од основних разлика између поетског и прозног дискурса јесте и припадност различитим областима – духовном и световном. Поезија припада царству духа док се проза везује за каузалне свакодневне релације. Немачки филозоф поезију и прозу назива двама областима свесног живота. Да поезија не би запала у прозу¹¹, сматра Хегел „мора да избегава сваки циљ који нема везе са уметношћу и чистим уметничким уживањем“ (399), односно, уколико поезија жели да дође до практичних циљева „онда се поетско дело из слободне узвишености, у чијем се региону показује као дело које постоји само себе ради, одмах срозава у област релативности, те или настаје неки *раскид* између онога што уметност захтева и онога што захтевају неке тенденције које потичу са других страна, *или се уметност, супротно њеном појму, злоупотребљава само као неко средство и тиме се срозава на ступањ практичне целисходности*“ (курзив А.С.) (399). Наведено Хегелово промишљање преступа који се остварује када се поезија приближава прози представља суштину поетика покрета историјске авангарде. Раскид, преступ, прекид – појмови су који су карактеристични за све - *изме* историјске авангарде. На основу наведених разлика Хегел закључује да

свако право поетско уметничко дело представља један у себи бесконачан организам: богато по садржини, оно ту садржину развија и у појави која му одговара; по своме склопу представља потпуно јединство, али при том нема ону форму и целисходност у којима се оно што је поједино налази у стању апстрактне потчињености, већ у појединачном ужива ону исту животну самосталност у којој се целина затвара у себе и потпуно заокругљује; испуњено материјалом из стварности, оно ипак не стоји у односу зависности ни према тој садржини и њеном одређеном бићу ни према ма којој области живота, већ стварајући потпуно из сама себе оно тежи да од појма ствари изради његову праву појаву и да оно што егзистира споља доведе са његовом најскривенијом суштином у склад који их мири (400-401).

Уметничко дело, поетско или прозно, је *организам* у коме сви делови постоје самостално, али и као део целине, организам које доводи у склад материјал који је преузет из стварности са сопственом суштином – управо такво уметничко поетско дело авангарда жели да суспендује.

¹¹ Као облике прозе „који су унутар својих граница највише у стању да се подигну на ступањ уметности“ (Хегел 1986: 398) немачки филозоф наводи историографију и беседништво.

До комбиновања, мешања, замагљивања граница лирског и прозног дискурса дошло је и пре периода историјске авангарде, првенствено у 19. веку, када је настала *песма у прози* оличена у текстовима Шарла Бодлера и Артура Рембоа (Arthur Rimbaud). Текст класификован као *песма у прози* представља „контраверзни хибрид и (естетски и чак политички) револуционарни жанр“ (Preminger, Brogan 1993: 977) који поседује „оксиморонски наслов“ (977) и чија се форма заснива на контрадикцији. Скоро читав век пре епохе историјске авангарде песници су тежили да изађу из оквира традиционално схваћене лирске песме како би пронашли нови израз. Песма у прози била је „погодна за изузетан опсег перцепције и израза, од амбивалентности (и по питању садржине и по питању форме) до миметичке и наративне (или чак и анегдотске)“ (977).

Замагљивање граница између поезије и прозе није оригинална авангардна инвенција, али је свакако део авангардног експеримента који је утицао на жанровски репертоар лирског дискурса и на схватање лирског у епохама које су дошле након историјске авангарде.

У тежњи да изразе ново стање свести, самим тим и да пронађу нови израз, аутори српске историјске авангарде прибегавали су управо комбиновању два модуса, два облика изражавања, која су углавном у традицији српске књижевности била разграничена. Уношење прозних сегмената у ткиво лирског текста, експериментисање са стихом и „продужавање“ стиха, укључивање елемената прозног дискурса попут наравије или тежња ка документарности – поступци су којима су прибегавали аутори авангардног опредељења. Инкорпорирање елемената прозног дискурса и употреба прозног жанровског репертоара у лирском дискурсу представљало је нарушавање склада, хармоније и целовитости традиционално схваћеног лирског дискурса, као и звучности, ритма и мелодије.

Аутор који је од самог почетка 20. века спроводио поетске експерименте који се односе на дужину стиха и визуелну репрезентацију текста био је свакако Станислав Винавер. У збирци *Смрт тишине и друге песме* публикованој 1913. године, у песмама „Шопен“, „Impromptu“ или „Полонеза“, Винавер је „продужио“ стих, у односу на доминантан стих српске поезије на почетку 20. века, при чему је „Полонеза“ написана у слободном стиху. За разлику од *телеграфских сонета* у којима је редуковао стих на најмању могућу меру, Винавер га у наведеним примерима „шири“ убацујући и елементе драмског, али и музичког дискурса. У песми „Шопен (*genre Paderewski*)“, аутор *Смрти тишине* не само да наизменично комбинује поетске и прозне сегменте, већ у одређеној мери врши и „прозаизацију“ или чак „драматизацију“ лирског дискурса уводећи дијалог између „два акорда“ као окосницу поетског текста. Стихови и строфе код Винавера постају реченице, синтаксичке целине, које су повремено прекинуте стихованим пасажима. У самом наслову песник најављује дијалог између Фредерика Шопена (Frédéric Chopin) и Јана Падеревског (Ignacy Jan Paderewski), два истакнута пољска композитора. Винавер одступа од традиционалне организације поетског текста исписујући дијалог између два акорда, Пролетњег и Тамног: „У једном болу, у болу, нађоше се ненадано два акорда. Пролетњи / рече Тамноме: // Бежи! У облацима што се дижу изнад хучања јавио сам се као / владар бујица, да носим све нађено, да бацам на пећима зажа / рене пурпурности.“ (Винавер 2012: 263). Песник дели речи на слоге преношењем у следећи стих, као да је реч о синтаксичкој целини у виду реченице (*зажа- / рене*). Два акорда у Винавровој песми представљају два принципа која се међусобно супротстављају. Први од њих ће ипак покушати да стигне до Сунца што Винавер излаже у строфи која визуелно делује као прозни сегмент или чак песма у прози:

„А сплет оних што хтедоше постати јасни, са својим вођом
јасним, бесомучном брзином стаде да се клупча у све мањи
прстен и дивљом снагом захуја и запара, и као сврдло, зари се
у камени продор, у белу стену која је бранила Сунце.“ (264)

Поезију Станислава Винавера карактеришу и музичке теме, алузије и принципи компоновања или извођења музичких дела, па се у „Шопену“ осим поетског, драмског и прозног, могу пронаћи и својства музичког репертоара којима је Винавер проширивао и употпуњавао дискурсе лирског.

Уколико је потребно одредити место Растка Петровића у оквиру епохе српске историјске авангарде, могло би се рећи да Петровић не припада ни једном, али учествује у безмало свим домаћим видовима историјске авангарде. Поетички принципи и песнички поступци Петровића подразумевали су имплементацију поступака европских авангардних покрета попут дадаизма или надреализма, али и аутентичних поступака карактеристичних за српску књижевност (окретање словенској митологији, коришћење репертоара народне књижевности итд.). Један од многобројних Петровићевих поетичких експеримената односи се и на приближавање стиха прозном дискурсу, наративизацију и прозаизацију, било да се радило о комбиновању два модуса у оквиру једног текста или о инкорпорирању елемената прозног дискурса у ткиво песничког текста.

„Споменик“, текст написан 1922. године за први број часописа *Путеви*, који се према речима Гојка Тешића жанровски тешко може прецизно класификовати, садржи и прозне и стиховане пасаже: „мозаична структура [...] коришћење технике колажа [...] преплитање различитих књижевних врста (прожимање прозних и поетских врста)“ (Тешић 2009: 289). Текст се због тога може сврстати истовремено и у полемички и у програмски. Полемички, зато што кроз читав текст, аутор оспорава традиционалним вредностима истичући њихову бесмисленост и пролазност, и програмски зато што се кроз овај, како га назива Тешић „један од најнесхваћенијих текстова“ Петровићевих, изражава идејна поставка авангарде о негирању и опозиву канона. И полемика и програм налазе се и у оквирима жанровске проблематике која се односи на дати текст. Иако је текст тешко класификовати на основу традиционалних параметара (песма, поетска проза, манифест...), у антологијама авангардне лирике, Петровићев „Споменик“ се не изоставља, дакле, увек се оставља могућност да дати текст по својим основним карактеристикама припада лирском дискурсу.

Тешић чак сматра да је „Споменик“ „облик поетско-поетичког модела / матрице“ (285) из којег је настала читава збирка под називом *Откровење* објављена крајем 1922. године, и истиче да је „својом структуром, садржином и визуелном димензијом 'Споменик' [...] дадаистичко-конструктивистичко-надреалистички тип текста“ (285). У случају наведеног Петровићевог текста, карактеристике неколико различитих авангардних поетика налазе се на једном месту, у једном тексту, који се не може жанровски класификовати без обухватања више жанровских дискурса.

Садржински, „Споменик“ представља пародијско-ироничан ауторов однос према сваком типу знамења којим се одређени предмет или особа канонизују и утврђују (или потврђују) као историјска вредност. Састављен је из низа прозних и поетских сегмената који се међусобно преплићу и допуњавају. Почетак је прозни, информативан и испуњава једну од основних функција прозног дискурса обавештавајући читаоце у Новом Пазару да је рукопис песама враћен без објашњења, и да ће песник тај рукопис поново послати „а постараћемо се да испитамо због чега се овако поступа са нашом емоцијом, јер нам се читаоци из многих места жале да песме ове тешко а понекад и никако не разумеју“ (Петровић 1958: 72). С једне стране, аутор се осврће на однос публике и критике према савременој поезији, а с друге, није занемарена ни „несхваћена песничка емоција“. Супротстављајући се потреби друштва да се одређене вредности канонизују, Петровић кроз текст набраја споменике које би, у ствари, требало саградити: пијаници, путнику, *Путевима* (часопису), пилотима, *Споменик у покрету*, споменик Козмосу, споменик Обнављања и препорађања, Будућих генерација, Плодности, Споменик Катастрофа, Споменик Пустоловина Узвишена, Споменик Звери Простора и Заноса, Споменик Експедиције (в. Петровић 1958: 72-75). Нарација, односно информативни карактер прозног дискурса, наставља се и у другом прозном сегменту у којем се објашњава да

Поново су морнари представљени у две паралелне строфе које се могу читати на више начина („Морнари дођоше / У загрљају скорелих љубавница“ или „Морнари дођоше / Загрљени“). Паралелност Петровићевих стихова у складу је са дадаистичком и донекле надреалистичком поетиком, истовремено представљајући поетски експеримент и покушај канонизовања нових авангардних јунака – морнара који су донели Христа са својих путовања.

Након наведених стихова, прозни сегменти објашњавају како, у ствари, настају реални споменици, не монументални, камени или гранитни, већ прави, животни, свакодневни и самим тим и пролазни и краткотрајни. Глумица и младић представљају „Споменик Обнављања и Препорађања, Будућих Генерација, Плодности“ (75), односно споменик телесном и људском. Судар два аутомобила је „Споменик Катастрофа и Споменик Пустоловина Узвишена“ (75), мирирање морског дна представља „Споменик Звери Простора и Заноса“ (75). За разлику од споменика који теже да овековече одређене догађаје или личности, споменици који су предложени у тексту су споменици краткотрајним узбуђењима, животним свакодневним дешавањима која су део садашњости, датог тренутка у историји, и као такви део авангардне поетике која је тежила да се оствари у садашњем тренутку, која је одбацивала и прошлост и будућност.

Текст Растка Петровића окончава се стиховима о Христу кога морнари „као дивну вођку из вртова узбраше [...] са крста“ (73) и који сада „Пије и пије, ах пије са морнарима / Сам шпиритус и милујући све жене / Под дрвима прича о крвавим жаловима“ (75). Али, у стиховима којима се завршава текст доминантна је ЛИРИКА која је подигнута на ступањ божанства како наводи Гојко Тешић: „Споменик' није само радикално, нихилистичко ругање застарелој, учмалој, конзервативној традицији. Он представља истовремено апотеозу стваралачком начелу, новоме духу, еросу, телу и савршенству његове лепоте“ (Тешић 2009: 287). Односно, аутор, експериментишући с модусима и облицима изражавања и комбинујући два различита дискурса испитује границе лирског и уносећи дисконтинуитет у традиционално схваћене оквири и поетског и прозног дискурса при томе очигледно дајући предност лирском као „најсавршенијем плагијату“.

Стих (и текстови уопште) Растка Петровића, онако како га описује Станислав Винавер, представља почетак истинске превратничке авангарде у српској књижевности: „Растко је хтео [...] својим стихом да оствари нешто, нешто готово као крик, врисак и слутњу, крњетак. Хтео је у недовршеном и недореченом, у фрагментарном, (које је тако битно за наш еп) да нас пренесе у огромну похлепу, којој би били, иначе потребни сви бунари времена да угаси жеђ за нечим истински опипљивим“ (Винавер 1965: 242).

Након текста Растка Петровића који је имао одјека у јавности управо због неразумевања поетских принципа савремених песника, текста који је комбиновао два различита модуса, сличан поетски експеримент објављен је 1926. године под називом „Јавна птица“. Аутор, Милан Дединац, био је припадник надреалистичког покрета српске књижевности. Због својих карактеристика, Дединчев текст најчешће је означаван као *анти-поема*. Поема је, према опсегу, дужа лирска песма (у односу на традиционално схваћену сажету или обимом невелику лирску песму) која садржи елементе наративног, епског. Односно, поема би требало да поседује фабулу или узрочно-последични низ карактеристичан за прозни дискурс. „Јавна птица“ је текст који обједињује стихове, прозу, дијалог, унутрашњи монолог, односно, текст који садржи многобројне међусобно испреpletене елементе и лирског и прозног дискурса. Како наводи Тихомир Брајовић „формално гледано, овде је реч о структурно и композиционо транспарентном сразу два базична изражајна модуса модерне књижевности – стихованом и прозном, додатно потцртаним типографски курзивним истицањем првог од њих“ (Брајовић 2017: 144). Односно, у тексту су два различита модуса јасно разграничена. При чему, истиче даље Брајовић, нису у питању „високи“ и „колоквијални“ израз, односно, не ради се о пуком супротстављању два принципа с обзиром да су „прозни пасажи поетски интонирани“. Осим

веома јасне визуелне поделе на поезију и прозу, стилски и тематски наведени сегменти нису контрастирани нити различити. Међутим, оно што је значајно за преиспитивање граница лирског жанровског дискурса јесте карактеристичан „уплив *наративности*“ односно „сугестивно / персонално посредована сугестија догађајности која се развија у времену“ (145) Брајовић затим, издваја као повезујућу компоненту текста „граматички транспарентно исказано Ја“ која интегрише два различита облика „у формалном смислу 'двоговорног', иако језички монолитног модуса или 'жанра'“ (145). То „Ја“ јавља се у свим деловима текста при том (врло могуће) исказујући „доживљаје“ једне кошмарне непроспаване ноћи. Уколико се осврнемо на основна начела надреалистичке поетике која је подразумевала сан, халуцинације и кошмар као инспирацију, може се закључити да су управо неповезаност и асоцијативност кључни у надреалистичкој тежњи ка фрагментарности уметничког дела при чему: „дело представља низ неповезаних 'проналазака' које никако не треба дотеривати и кориговати“ (Новаковић 2002:103). Стога Дединчев текст поседује одређену „догађајност“, али не поседује каузалност, нити било који други вид међусобне повезаности сопствених компонената. Надреалистичка поетика подразумевала је и постојање паралелних равни текста, односно, у тексту су равноправно постојали различити модуси, у овом случају стиховни и прозни. Преплитање различитих модуса код Дединца представља и преплитање сна и јаве, несанице и кошмара, ноћи и зоре. При томе, чини се да су кошмарни доживљаји у већем делу текста прозни: „Види, види! Мотри у небо: како су ти болесне очи! Погледај у страву воде, доле, укочене ти ноге, мртве, каљаве“ (Дединац 1981: 66); „Ја чекам слеп крај врата“ (79); „Куд се окренем: са дужица, са бразда, из лица, иза ове главе моје, моје, и тамо – расту, за мнош“ (85). Трагање за надстварношћу, асоцијативност, фрагментарност, случај – елементи су надреалистичке поетике присутни у тексту „Јавне птице“. С друге стране, Дединац реализује епску, наративну компоненту поеме истовремено и рушећи формални изглед поеме као искључиво стихованог облика (отуда можда и критичарко одређење Дединчевог текста као *анти-поеме*) увођењем прозног дискурса. Односно, у покушају да оствари специфичан вид наративности, песник, слично као и Петровић, не исказује догађај у стиховима, већ дословном реализацијом прозног дискурса у виду прозних сегмената унетих у текст. На тај начин и Дединац и Петровић оспоравали су границе лирског, дословним проширивањем и реализацијом прозног дискурса.

Поред директног, визуелног уплива прозног дискурса у ткиво лирског, авангардни уметници уносили су и друге елементе датог дискурса у своје текстове. Стихове који наликују на реченице свакодневног говора у текстовима Растка Петровића, Тања Поповић назива „прозаизмима“ и проналази их и на тематском и на изражајном плану. У песми „Путник“ Петровић пише – „Од свега највише волим да се опијем, а после тог још / да путујем“ (Петровић 1958: 87). Михајло Пантић, такође, говори о процесу „прозаизације поезије“ који се дешава у „модернистичкој књижевности“, насупрот видљивијем и заступљенијем процесу поетизације прозног текста. Пантић запажа: „Не више везани стих, не чисте риме, не прописана мелодија и не класичан метар, већ управо ритам који разглобљени стих приближава говорној реченици прозе и, нарочито, сажета, елиптична, метафоризована нарација постају доминантни творбени елементи поетског израза“ (Пантић, 1999: 191-192). За Пантића поетски текстови Растка Петровића „'Пустолов у кавезу', 'Азија путује', 'Најсентименталнију о ситости легенду' [...] тек су нешто језички ритмичније, и у стих сложене (или разломљене, зависи одакле се гледа) мале приче, пуне прозаизама, са јаким упориштем у једноставним облицима усменог наслеђа, пре свега бајке и *легенде*, која је омиљени приповедни облик многих модерниста“ (Пантић, 1999: 193). И заиста „Пустолов у кавезу“ је незауостављива ерупција асоцијативних мисли које се нижу једна за другом у неримованим стиховима неједнаких дужина, са елементима нарације. У лирски поетски текст уноси се и осећање узнемирености која оличава стање свести савременог човека. Текст је испрекидан, растрзан. Човек је истовремено и „комад Бога“, али и „комад цигерице“, „пустолов“ заробљен у кавезу који је

спутан и неспособан да се оствари, његова егзистенција је бесмислена, он превазилази своје телесно постојање. И пита се: „да ли је Смисао у стварању?“

И не само „Путник“ или „Пустолов у кавезу“, већина песама у *Откровењу*, песничкој збирци Растка Петровића, објављеној 1922. године, написан је стиховима неједнаке дужине међу којима доминирају „продужени“ стихови који подсећају на прозне исказе: „Место врба, удове и црева простирати на Цвети“ (Петровић 1958: 84), стих је који се налази у „Пустолову у кавезу“, или „Сељанка носи у руци живину и смеши се жандару“ (92) („Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног“). *Откровење* се завршава прозним текстом „Пробуђена свест“ који је саставни део поетичког доживљаја збирке Растка Петровића. Композиција је таква да се не може изоставити наведени текст који у себи садржи елементе читаве збирке. И сам песник каже: „Живот носи уметност собом; да ако уметност исту окрњиш, неће ли и сам живот тиме бити окрњен! Можда се противуречим! Мене би било чак стид да се никако не противуречим: *и ова проза је једна песма*“ (119).

Петровићеви стихови и пре *Откровења* садржали су елементе прозног дискурзивног репертоара. Песма „Најсентименталнију о ситости легенду“, објављена 1921. године, већ од самог наслова који, не само да садржи жанровски појам *легенда* који активира специфичне конвенције жанровског репертоара, већ има и наслов који није у уобичајеном номинативу, већ у акузативу, падежу објекта, падежу који претпоставља глагол који у овом случају недостаје, али се може претпоставити да је у питању глагол који подразумева нарацију, нпр. „причати“ или „казивати“. Легенда као жанровски дискурс везује се за натприродно, чудесно и претендује на веродостојност зато што тежи да појасни и образложи. Подразумева причу, односно, наратив који би требало да забави или поучи и у српској усменој књижевности појављује се и у виду прозе, али и у виду епског десетерца. Први стихови Петровићеве песме уводе читаоце у свет фантастичног лирског Ја: „У души ми је одаја пространа, / у њој клупе дрвене и три пећи зидане“ (45). Затим, поменуто лирско Ја уводи још једног приповедача који, у ствари, казује „најсентименталнију о ситости легенду“: „Неко с десна улази и овакву чудну причу исприча“ (45). Приповедање затим започиње наизглед идиличном сликом природе и младе девојке, једини детаљ који нарушава и очуђава идиличну слику је чињеница да се девојка налази на *тресишту* које је би требало да представља мочварно тло. Петровић ће се послужити и репертоаром бајке у преломном моменту нарације, при чему, треба напоменути, бајка се, за разлику од легенде, не сматра истинитом: „Хтела је већ да прође, да нађе убавог младића, / Да га пољуби на уста, када шевар угледа“ (45). У наредним стиховима, бајка је и даље доминантна по питању жанровског репертоара: шевар има три листа, број три је формулативан. Три листа („један црвен, један плав / Један од злата“ /45/) који нуде необичну градацију: „Један лист вели: пољуби; други вели: загризи; / Трећи најзад: поједи“ (45). Крај ове „приче у песми“ може да се тумачи двоструко, с једне стране, трагедија се дешава с обзиром да се девојка утопила у мочварном земљишта, али с друге, стихови „Девојка помисли: да ли је довољно дубоко / Да јој се високо тело утопи. / Па кад се увери, насмеши се и опусти!“ (45) третирају, иначе трагичан чин утапања на нешто другачији начин. За девојку, на основу њене реакције, крај није трагичан. Лирско Ја затим, окончава приповедање понављајући стихове из прве строфе „У души ми је одаја пространа, / У њој свако вече једу јегуље пржене“ (45). Необични, синтаксички правилни, али семантички амбивалентни стихови заокружују „најсентименталнију о ситости легенду“.

Петровићева природа је идилична, али онеобичена, уместо сигурности, доноси опасност. Приповеда се „у души“ песниковој, месту типичном за традиционално схваћен лирски дискурс које Петровић доводи до апсурда смештајући у душу лирског Ја клупе, пећи и јегуље, односно постављајући сцену за приповедање. Начин на који Петровић схвата „песникову душу“ типичан је за авангардне поетике које подразумевају различите облике инверзија, преиначавања и довођења до крајности, због чега се разликује од „песничке душе“ традиционалног лирског Ја. Петровић у лирски дискурс уноси репертоаре усмене прозне

традиције служећи се, не само нарацијом или прозаизацијом, већ и елементима фантастичног и нереалног, чиме се репертоар традиционално схваћене лирске песме мења и проширује.

„Прича“ Милоша Црњанског, на сличан начин, спаја два дискурса. Наслов песме требало би да наговести основне одлике једног текста, попут теме. Наслов представља идентификацијску тачку текста и могућности његове перцепције, односно начине на које се може читати или тумачити. *Лирика Итаке* садржи низ песама у којима Црњански изневерава очекивања поигравајући се конвенцијама жанра, па тако пише „Оду вешалима“, или, на пример „Молитву“, која у потпуности инвертује канонски текст *Очанаша*. Међутим, у циклусу „Нове сенке“ налази се текст насловљен као „Прича“. Значењска поливалентност коју изабрани наслов претпоставља углавном се везује за прозни дискурс, односно, за нарацију или каузалност, узрочно-последични низ. И сам текст почиње глаголом карактеристичнијим за прозни дискурс: „Сећам се“, глагол који подразумева да ће наратор (у овом случају лирско Ја) испричати неки догађај. Називајући свој текст „Причом“, Црњански имплицира да ће лирски дискурс у који је уобличена његова прича „испричати“, „приповедати“. Али, већ у трећој строфи „приповедач“ прекида нарацију „Случајно се сетих невесео, / јер волим: да склопим очи и ћутим“ (Црњански 1994: 53). Епилог је испеван у последњој строфи: „У тишини слутим / да јој се имена не могу сетити / никад више“ (53). Наведеним поступком Милош Црњански убацује „причу“ у лирски жанровски дискурс, али при том изневерава очекивања, зато што приче у ствари нема, већ само наговештаја, и претпоставки да ће сећање врло брзо избледети.

Фридрих Хегел је, одређујући разлику између поетског и прозног дискурса, као једно од основних одлика на основу којих се разлика може уочити издвојио начин на који се моделује материјал. Лирски дискурс, обликујући материјал из спољашњег света, има за циљ да дође до његове суштине, за разлику од прозног дискурса који је првенствено информативан, и који има за циљ да обавести. Другачије обликовање материјала доводи до „спуштања“ лирског дискурса до обичног, прозног. Уношење елемената репертоара путописног дискурса свакако доприноси прозаизацији и профанизацији традиционално схваћене лирске песме.

Путопис као жанровски дискурс спада у домен документарног, нефикционалног. Основна функција путописа јесте да обавести, извести, опише и у неким случајевима путописни дискурс поклапа се са биографским или аутобиографским. С друге стране, путопис нема тачно утврђени облик, нити схему, нити израз, и стога може бити написан и у стиху (у традицији српске књижевности, нарочито модерне, најдоминантнија је епистоларна форма). Али, чињеница је да се путопис назива „жанром сведочења“, да претендује на веродостојност, да се кроз наведени жанр исказују утисци и да је основна идеја традиционално схваћеног путописа да се прикаже што веродостојније, предео који се описује. Субјективан и селективан и, иако претендује на веродостојност, веома често, нарочито у савременој књижевности, путопис је текст коме не треба у потпуности веровати. Сложићемо се са констатацијом Владимира Гвоздена који сматра да је „путопис увек двоструко кретање које подразумева отвореност према стварности, према новини која је први покретач путовања; али и посебно присвајање стварности помоћу аналогije која је регулаторни принцип путовања“ (Гвозден 2005: 43). Треба напоменути да историјска авангарда, иако није неговала путопис у толико мери као аутори српске модерне, ипак мења конвенције и прозног дискурса путописа. *Руске поворке*, Станислава Винавера текст су који садржи нетипичне приказе ауторовог боравка у Русији, нетипичне за доминантни репертоар путописног жанровског дискурса на почетку 20. века.

Пут, путник, путовање, у епохи историјске авангарде, био је један од доминантнијих појмова, и то не само у оквиру тематско-мотивског регистра. Увођењем „путописних“ тема и мотива долази и до профанизације лирског дискурса, односно до „спуштања“ на ниво документарног, на пуко сведочанство, и самим тим на увођење елемената прозног дискурса.

Најупечатљивији путник српске авангарде био је Растко Петровић који у „Путнику“, тексту посвећеном Станиславу Винаверу, из збирке *Откровење*, пише да кочијаш, један од његових ликова, „болује од друма, изван датума“ (Петровић 1958: 87). Тања Поповић сматра

да путописни елементи Петровићеве поезије носе у себи „печат путописног поступка“ (Поповић 1999: 168). У „Путнику“, низом асоцијативних слика, користећи технику монтаже, песник пролази не само кроз простор, већ и кроз време, декомпонујући, не само ткиво лирске песме, већ и ткиво путописа. Догађаји се не излажу хронолошки, линија нарације није хоризонтална, већ асоцијативна и вертикална, на основу чега се остварује присуство на више временских равни. Од блатњавог друма негде у Србији, преко океана, лирско Ја стиже до воза. Путовање кроз историју: „Кнеже Потемкине изданули у колима на великом путу, да могу, као ти, умрети на друму“ (Петровић 1958: 87), води од паганских богова до модерног превозног средства као што је воз, па затим и кроз књижевност и уметност: „И Атлантис је толико широк и дубоко је у нашој / жудњи тако/ Шарлоику и Одисеју да запевамо, кад би ко плакао“ (89). Изневеравајући још једном, не само елементе лирског, већ и елементе путописног жанровског дискурса Петровић свог путника не доводи до циља (ако циља уопште и има) већ се путовање завршава катастрофом, несрећом: „Из једног судара возова излазим, / окрвављен мало, ево, као први зорин зрак“ (89). У склопу изневеравања очекивања, као једног од основних својстава Петровићеве поетике, „лирски путописи“ немају дефинисану дестинацију, али се у њима могу препознати елементи путописног дискурса, као на пример, у песмама „Пустолов у кавезу“, „Путник“, „Азија путује“ у којима се запажа „да се писац трудио да што верније пренесе оно што је непосредно запазио ('перципирао') – говор, звук, боју, мирис, атмосферу“ (Поповић, 1999: 168).

Аутор збирке под називом *Бандит или песник*, Раде Драинац, није модификовао конвенције лирског текста само „продуженим“ слободним стихом или инкорпорирањем путописног дискурса у лирске текстове. Програм хипнизма чији је Драинац творац, није се значајно разликовао од осталих *-изама* српске књижевности и подразумевао је борбу против схема, калупа и канона, па стога не чуди да је идејни творац овог покрета својим текстовима доприносио модификацијама које су настајале у лирском дискурсу двадесетих и тридесетих година 20. века. Хипниста Драинац инсистирао је на невидљивом, етеричном и повезаном са вечносту. На основу дате аналогije, песник је подржавао форму која је долазила из сна и тежио да промени старе поетике: „уметност не стари ако је изражај живота, само се мењају схватања. Стари су доследни традицији, а нови теже ка оригиналним креацијама [...] Живот није могао вечито да буде подређен баналној форми, у одређеном смислу, ако се он, баш ради своје дивергентности, није губио у бескрајне форме. Изражај се никада није смео потчинити форми, него форма изражају“ (Драинац 1999: 64). Драинчева форма произилазила је из саме дубине стваралачког бића.

Лирика аутора *Банкета* и *Бандита или Песника* поседује елементе наративног, дугог је стиха који асоцира на реченице прозног дискурса. Песме као што су „Болестан и пијан враћам се са предграђа“ или „Јутро песника“, описују доживљаје лирског Ја, нове фигуре песника који више не контемплира над пејзажима и не опева љубав и јесен, већ „Мора да сам се лудачки опио кад сам и пигмент из очију попио“ (Драинац 1998: 156) и на повратку кући у зору „Случајно кад прођох приметих да један брашном напудерисан младић / Чита у старом неписменом журналу моју скандалозну биографију“ (157). Нови песник је пијаница, боем, није више салонски, већ „улични“ песник.

Драинчев текст под насловом „Бандит или Песник“ којим почиње истоимена збирка садржи, не само слободни стих који тежи прозном исказу, већ и додатне елементе прозног, али и драмског дискурса. У тексту, састављеном из четири сегмента, јављају се два гласа међусобно супротстављена као два различита, супротна принципа која услед несанице и „исувише много ракије“ преиспитују животне и поетичке ставове лирског Ја, „новог“ песника: „Да ли ће ми будућност опростити за нејасне јероглифе по девичанској хартији, / За ово велико моје бандитско срце песника?“ (147) започиње разговор Песник са својим „бандитским срцем“, при чему су два гласа (или два принципа) међусобно испреплетена и укрштена. „Бандитско срце“ одговара: „-Тхе! Па и ако ме осуди ... ионако све сам изгубио... / заситим ли се поезије, убићу се! Грозно умрљаних очију од свирепе јаве“ (147). Песник, као

доминантни лирски глас, у бесаној јесењој ноћи проналази „другог“ у себи: „Са једним другим Собом живим ко зна на каквом срамном острву“ (148) да би неколико редова затим прецизирао да је пронађени „други“ у ствари „богати извор зла у (својој) души“ (148). Или, критички поглед. Наведеним поступком суочавања два супротстављена принципа, аутор преиспитује живот песника, као и позив песника. Текст се може схватити и као постављање сцене с обзиром да се налази на почетку збирке, као увођење наговештаја схизофреније и подвојености, као и перманентног преиспитивања.

Песник, као лирски глас, у неколико наврата обраћа се, у себи пронађеном, „другом“ кога назива Бандитом, и ламентирајући над судбином песника пита: „Зар не осећаш колико ме лирика разорила?“ (147), да би затим покушао да објасни да ништа од тога, у ствари, није његов избор: „Нисам желео сву ову горчину одлепљену са коре срца / Ни облаке те, рођени, на столу и у мастионици“ (150).

Повремено, могуће је распознати и глас „другог“, пронађеног извора зла и „бандитског срца“ како се обраћа Песнику, иронично и подругљиво: „Кад кише лију, мили, о чему тако сниваш словенски и разнежено?“ (149) пита „бандитско срце“, истичући да ништа заправо није вредно труда и да су „све љубави измишљене“ и да „на мотоциклу у сивој пелерини пролази време“ (149). У последњем сегменту Бандит подсећа песника шта је све претрпео због стихова: „крв пропљувао“, „до смрти волео“, „као последњи бескућник гладовао“. Песник на крају ипак доноси одлуку да у себи, односно „у дну срчане аорте“ настави да носи ту борбу у којој „Песник са бандитом бој бије!“ (150).

Донекле схизофрена атмосфера песме, као и стихови „Да чудних мисли (реци!) које су дошле због тога што сам исувише много ракије пио“ (150) или „Ако ме не упознају по поезији запамтиће ме по скандалу“ (150) подсећају на Сергеја Јесењина (Сергей Есенин) и „Црног човека“, написаног само две године пре Драинчевог текста. Несаница, ноћ и алкохол код песника изазивају халуцинације, као код Јесењиновог лирског јунака, али и као код Ивана Карамазова који разговарајући са ђаволом једне бесане, болесне ноћи каже: „Ти си оваплоћење мене самог, уосталом, само једне моје стране [...] мојих мисли и осећања, и то само најгаднијих и најглупљих“ (Достојевски 2006: 658). Подвојеност, схизофренија, халуцинације и атмосфера коју креирају, представљају мотиве и елементе репертоара карактеристичне за прозни, али и драмски дискурс. Јесењину је за „Црног човека“ узор била драма *Моцарт и Салијери* Александра Пушкина (Александр Пушкин), док Достојевски о подвојености пише и у *Двојнику*. Сви наведени двојници требало би да омогуће поступак самоанализе и преиспитивања сопствених принципа који врло често нису јединствени и једнообразни. Управо су гласови, или удвојени лирски глас, у Драинчевом случају, стратегије прозног и драмског дискурса којима се обогаћује репертоар лирског.

Када говори о дијалогичности романескне и монолошности поетске речи, Михаил Бахтин наводи да су неопходне претпоставке песничког стила „јединство система језика и јединство (и јединственост) језичке и говорне индивидуалности песника која се непосредно остварује у њему“ (Бахтин 1989: 18). Другим речима, у песничком, односно, лирском дискурсу, неопходно је јединство песничке индивидуалности, док романескни дискурс „не само да не захтева те услове него је чак [...] претпоставка истинске романескне прозе – унутрашња слојевитост језика, његова друштвена говорна разноликост и индивидуална дисонанца у њему“ (18). Наравно, ни текст Драинчев, ни текст Сергеја Јесењина не садрже полифонију једног сложеног романескног дискурса, али садрже наговештај, могућност да се и у лирском тексту могу пронаћи дисонантни гласови који припадају различитим половима непосредоване лирске свести и који утичу на хармонију и јединственост лирског дискурса, онако како га описује Михаил Бахтин:

Песник се руководи идејом једног и јединственог језика и јединственог, монолошки затвореног исказа. Ове идеје су иманентне песничким жанровима којима се он бави [...] Иза речи песничког дела не смеју се осећати типичне и предметне слике жанрова (осим самог датог песничког жанра), професије, правца (осим правца самог песника), погледа на свет (осим јединог и јединственог погледа на свет самог песника), типичне или индивидуалне слике оних који говоре, њихови говорни манири, типичне интонације. *Све што улази у дело мора да се потопи у Лету, да заборави свој ранији живот у туђим контекстима: у песничким контекстима језик може да памти само свој живот (овде су могућне и конкретне реминисценције).* (53)

Уколико се осврнемо на основну разлику између прозе и поезије и ако их посматрамо као два кључна термина на основу којих се текстови идентификују и класификују још од антике, није необично што су авангардни аутори тежили да укину наведену дистинкцију користећи у истом тексту елементе и прозног и поетског дискурса и при томе настојећи да прошире или укину њихове репертоаре. Треба имати у виду да се ни прозни ни поетски дискурс не свде на пуку појавност, већ представљају комплексне 'модусе' који у оквиру својих репертоара подразумевају низ поступака, тематско-мотивских елемената, али и ефеката које би требало произвести. У тежњи да укину уметност какву познају, и да се супротставе традицији, аутори историјске авангарде у српској књижевности посезали су за стратегијама прозних жанровских дискурса.

2.2 Колаж

Тежња за повезивањем и укрштањем разнородних техника уметничког изражавања обележила је епоху историјске авангарде. Авангардни покрети су поетичка начела остваривали у оквирима различитих уметности које су се међусобно прожимале и повезивале креирајући нове облике и нове могућности уметничког изражавања.

Сликарство и књижевност као облици уметничког изражавања, почетком 20. века, у оквиру поетика покрета који су припадали епохи историјске авангарде, били су повезани на више различитих нивоа. Традиционално схваћене, обе уметности сврставане су у „романтичне“, на основу поделе који је извршио немачки филозоф Фридрих Хегел. Две уметности имале су исти предмет приказивања, али су начини на који су приказивали узвишено и духовно, били различити. Сликарство је било „у преимућству свуда где год је стало до тога да се нека садржина и према својој спољашњој појави изложи опажању“ (Хегел 1986: 364), односно, за разлику од сликарства, поезија није могла да достигне „јасност и одређеност чулног опажања“ (364) и када је било потребно нешто приказати да буде чулно опажљиво, сликарство је било погодније. Предност се огледала у могућности материјализације, с обзиром да се сликарско уметничко дело могло опазити и посматрати. Међутим, иако сликарство поседује одређена преимућства, аутор *Естетике*, ипак је сматрао да је поезија у предности зато што се поезија „ослобађа сликарске ограничености на један одређени простор и чак на један одређени тренутак неке ситуације или радње, те јој се на тај начин даје могућност да један предмет прикаже у целој његовој унутрашњој дубини и у целој обимности његовог развоја у времену“ (365). Иако имају исти предмет приказивања традиционално схваћено сликарство ограничено је простором и временом, за разлику од традиционално схваћеног лирског дискурса који је способан да ту ограниченост превазиђе.

Уметници, почетком 20. века, желећи да превазиђу постојећи „романтичарски“ модел, иницирали су промене, не само у дискурсу поетског, већ и у дискурсу сликарског изражавања.

Промене које су подразумевале и проширивање жанровских репертоара изазване међусобним утицајима.

Поетичко становиште авангардних уметника које је подразумевало проширивање жанровских репертоара, обухватало је и употребу, до тада недовољно коришћених, периферних стваралачких техника. Историјска авангарда тежила је да периферне уметничке поступке учине централним. У сликарству, наведена тежња резултирала је, од времена сликарског кубизма, почетком 20. века, употребом технике колажа која ће се примењивати и у оквирима лирског дискурса.

Колаж, као техника у ликовним уметностима, као модус уметничког представљања и као део жанровског репертоара, настао је почетком 20. века у делима уметника у Француској који су припадали покрету кубизма, да би доминантна техника постао од 1912. године када су и настали први „званични“ колажи - „Мртва природа на плетеној столици“ Пабла Пикаса (Pablo Picasso) и „Посуда са воћем“ Жоржа Брака (Georges Braque). Као техника, колаж је био присутан и у средњовековној уметности, али и у популарној грађанској уметности 18. и 19. века у виду убацивања тканина на честитке с циљем да се дочарају контуре одређеног објекта. До 20. века, односно до појаве историјске авангарде, колаж није био део „високе уметности“, био је везан или за религијске представе и реликвије средњег века, или за приказе украсних предмета који су били у широј употреби. Историјска авангарда преузима технику „са периферије“ и започиње процес модификације, не само ликовног, већ и књижевног лирског жанровског дискурса, уношењем неуметничких компоненти у ткиво уметничког дела. Грегори Улмер (Gregory Ulmer) назвао је технику колажа „најреволуционарнијом формалном иновацијом у уметничком представљању“ (наведено према Perloff 1986: 46) која је настала у 20. веку. Термин „колаж“ потиче од француске речи *coller* и значи „залепити“, „налепити“. Као техника, представља спајање, повезивање, лепљење, различитих типова материјала. У ликовним уметностима колаж представља наношење, лепљење, на платно или хартију, материјала попут тканина, или предмета из природе попут лишћа или цвећа, или обележја свакодневног живота, као што су аутобуске карте или позоришне улазнице. У књижевном дискурсу, присутан и у поетском и прозном тексту, колаж подразумева одређени вид интервенције изазване убацивањем, „лепљењем“ некњижевних, неуметничких елемената, попут рекламних слогана, или других облика изражавања која не припадају „високој“ књижевности, у сам текст.

Карактеристика авангардних покрета (на пример, дадаизма или надреализма) јесте сарадња уметника који су се бавили и сликарством и књижевношћу, што је резултирало преплитањима техника и жанровских репертоара. Поступци авангардног сликарства као што су растављање целовитог модела на фрагменте, аналитички поступак разбијања простора, или разбијање континуираног простора, примењивани су и у књижевности. С друге стране, и синкретизам уметности, као и укидање сваког вида ограничења, део су поетике историјске авангарде.

За потребе истраживања, колаж ће бити схваћен као поступак, као део жанровског репертоара авангардног сликарства, техника коју преузимају и примењују у својим текстовима и припадници авангардних књижевних покрета. Као стваралачки поступак, колаж подразумева преношење материјала из једног контекста у други, „лепљење“ материјала одређеног дискурса, на основу, то јест подлогу, која припада другом дискурсу. Основна функција наведеног поступка је повезивање разнородних сфера, при чему се материјал, који има улогу *повезујућег* елемента, двоструко кодира, односно, материјал задржава особине првобитног контекста, контекста из кога је потекао, и уноси их у нови, при том комбинујући особине са другим материјалима, са којима долази у додир. На тај начин прекида се линеарност контекста у коме се повезујући материјал нашао и јукстапозиционирањем се преиспитују појмови из обе сфере. Марџори Перлоф, испитујући употребу технике колажа код руских футуриста, наводи да „сваки сегмент колажа има двоструку функцију: позива се на

спољашњи свет иако је његова улога у оквиру композиције да нарушава саму референцијалност коју истиче“ (Perloff 1986: 49). Односно, „унета“ компонента не само да декомпонује нови контекст доводећи га у питање, већ преиспитује и свој првобитни контекст. Осим што повезује различите сфере, колаж подразумева и јукстапозиционирање елемената датих сфера, веома често без објашњења њихове повезаности (осим можда удаљене аналогије). Начин на који треба разумети уметничко дело настало поступком колажа не зависи само од уметника, уз дело не долазе и „упутства“, односно, не означава се начин на који га треба разумети, нити који је тачан редослед елемената, већ се оставља читаоцу да креира сопствене спојеве, самим тим и садржину.

Наведеном техником уметници с почетка 20. века остваривали су један од основних постулата авангардне поетике - оспоравање. Александар Флакер поетику авангардне књижевности означава као „поетику оспоравања“ при чему се оспоравају књижевни канон, традиција, миметичка природа књижевности, естетика лепог и складног, логика, смисао, грађанско друштво. Као примарни спор који се налази у темељу авангардног књижевног стварања, Флакер означава спор са начелом *mimesis*, при чему је он карактеристичан за бар два различита типа уметности на почетку 20. века: „и сликарство и књижевност авангарде поричу опонашање збиље као своје полазиште, тј. тежиште се премешта са *означеног на означитеља*“ (Флакер 1982: 35). С обзиром да су негирале опонашање стварности као један од основних поступака уметности, и сликарство и књижевност употребљавају идентична средства изражавања.

За француске авангардисте, између осталих и за Пола Елијара (Paul Éluard), један од разлога за напуштање „подражавања стварности“ била је и чињеница да „машта нема нагон подражавања“ и, како Адријан Марино, у *Поетици авангарде*, објашњава „она (машта) је бујица, извор који избија спонтано, стихијски, без формалне строгости, без норми, у пуној слободи“ (Марино 1998: 21) и као таквој, стварност јој није више потребна, бар не у смислу у коме је била у претходним епохама. Подражавање стварности, односно, *mimesis* био је једна од битних одлика реализма, па је стога и реализам био правац, школа, стил према коме је углавном био усмерен антагонизам авангардних уметника. Марино сматра да негирањем реализма „авангарда одбија не само један књижевни правац, већ и једну битну естетску, епистемиолошку и онтолошку категорију“ (23) и датим негирањем принуђена је да тражи нове начине изражавања и нове категорије. Одбацивање мимезиса довело је до комбиновања и укрштања жанрова и техника креирајући, између осталог, и колаж као доминантну технику покрета попут дадаизма, надреализма или руског футуризма¹². Марино сматра да „модерни *credo* тежи непосредованој апстракцији: „Уметност не репродукује видљиво, она чини видљивим“ (23). Наведени поетички *credo* настао је одбацивањем реализма као поетике, одбацивањем стварности као материјала који треба подражавати, као начела стварања и као објективне датости.

Авангардни текст није миметички, нити је песникова експресија, нити има спознајну функцију. Међутим, стварност се не може у потпуности „одстранити“ из уметничког дела, не мора се подражавати, али се може, сходно авангардној поетици, „налепљивати“, „лепити“ у /на само уметничко дело, било да се ради о књижевном или сликарском. Стварност се није могла избећи, па пошто више није постојала могућност подражавања, „стварност“ се буквално уносила, на различите начине, у саму уметност. Руски кубофутуристи Михаил Ларионов и Иља Здањевич (Иља Зданевич) пишу: „После дуге усамљености мајстора, ми смо гласно позвали живот и живот је упао у уметност“ (наведено према Ичин 2013: 9). Ораић Толић наводећи технике које су употребљавали авангардни уметници уочава да је „начело миметизма авангардна [...] умјетност негирала на два основна начина: обратом од означенога према

¹² Зборник под називом *Шамар друштвеном укусу* (1912) био је издање руских кубофутуриста и представљао је спој сликарства и поезије: „штампан на пак-папиру којим су се увијале потрепштине у радњама, корице су биле пресвучене платном од којег се праве цакови“ (Ичин 2013: 11).

огољелом означитељу и обратом од знака према стварном предмету“ (Ораић Толић 1990: 109). Премештање тежишта „са означеног на означитеља“ за собом повлачи и „обнаживање поступка“ (како су га назвали руски формалисти), односно, конструисање уметничког дела тако да су све компоненте приметне и присутне што, према Александру Флакеру доводи до стварања апстрактног сликарства на пољу ликовних уметности и заумног језика на пољу књижевности. Односно, „одбацујући опонашање збиље и истичући проблематику означитеља тј. линије и боје у сликарству, односно, 'ријечи као такве', или 'ослобођених ријечи', књижевност и сликарство као да су се аутономизирали, раздвојили, али управо их је то приближавало заједничком начелу *semiosis*“ (Флакер 1982: 36). Такође, уношењем, а не подражавањем стварности, одбацивале су се и традиционалне категорије лепог, складног или како га одређује немачки теоретичар авангарде Петер Биргер (а пре њега и Фридрих Хегел) „органиског уметничког дела“. С обзиром да је авангардно уметничко дело, од „органиског“, постало „неорганиско“, односно целину дела више не конституише „хармонија појединачних делова, него противуречан однос хетерогених делова“ (Биргер 1974: 124) поступак као што је колаж, који претпоставља комбиновање међусобно диспаратних елемената, постаје, у прилагођеном и модификованом виду, део жанровског репертоара у оквиру авангардног лирског дискурса.

У збирци *Кола за спасавање* (1922) која је, у ствари, друго, преименовано издање забрањене збирке *Стотину вам Богова* (1922), Љубомир Мицић користи технику колажа уношећи у дискурс лирског текста - рекламе, пароле, стихове народне и грађанске поезије. При томе, Мицићеве „пароле“ уоквирене су и графички издвојене, те стога врло уочљиве: „Дајте нам дивна крила“ (Мицић 1922: 2), „Постанимо добри пси / да можемо постати добри људи“ (2), „Филм је једина колективна уметност“ (2) (уз другу паролу, чак, налази се невелики текст који би се могао протумачити као нека врста дидаскалија: „Мухе наричу једногласно Тако је“ /2/). У „Прологу једног лудака пред легијом премудрих мува“ Мицић „лепи“ на текст наведене пароле демонстрирајући при том како би требало да изгледа једна зенитистичка песма. Објашњење о основним одликама зенитистичке поезије Мицић је изнео у „Категоричком императиву Зенитистичке песничке школе“ у коме наводи да: „Зенитистичка песма мора бити проширење ван димензија“ (6). Аутор *Кола за спасавање* остварује „проширење“ техником колажа, односно „прекидом“ у самом тексту и уношењем елемената „друге димензије“ у односу на уметничку - димензије стварности.

Осим одбацивања *mimesis*, авангардне поетике подразумевају и „естетско превредновање света“, односно, преиспитивање не само уметности, већ и свакодневног живота због чега је авангарди текст и етичко и естетско провокативан. „Полазна је авангарди иманентна функција естетског превредновања“ (Флакер 1982: 30), како наводи Александар Флакер, „за њу се везују и друге друштвене функције авангардних текстова“ (30). Флакер затим напомиње да „на том правцу непрестано јачају тежње експандирања умјетности у 'живот', у изванестетски простор, а те се тежње остварују само каткада непосредном друштвеном функционализацијом (политизацијом) текстова, прије свега, пак, освајањем нових естетских простора, изван оних који су задани традицијама књижевности, умјетности као институције. Деестетизација књижевности и умјетности везује се све више за естетизацију свакодневице.“ (30). „Нови естетски простори“ су простори свакодневног, простори који су били изван уметничких сфера (на пример, писоар који Марсел Дишан /Marcel Duchamp/ излаже као уметничко дело). Авангардни антиестетизам и укидање естетских забрана омогућио је уношење многобројних „неестетских“ елемената у књижевни текст. Читава збирка Љубомира Мицића грађена је на принципима колажа (који је подразумевао увођење „неестетског“ у „естетски“ дискурс) и естетске и етичке провокације.

Текст под бројем 1 у Мицићевој збирци осим псеудо-рекламе („Здраво је пити електрично млеко“) садржи и ономотопеју ритма бубњева као и позив да треба „просвирати задимљене лубање“:

Pesnici
Avioni visoko kruže nad vama
Radiotelefoni pobeđiše mlitave srokove
Ej nepoznata deco

ZDRAVO JE PITI ELEKTRIČNO MLEKO

Fanatici
Milijuni zastavnika marširaju
Tam – TAM – Tam – TAM
Jurišaju crveni oklopljeni automobili
MOSKVA → **PARIZ**
Čuvajte slavu
Grešni sinovi ukočene zemlje
Stvarajte
Vaše su reči puste fraze gomila
Sikću moždane brzometrike
Tàk – tàk – tàk – tàk
Severni Pol

TAM - TAM

TAK - TAK

PROSVIRATI ZADIMLJENE LUBANJE

(Мицић 1922: 12)

Karakteristika *Kola za spasavaње* jeste i naizmjenična upotreba ћириличног и латиничног писма што, с једне стране, означава припадност српско-хрватском (или хрватско-српском) дискурсу, а с друге, отежава рецепцију онима који нису упознати са оба писма. Провокација и политизација неизоставни су у Мицићевим колажима, при чему су пароле, питања и изјаве увек издвојене од осталог текста, уоквирене и уочљиве:

ZAŠTO STE SLEPI

MI GRADIMO TVORNICU DUHOVA

DOLE CAR

ŽIVEO LENJIN

AMO TURCI FRANCUSKA VAS ZOVE

МИ МОРАМО ЈЕДНОМ ПОСТАТИ ЉУДИ

СВЕ СУ ИСТИНЕ МАЛЕНЕ

(в. Мицић 1922: 12-24)

У оквиру поглавља о *антистварању* као тежњи да се „сасеку сви корени писања и књижевности и одбаци свака амбиција да се створи 'дело'“ (Марино 1998: 71) Адријан Марино у студији *Поетика авангарде*, као један од творачких поступака којима се остварује дата тежња, наводи управо „поступак колажа“ под којим подразумева повезивање разнородних елемената „чији се спој претвара у непредвидљиву, хомогену кохерентност“ (71). Румунски теоретичар затим објашњава да се „формула“ колажа „креће од неселективног коришћења

'презрених' или племенитих материјала, вербалних клишеа или клишеа из старих часописа, општих места, рекламних слогана, па све до 'плагијата', убацивања или мешања већ постојећих текстова“ (73).

Колаж као поступак и новооткривени фрагмент жанровског дискурса који „позајмљује“ елементе туђег дискурса и који их „плагира“, издваја и Дубравка Ораић Толић, проучавајући цитатност у оквиру авангардних поетика. Ауторка *Теорије цитатности* колаж сврстава у једну од доминантних авангардних техника које су пре свега цитатне. „Најраније откриће у склопу 'велике реалистике' био је колаж – цитатни жанр што га је створила и развила авангардна уметност 10-их и 20-их година“ (Ораић Толић 1990: 110). Ораић Толић наводи да се средишњи модел авангардне културе остварио у поезији, „а на подручју поезије у два основним поетикама – поетици заума и поетици цитатности“ (75). Хрватска теоретичарка разликује два облика цитатности од којих један припада средишњем, а други периферном авангардном културном моделу, односно један је део „велике цитатне полемике“, други „великог цитатног дијалога“. Објашњавајући разлику између појмова „цитатне полемике“ и „цитатног дијалога“ Ораић Толић наводи да је полемика „разарала познате смислове најважнијих текстова еуропске цивилизације“ и повезивала „диспаратне цитате у несувисле алеаторичке целине“ (80). С друге стране, аутори који су стварали под утицајем „великог цитатног дијалога“, су на „на основи старих смислова“, стварали „нове и неочекиване“, при чему „на разини синтактике они су се служили таквим облицима монтаже који су погодовали појави нових смислова“ (81).

Ауторка *Теорије цитатности* разликује две дефиниције колажа, прва која је везана искључиво за ликовне уметности и која представља колаж у ужем смислу: „ликовни жанр у којем се на сликарском платну или некој другој подлози улепљују стварни предмети“ (110) и други, „сваки текст грађен од хетерогених материјала“ (110) при чему истиче да проучавање колажа преко теорије цитатности отвара нове перспективе. Суштина колажа налази се у оквиру транссемиотичких цитата који подразумевају успостављање цитатног односа између уметничких и неуметничких сфера.¹³

Основни материјал који се користи приликом стварања колажа, односно употребе технике колажа, Ораић Толић назива „текстовима природе“ и „текстовима цивилизације“, и на тај начин одређује сферу припадности материјала као неуметничку, стварносно. На основу тога ауторка дефинише колаж као „жанр, односно поступак грађен на начелу транссемиотичке цитатности“ (111) при чему се као грађа употребљавају „цитати из новинских текстова, цитати рекламних слогана, документарних кроника, отрцаних фраза свакодневне језичне комуникације и сл.“ (111).

Објашњавајући феномен цитатности Ораић Толић успоставља цитатну тријаду, односно, свака цитатна релација има три елемента: први је текст који цитира, други је текст који се цитира, и трећи је нецитирани, али подразумевани туђи текст или контекст из кога се цитат преузима. Трећи члан, Ораић Толић назива *прототекстом*¹⁴ и за колаж наводи да је „прототекст из којег потјечу цитати у књижевном колажу хомологно [...] подручје изванумјетничких медија и свакодневне језичне комуникације, гдје се најнепосредније вербализирала модерна цивилизација и модерни живот. Оно што су у авангардних сликара новински изресци, то су у књижевном колажу цитати из новинских текстова, оно што су

¹³ Ораић Толић, осим транссемиотичких разликује и интрасемиотичке и интерсемиотичке цитате, при чему интрасемиотички цитати подразумевају успостављање „цитатног суодноса“ унутар одређене уметности, док се у оквиру интерсемиотичких „цитатни суоднос“ успоставља између различитих врста уметности.

¹⁴ Ораић Толић објашњава да трећи члан у ствари има неколико различитих назива попут „пратекста“, „подтекста“ или „прототекста“ и за истраживање колажа као цитатног одлучује се за термин „прототекст“ зато што је „термин 'подтекст' [...] погоднији за истраживања на плану семантике, а термин 'прототекст' за истраживања на плану синтактике културе, прагматичких додира међу текстовима итд.“ (Ораић Толић 1990: 15).

комади тапета и дрвета на ликовном колажу, то су у књижевном колажу цитати рекламних слогана и отрцаних комуникацијских фраза“ (138).

Принцип конструкције текста у оквиру *Кола за спасавање* Љубомира Мицића подразумева асоцијативно низање наизглед неповезаних стихова и појмова који садрже и понављање постулата савремене уметности и зенитистичких ставова, али и обраћања савременицима. Уоквиреним сегментима, Мицић декомонује графички изглед песме и уноси рекламу, претње, оноματοпеје, паролe, обраћања. Радован Вучковић, Мицићеву збирку назива „колажем“ у чијем се саставу налазе критички и поетски искази, графизми, провокације и извртање смисла: „у поетској структури Мицићевог колажа доминира [...] скуп оштрих и папрених 'балканизма' (слично у тадашњој поезији Растка Петровића) [...] То је поезија циркуса, илуминација, изругивања модерном граду и његовим митовима у кино-стилу, у коме се гомила маса парола, усклика, уличних слика, реклама, мешавине метроа, бројева [...] револуција, новинских вести, библијских цитата, историјских паралела, све у једном гротескном калейдоскопу“ (Вучковић 1984: 205). Вучковић читаву збирку посматра као „колаж“ састављен из разнородних, међусобно супротстављених елемената, али и сваки текст који се налази у оквиру збирке грађен је по истом принципу.

Уносећи фразе попут: „Рођење је увек смрт и бол“ (Мицић 1922: 14), „Ми морамо једном постати људи“ (14), „Стрпи се човече“ (13), „Љубав је бик“ (18), „Све је ново под капом небеском“ (19), „Гомиле љубе правду само на киноплакатима“ (19), Љубомир Мицић уводи фрагменте свакодневице који су графички издвојени, уоквирени и „налепљени“ на текст. Мицић при том не уноси само модификоване фразе, већ и елементе традиције и фолклора, без обзира да ли се односе на религију, грађанску културу или фолклор.

Кола за спасавање у песми под бројем 2 садрже и уоквирене почетне стихове молитве на старословенском језику: „Сеј ден јегоже сотвори Господ“ који припадају религиозној, вишој, духовној сфери, да би им само неколико стихова испод били супротстављени стихови „Свирај Циго Богара ти твога“ (12) из „некњижевних“, „недуховних“ свакодневних сфера. Постављено на овај начин императивно „свирај“ изгледа као наставак молитвеног, старословенског „сеј ден“:

Сељаци

Дигните КАМЕНИ ОБЕЛИСК „незваном јунаку“

С Авале надвисујте паске споменике

Нека је обелиск балкански израз ИСТОЧНИКА

Врхунац напетости једноставне величине

СЕЈ ДЕН

Чему зврндају и лажу на слетовима

Соколске парадне фанfare

Еј цигани жице моје

Пијаног сватовца

Цимбале

СВИРАЈ ЦИГО БОГАРА ТИ ТВОГА

(12)

Елементи фолклорног присутни су у оквиру *Кола за спасавање* без обзира да ли је у питању патриотска или љубавна тематика: „Дођи дилбер увече“ (15) или „Мори момо“ (18) и „Да знајеш“ (18), „Имаш русе косе Мирјано“ (21), „За твоје очи Маро три момка погибе“ (20), „О младости неверо моја“ (21). Уоквирен стих „Ој крајино крвава хаљино“ (15) исписан је усправно у оквиру песме под бројем 7.

Сви наведени стихови народних песама, српских или македонских графички су издвојени, и уоквирени, чак позиционирани водоравно. Наведеним поступком аутор нарушава визуелну и традиционалну поделу лирског текста на стихове и строфе. Стихови се „померају“ и распоређује на различита, углавном неочекивана места.

Тековине цивилизације саставни су део Мицићеве песничке фразе:

Tonu velike lađe

CUNARD LINE

Evropa – Amerika za 6 dana¹⁵
Pevaju zdravi momci sirove balkanske arije
Gori zemlja pod nogama vatrenih šuma
ATLANTIS
Počiva grad na kostima morskih pasa i korala
Bezbroj topljenika hvataju zlatnu slamku Amerike (20)

DOLAR JE MAGIJA

Осим компаније која се бавила превозом путника из Европе у Америку, савремена цивилизација оличена је и у Циркусу *Европа* у тексту под редним бројем 19:

ЦИРКУС ЕВРОПА

IV. епоха почиње

Мајмуни спашавају људе

(19)

Уз текст песме аутор је додао: „Сензација над сензацијама / Понавља се на свеопшти захтев“ позиционирајући их усправно.

Филмска уметност као фрагмент свакодневице и нова тековина цивилизације смештена је у текст под редним бројем 9:

Са зидова болнице „Милосрдних крвника“

Са прозора мртвачких кола

Ричу плакати

КАЛИГАРИ

(15)

(*Кабинет доктора Калигарија* био је немачки неми филм страве и ужаса из 1920. године.)

Уколико се унети фрагменти других дискурзивних пракси посматрају из перспективе теорије цитатности Ораић Голић, изводи се закључак да Љубомир Мицић употребљава транссемиотичке цитате уношењем неуметничких вербалних творевина попут рекламних слогана или народних песама у лирски жанровски дискурс.

¹⁵ Cunard Line је британска компанија основана 1840. која постоји и данас.
https://en.wikipedia.org/wiki/Cunard_Line

Принцип колажа заснива се на слободном асоцијативном повезивању. Марцори Перлоф, сматра да нас колаж „изазива да читамо знакове и декодирамо симболе, да измешане трагове доведемо у ред“ (Perloff 1986: 63). „Довођење у ред“ поверено је реципијенту који треба да пронађе смисао или значење које није коначно, нити једнозначно. Могућности логичког, каузалног, линеарног повезивања се умањују, али се појављују нове, оличене у повезивању на основу сличности, асоцијације или цивилизацијског кода. Реципијент би требало да, на основу сопственог искуства или образовања, региструје кодове који су унети и који су „туђи“ у односу на текст у коме се налазе. У питању могу бити појмови преузети из некњижевних дискурзивних пракси које садрже значењске могућности које реципијент препознаје и повезује са остатком текста, као што је, на пример, Мицић у своје текстове уносио рекламу за бродску компанију или за филм актуелан у тренутку настанка текста. У „Категоричком императиву Зенитистичке Песничке школе“, оснивач зенитизма, издваја асоцијацију као „моћно средство зенитистичког пуног израза у песми“ (Мицић 1922: 7), наводећи да је она „битност широке и временске концепције зенитистичког песништва“ (7). Песник затим појашњава: „Када гледам великог деформатора Чарли Чаплина или великог стилизатора Конрада Фајта не мислим само на малог Цеки Кугана и 'Caligaria' него и на жену која је у кину пукла од смеха као чудо Исуса Христоса“ (7).

Наведеном техником аутор *Кола за спасавање* одустаје од традиционално схваћене строфе као низа састављеног од утврђеног броја стихова, као и од традиционално схваћеног стиха. Текст више није линеаран, строфа и стих постају могућности, односно, присутни су као део традиције коју треба превазићи. Авангардни текст настао употребом технике колажа само „подсећа“ да се традиционално схваћена лирска песма некада састојала из строфе и стиха. Читање „слева на десно“, праволинијско, линеарно, читање је отежано, осујећено због чега се модификује и доживљај лирског дискурса с обзиром да је рецитовање, од времена дадаиста и *Кабареа Волтер*, постало перформанс.

Поред проналажења смисла по принципу асоцијативности, „кодирања“ и „декодирања“, Марцори Перлоф наводи становиште да „код колажа, хијерархија уступа место паратакси: 'један угао подједнако је значајан као било који други'“ (наведено према Perloff 1986: 75). Другим речима, не постоји уређен логички линеарни систем, већ се елементи уметничког дела налазе у хијерархијски међусобно независним односима чије повезивање и овога пута зависи од могућности реципијента и утиче на читање „слева на десно“. Лада Грдан, проучавајући симултанizam зенитистичких аутора закључује да је разбијање тоталитета смисла једног авангардног дела довело до тога да се „сваком засебном елементу осигурава одређени ступањ самодостатности, самосталности и једнаковриједности“ (Грдан 2010: 30). Грдан такође истиче да „структурни образац авангардног дијела у том смислу можемо окарактерисати као парадигматски, а то значи и да је само дијело [...] у начелу отворено“ (30). Другачије речено, технике које се користе приликом креирања авангардног лирског текста допуштају стварање смисла на основу образовања, искуства и могућности реципијента. Авангардно уметничко дело не заснива се искључиво на фикцији с обзиром да су у текст инкорпорирани фрагменти других дискурзивних пракси који се више не подражавају већ се „налепљују“.

Песма под бројем 8 збирке *Кола за спасавање* гласи:

Електричне звезде под небом
Грацки метеори
На асфалту црвени колобари
1. мај

ДОЋИ ДИЛБЕР УВЕЧЕ

Са зидова болнице „Милосрдних крвника“

КАЛИГАРИ

У једној секунди умиру три човека у свету (Мицић 1922: 15)

У наведеном тексту налазе се међусобно повезани разнородни појмови у којима су оличене две међусобно диспаратне слике града: уличне светиљке и атмосфера града за 1. мај, уз (уоквирени) позив на састанак исказан кроз дискурс народних босанских севдалинки. Из љубавног дискурса прелази се на болнички, мртвачки при чему се болница уместо Болница „Милосрдних сестара“ назива Болницом „Милосрдних крвника“, док погребно возило рекламира филм „Кабинет доктора Калигарија“, немачки хорор филм који се данас сматра зачетником хорор жанра. Текст закључује псеудо статистички податак да „У једној секунди умиру три човека у свету“. Из идиличне пролећне мајске вечери прелази се у ноћ хорора уз статистичке податке о смртности у свету.

Разнородни елементи, међусобно повезани, успостављају дијалектички однос између уметности и појмова који не припадају уметничком дискурсу. Саставни делови колажа двоструко су кодирани, односно, „фрагменти који су у оквиру колажа (и монтаже) уграђени у нову целину указују на своје порекло и истовремено су елементи нове целине, у којој актуелизују неке од својих ранијих својстава“ (Берг, Фендерс 2013: 161). Ступањем у дијалектички однос и повезивањем различитих појмовних области, фрагменти колажа формирају посебан уметнички утисак који реципијент покушава да дешифрује и уколико је потребно смисаоно доврши или допуни. Места на којима су повезани, места су шавова и пукотина који истовремено спајају диспаратни материјал, али и раздвајају, дозвољавајући првобитном значењу појма да се задржи и тиме дозвољавајући уплив фрагмената других дискурзивних пракси.

У остварењима аутора авангардног опредељења долази до растакања структура уметничког дела које су се заснивале на смислу, долази до дезинтеграције структура уопште, што подразумева огољавање поступка. Александар Флакер дати поступак објашњава као тежњу „према отвореним и привидно необавезним структурама“ (Флакер 1976: 203), тежњу која је „очита у намјерној фрагментаризацији некада цјеловите структуре, 'недовршености'“ и постиже се „слободном“ употребом дијелова властитих структура“ (203), такође, и понављањем тема и мотива и „преписивањем самог себе“ (203). Поступак подразумева да се песма развија у различитим правцима и да одаје утисак отворености и недовршености.

На стваралаштво Љубомира Мицића утицао је и супрематизма, радикална теорија Казимира Маљевића (Казимир Малевич)¹⁶ која је обележена присуством црних и белих квадрата и правоугаоника који се налазе уз текстове. Ирина Суботић сматра да је творац зенитизма употребљавао елементе наведене теорије у збирци *Кола за спасавање*, односно, „супрематистичким методом црних и белих поља“ (Голубовић, Суботић 2008:72) истицао је забрањене, цензурисане стихове и појмове које је уносио у текст (на пример „сифилискултура“) и на тај начин „цитирани бели (празни) и црни (испуњени) четвороугаони простори (површине, правоугаоници или квадрати) добијају функцију истицања ничега или поништавања постојећега“ (72). Креирајући *Кола за спасавање* Љубомир Мицић користио је и стратегије савременог уметничког сликарства.

¹⁶ Супрематизам је био резултат сарадње Казимира Маљевића и руских футуриста. Настанак покрета обележен је радом на припреми костима и сценографије за оперу *Победа над сунцем* и означавао је: „Црно-бели квадрат подељен по дијагонали, који се нашао на завеси и кроз који пролазе глумци, побеђујући материју и ступајући у ново пространство“ (Ичин 2013: 14).

Ораић Толић сматра да је у авангардном колажу истовремено остварена и велика цитатна полемика и велики цитати дијалог. Наиме, на семантичкој равни, колаж води велику цитатну полемику са начелом миметизма, док се дијалог води са тековинама савремене цивилизације: „текстови с једне стране негирају традиционалну приказивачку функцију умјетности у односу на свијет, а с друге стране афирмирају дотад непознату или слабо изражену приказивачку функцију свијета у умјетности“ (Ораић Толић 1990: 156). Уметност почиње да цитира живот, односно, уметност уместо да подражава она „налепљује“. Колаж води полемику и са начелом аутономије, сматра Ораић Толић, односно „колаж више није аутономно дело, него текст састављен од готове, хетерогене, изванумјетничке цитатне грађе“ (157).

У европској авангардној књижевности техника колажа била је веома примењивана, на пример, у „Облаку у панталонама“, Владимира Мајаковског (Владимир Маяковский) налази се реклама за какао „Ван-Гутена“, док се рецепт за дадаистичку песму Тристана Царе (Tristan Tzara) заснива на техници колажа:

Како направити дадаистичку песму

Узмите новине.
Узмите маказе.
Изаберите у новинама неки чланак за који вам се чини да садржи
довољно материјала за вашу песму.
Исеците чланак.
Исеците потом пажљиво све речи у том чланку
и ставите их у неку торбу.
Лагано промешајте.
Потом вадите сваку исечену реч једну за другом оним
поретком којим их проналазите у торби.
Препишите пажљиво.
Песма ће вам наликовати.
И ето вас 'писца бескрајно оригиналног и дивне
Осећајности, иако још увек несхваћеног од простака'.

(Наведено према: Тодоровић 2016, 21-22)

Осим поступака које је спроводио Љубомир Мицић и који су подразумевали видљивост и уочљивост колажираних фрагмената у виду графичког издвајања или писања другачијим фонтом или специфичног позиционирања на страници у односу на текст, аутори попут Растка Петровића или Душана Матића употребљавали су наведену технику, али нису графички издвајали унете фрагменте других дискурзивних пракси. Текст остаје линеаран и чита се уобичајено, строфа није дезинтегрисана и визуелно не постоје препреке приликом читања, међутим, исти принцип кодирања и декодирања симбола отежава рецепцију и разумевање текста.

Растко Петровић, је преиспитујући лирски жанровски дискурс, и у песмама које су публиковане пре превратничког и парадигматског *Откровења* употребљавао технику колажа. Песник је, у *Српском књижевном гласнику*, 1921. године објавио *лирски снев* под називом „Пролетња елегија“ састављен из шест целина, чија је појава изазвала „скандал и била повод за неукусне новинарске подсмехе“ (Петровић 1958: 406). „Пролетња посмртна листа“, пета је, претпоследња песма Петровићевог *лирског снева* и у оквиру стихова инкорпорирана је умрлица: „Наш син, наш брат, наш унук / Никад непрежаљени, / Јован, / Умре у цвету своје младости / На двадесет и прве године рођендан“ (Петровић 1958: 68). У жанровски дискурс елегије која је, по основном тону, песма која оплакује и у оквиру које се исказује жалост, аутор *Откровења* уноси небелетристички дискурс у виду умрлице Јованове. Исказивање жалости

код Петровића постаје буквално, доведено до своје крајности. Туга није исказана кроз осећања лирског субјекта или непосредовану песничку свест, већ средством свакодневне комуникација које се употребљава у ситуацијама када треба обавестити породицу и пријатеље да је неко преминуо - читуљом. Публикована на страницама новина, јавна, са недвосмисленим значењем, читуљом се исказује туга због смрти члана породице и одаје се почаст преминулом, обавештава о детаљима сахране. Авангардни песник уноси дискурс небелетристичког у виду читуље, смртванице, у песму елегичног тона и на тај начин уноси и непосредовану тугу аутора читуље.

Рекламни дискурс био је извор инспирације многим авангардним уметницима. Растко Петровић у песми „Јуче и данас“, такође објављеној 1921. године у *Српском књижевном гласнику*, певајући о тековинама савремене цивилизације и „новом животу“ који је отпочео када је „сва митологија умрла била заувек“ (59) и „Сирене се закикотале пискаво изван нас. Сирене. / Али не сирене грчких архипелага“ (59), поред аутомобила, рата и аероплана, сматра да је и рекламни дискурс тековина и резултат новог живота. Песма се завршава стиховима који илуструју „данас“, односно данашњицу, мирнодопско време наступило након јучерашњег ратног, кроз модификовану рекламу: „За улазак добровољни прилози у лепршавим осмесима, / Изгубљене сукње на касама враћају се.“ (61)

Припадник београдског надреалистичког покрета, аутор „Зарног влача“, Душан Матић, у тексту „Посао који претвара“ креирао је колаж састављен од реклама и малих огласа: „Мали огласи / Један оглас од петнаест речи / Само за Београд свега / Седамнаест динара / Свака даља реч један динар“ (Матић 1992: 51). Први стихови Матићевог текста представљају „рекламу за рекламу“, односно обавештење о цени коју треба платити уколико неко жели да постави оглас. Након уводног ценовника следе четири различита огласа у четири наредне строфе. Неименовани лирски субјект спреман је да плати: „Последњих сто динара дајем сваком лицу / које ми ма где и ма какво нађе / Запослење“ (51). Затим, млади брачни пар коме треба посао „само за обичан стан и храну“ (51), „обућарски радник“ именом, презименом и адресом „Милорад Јовановић са станом у Албанској 32“ тражи и „макар неки други посао“ (51) и млада шнајдерка која је спремна и „ноћу радити“ (51). Наведеним колажним сликама из свакодневног живота у виду личног рекламног дискурса Матић нарушава лирски дискурс илуструјући свакодневну борбу за егзистенцију.

Фрагменте некњижевних и неуметничких пракси у лирски жанровски дискурс интерполирао је и Бранко Ве Пољански у збирци *Паника под сунцем* (1924), међутим, фрагменте неуметничког Пољански означава и илуструје оноματοпејом. Као једна од творевина савремене цивилизације, фризерски салон је место сусрета, стога Пољансков лирски субјект, у песми „Код фризера“ описује оно што чује у суседној просторији: „Електрични апарат зврнда / бррррррррррр / И / ветри јој косу / А / ура на прљавом зиду / секунде кврца / кврц – кврц кврц – кврц / кврц – кврц“ (Пољански 1924: 10). Фен и сат, као елементи извануметничког дискурса унети су у лирски жанровски дискурс и илустровани оноματοпејом зато што нису у видокругу лирског субјекта, али чулом слуха могуће је регистровати њихово присуство.

У песми под називом „Експрес-гробље“, зенитиста и аутор *Панике под сунцем* такође оноματοпејом, прво најављује „Свирале вриснуше / фриииии фрифрифри / траааатратратра / заблејао рог“ (11), а затим у текст „уводи“ један од омиљених мотива италијанских футуриста и тековину цивилизације – воз: „Ппппшшшшшшшшшшшшшшттах / тах – тах тах – тах тах – тах...“ (11). Текст се прекида да би кроз њега „протутњао“ воз.

Песник је, у тежњи да обухвати што већи број свакодневних објеката које је донела индустријализација проширивао границе лирског дискурса неуметничким, баналним разговорима који су се обављали телефоном. Телефон је означавао повезивање удаљених субјеката и омогућавао разговор када није постојала могућност сусрета. Највероватније по узору на Владимира Мајаковског који је у „Облаку у панталонама“ телефоном „разговарао“ о

својим љубавним јадима са мајком, Пољансков лирски субјект, искушавајући границе телефонског апарата као цивилизацијске тековине, у песми „Слепац број 52“ разговора, односно покушава да разговара са Лобањом (која не одговара): „Ало! / Лобања / Боли ме број / 52“ (16). Интересантан је и назив Пољанскове песме, „слепац“ означава особу лишenu способности вида, па се поставља питање да ли се телефон употребљава зато што лирски субјект не види свог саговорника, па не постоји други начин комуникације, или зато што је саговорник апстрактан и можда се до њега може допрети и телефоном. Телефонски разговор припада свакодневном, насупрот традиционалном духовном и узвишеном предмету поезије, свакодневице коју песник инкорпорира у ткиво лирског текста истичући тежњу за променом у оквиру традиционално схваћене лирске парадигме.

Примена технике колажа била је двострука. Првенствено, било је потребно нарушити структуру традиционално схваћеног лирског жанровског дискурса, и како наводи Ораић Толић на делу је „била велика деструкција четирију основних начела еуропске умјетности: миметизма, аутономије, органске композиције и индивидуалне стваралачке потенције“ (Ораић Толић 1990: 159). С друге стране, постојала је тежња ка преосмишљавању лирског жанровског дискурса у који је требало инкорпорирати све елементе савремене цивилизације и истаћи њихов значај за уметност која се мењала у складу са историјским временом, односно, како други тип колажа дефинише Ораић Толић: „други је пут на првом мјесту била велика конструкција таквог типа текста у којему би умјетност слободно прелазила у стварни живот и обратно, сам живот постајао умјетношћу“ (Ораић Толић 1990: 159).

Функција колажа модификовала се у зависности од ауторске интенције. Уношењем фрагмената других дискурзивних пракси трансформисао се лирски жанровски дискурс, али негирала и традиционално схваћена уметничка пракса. Авангардном аутору је од изузетног значаја естетска провокација, порука коју текст садржи и која се углавном односи антагонистички према канону. Употребом технике колажа одбацују се и категорије индивидуалног стваралачког процеса, инспирације и талента услед акцентовања механичких процеса попут „лепљења“ или комбиновања диспаратних материјала.

Однос авангардног уметника према публици такође је амбивалентан. Негацијом и одбацивањем канонских и цивилизацијских вредности, текст настао техником колажа тежи да испровоцира публику. Коришћењем извануметничких дискурзивних пракси које углавном припадају цивилизацијском историјском тренутку, публика је позвана да препозна и да дешифрује елементе сопствене цивилизације који су инкорпорирани у модификовани лирски жанровски дискурс. С друге стране, услед инвентивног и разноликог повезивања, јукстапозиционирањем или спајањем неспојивог, као и постављањем у исту раван текста, елемената који се не могу лако повезати, чини се да авангардни уметник није заинтересован за рецепцију свог дела. Адријан Марино сматра да се: „почетна тачка и остварење овог програма своде [...] на став савршене равнодушности према рецепцији 'дела' (укус, емоција, вредност, итд.) и према такозваној естетској продукцији“ (Марино 1998: 71). Авангардни уметник не очекује од реципијента да схвати, разуме или саосећа са делом и не тежи да изазове „лепа осећања“ која би, према традиционалном схватању, требало да изазове један лирски текст.

Радомир Константиновић колаж посматра као везу између два света, немогућу побуну и покушај бекства од сећања:

Увек остаје нека пукотина у сликама колажа, пукотина кроз коју као да 'цури' сећање на свет од кога је колаж позајмио своје елементе. Поредак тог света је покренут, јер су елементи повезани на начин немогућ у том поретку, али ти елементи сећају се, ипак, света: колаж је на граници између сећања на свет и заборав тог света: у сваком елементу колажа срећу се, кроз безизгледни сукоб (кроз сукоб који се никад неће завршити), постојеће и непостојеће; колаж нема своју стварност него се непрестано отима постојећој стварности,

коју покушава да преобличи. Колаж је безизгледан покушај бекства од сећања. Колаж игра на граници несећања, али је никад не прелази ... Он је побуна против света, али немоћна побуна ... грешка која тај свет непрестано проживљава, од једног до другог елемента колажа непрестано изазивајући сећање на себе, и супротстављајући се новој целини коју ти елементи покушавају да изграде (Константиновић 1983г: 400-401).

Услед наведених особина колаж је техника погодна за изражавање авангардног духа побуне и антагонизма.

Извођење авангардних уметничких експеримената почетком 20. означавало је тежњу, не само за укидањем граница између жанрова или различитих врста уметности, већ и за укидањем граница између „високе“ књижевности и *поткултуре*, *сублитературе*, „ниских“ немиметичких облик стварања које се сусрећу у свакодневном дискурсу и који су се налазили „изван естетски признатог круга“, како га назива Александар Флакер (в. Флакер 1976:229). Тежња се огледала управо у увођењу рекламног дискурса, парола, смртovníца, телефонских разговора, односно облика који су ступали у сложену интеракцију са канонизованим облицима и трансформисали дискурс лирског (и прозног) текста. Оспорава се лирско Ја с обзиром да аутори нису више тежили да формирају доследан или кохерентан лирски глас. Његова исповест испрекидана је фрагментима неуметничких дискурзивних пракси чијим увођењем се оспорава и традиционално схватање лирског жанровског дискурса узвишеног и духовног израза.

Техника прављења колажа, према увидима Адријана Мариноа, спада у „спонтаност“ и њена „поетска вредност произлази из непредвиђене кохерентности која је наметнута разнородним елементима“ (Марино 1998: 130). Другачије речено, приликом „спајања неспојивога“ или приликом комбиновања „виших“ и „нижих“ сфера не може се утврдити начин на који ће елементи међусобно комуницирати или ефекат који ће изазвати. Управо у томе налази се књижевноуметничка вредност датих текстова – новина, спајање наизглед некохерентних елемената, комбиновање различитих сфера и немогућност предвиђања ефеката. Захваљујући колажу се, тврди Марино, „добија некаква испреплетаност уметности и живота, у којој је живот тај који 'пише' дело, а дело постаје манифестација живота“ (73). Румунски теоретичар сматра и да се „племенити“ материјали замењују 'безначајним', презреним“ (76) у склопу авангардне технике „разарања и обртања“.

„Разарање и обртање“ традиционално схваћеног лирског жанровског дискурса обухвата промену „предмета“ приказивања, уношење фрагмената неуметничког дискурса у лирски, затим, оспоравање стваралачког процеса који се своди на аутоматизам, у неким случајевима и на промену визуелног доживљаја текста, „недовршености“ и провокацију намењену реципијенту.

2.3. Монтажа

Као модификовани поступак преузет из ликовних уметности и прилагођен књижевном дискурсу, колаж је у границама текста веома сродан поступку монтаже. Другим речима, колаж подразумева и одређени вид монтаже унетих фрагмената и део је жанровских модификација и трансформација лирског жанровског дискурса које су обухватиле, не само традиционалну поделу на стихове и на строфе, већ и преиначења у категоријама ритма и мелодије, затим смисла и значења и, коначно, рецепције авангардног лирског текста.

Термин *монтажа* у теоријској и књижевноисторијској литератури вишезначан је, различито схваћен и употребљаван од стране уметника и теоретичара уметности, међутим,

неизоставан у оквирима жанровских репертоара који подразумевају поступке идентификације књижевноуметничког дела и његове жанровске класификације.

Појам монтаже је међу тумачима и теоретичарима епохе историјске авангарде различито схваћен, те проучаваоци попут Раде Станаревић, сматрају да не треба правити разлику између колажа и монтаже с обзиром да је у питању један те исти поступак и принцип који доминира у епохи историјске авангарде. Станаревић, с једне стране, описује монтажу као „ону врсту људске дјелатности која се, нарочито с наступањем масовне индустријализације, изводи као обични, свакодневни, рутински и безлични посао склапања дијелова машине и технике уређаја“ (Станаревић 1998: 13). С друге стране, ауторка студије *Монтажа, авангарда, књижевност* сматра да „на подручју авангардних 'изама' [...] монтажа се исказала као директно уношење реалности у умјетност“ (14). Станаревић затим наводи да су комбиновање „реалног и фиктивног“, као и амиметичност и метатекстуалност, три општа својства авангардне монтаже, при чему је „мијешање реалног и фиктивног“ основно. Односно, према тумачењу Станаревић, монтажа као поступак није искључиво везана за кинематографију, већ се може тумачити као принцип преузет чак и из индустријског и свакодневног дискурса.

У *Теорији цитатности* Дубравка Ораић Толић, с друге стране, разликује колаж од монтаже, међутим, Ораић Толић истиче да је „колаж жанр или појединачни поступак, а монтажа је универзално синтактичко начело авангардне културе у цјелини, свих њезиних текстова, па и жанра колажа, тј. текстова грађених на колажним поступцима“ (Ораић Толић 1990: 157). Ауторка *Теорије цитатности*, дакле, не посматра монтажу као стваралачки поступак, већ као „синтактичко начело“, принцип, који доминира у целокупној авангардној култури и уметности, и који се заснива првенствено на „монтирању“, комбиновању фрагмената, саставних елемената, односно „монтирању“ изванкњижевног дискурса у књижевни. Овако схваћен, поступак монтаже је уочљив, односно, аутори авангардног опредељења га не „сакривају“ у оквиру целине, већ га „излажу“, стављају на увид читаоцима. Ораић Толић иако не изједначава колаж и монтажу, ипак посматра монтажу искључиво као начело које се користи приликом креирања колажа, при чему разликује два основна типа монтаже на којима је грађен авангардни колаж: „алеаторичку и конструктивну“. Основна разлика налази се у њиховом односу према традицији, односно, алеаторичка монтажа је врста монтаже у којој је владала велика цитатна полемика, док је у конструктивној доминирао велики цитатни дијалог. Ораић Толић супротставља начело *отворене, монтажне конструкције* текста који је цитатни, начелу *органске, затворене композиције*. У случају *монтажне конструкције* „цитати су слободни у односу на цјелину, број им није ограничен, а ни положај строго одређен“ (40) што значи да у тексту насталом на основу монтажног принципа „детерминацијска моћ“ припада деловима, а не целини при чему већу улогу имају цитати у односу на текст у коме се налазе, односно, делови, фрагменти текста, имају значајнију улогу у односу на целокупан текст, и смисао се „склапа“ на основу њих. Другим речима, ауторка *Теорије цитатности* посматра монтажу као комбиновање, спајање неспојивих елемената на основу којих се конструише смисао текста.

Осим алеаторичке и конструктивне монтаже, Ораић Толић разликује и кубофутуристичку „монтажу атракција“ и конструктивистичку „интелектуалну монтажу“ (термини руског редитеља и теоретичара монтаже Сергеја Ајзенштајна /Сергей Эйзенштейн/) при чему интелектуалну монтажу Ораић Толић назива изразито свесном конструктивном монтажом. „За разлику од алеаторичке монтаже“, наводи ауторка *Теорије цитатности*, „која цитате спаја у несувисле серије, интелектуална монтажа све па и међусобно најдаље цитате спаја у нове смислене цјелине. С једне стране, интелектуална је монтажа синтактички темељ пјесникове конструктивне дијалогске семантике [...] С друге стране, интелектуална је монтажа синтактички темељ цитатне полифоније. Она омогућује 'збијеност' не само појединих стихова или пјесама, него и цјелог лирског, па и ауторског идиолекта“ (195-196). Другим речима, „интелектуална монтажа“ ствара „сувисла синтактичка јединства“ на основу којих

„равноправни и паралелни цитатни гласови ступају у додатне међусобне суодносе који резултирају свеопћом полифонизацијом.“ (196)

Александар Флакер је монтажу као поступак историјске авангарде повезивао с појмом монтаже у кинематографији: „У слиједу развитка авангарде почело се, међутим, истицати конструктивно начело *супостављања* или *супротстављања* (јукстапозиције) семантичких, просторних и временских фрагмената“ (Флакер 1982: 38). Као последица начела супротстављања, како сматра хрватски теоретичар из кинематографије се „све више преузимао појам монтаже који, у бити, означаје не само супостављање знака А и знака Б, него и конструкцију значења Ц“ (38). Флакер, између осталог, посматра монтажу и као конструктивни, стваралачки поступак, и поимање принципа монтаже преузима од руског редитеља и теоретичара монтаже Сергеја Ајзенштајна. Флакер потврђује Ајзенштајново становиште да су „монтажно мишљење и монтажна начела“ (39) не само техника или поступак, већ и одлика читавог раздобља, и да су заступљени не само у кинематографији, већ и у књижевности и осталим врстама уметности: „у казалишту, у кину, у 'фото-монтажи', која се, додајмо то, појавила као изразито авангардна дисциплина, блиска и сликарству и књижевности“ (39). Дакле, и Александар Флакер, сматра да је монтажа један од основних принципа авангардне поетике, али да се не своди на пуко „монтирање“ фрагмената и опште начело, већ подразумева процесе стварања смисла на основу међусобних односа у које ступају фрагменти једног текста.

Као и поступак колажа и принцип / поступак монтаже настао је услед авангардног антагонизма према мимезису, односно, према традиционално схваћеном подражавању и приказивању стварности, као и према реализму, при чему књижевни текст постаје конструкција сачињена из делова, фрагмената, кадрова између којих се опажају пукотине и „шавови“, из којих се смисао (који није више унапред дат) ствара, односно конструише.

Немачки теоретичар авангарде, Петер Биргер, такође заступа становиште да „монтажа може да важи као темељни принцип авангардне уметности“ (Биргер 1974: 111) зато што „'монтирано' дело указује на то да је састављено од фрагмената стварности, оно разбија свој привид тоталитета“ (111) и као такво одговара „неорганском“ уметничком делу како га одређује аутор *Теорије авангарде*. „Неорганско“ дело представља доминантан облик уметничког стваралаштва који је у супротности са, до тада актуелним, „органским“ уметничким делом у оквиру кога се поступци који производе смисао уклапају у целину која би требало да буде јединствена. У поетикама авангардних *-изама* хармонију је заменила дисхармонија.

Наравно, потребно је још једном напоменути да је монтажу као поступак који се уводи у жанровски репертоар лирског дискурса изузетно тешко раздвојити од колажа зато што, на пример, рани кубистички колажи представљају претечу поступка монтаже у авангардним лирским текстовима. Такође, треба нагласити и да је, за читање авангардних дела неопходан онај вид интерпретације који се не заснива на тражењу логичких и узрочно-последичних веза, већ онај који истиче конструктивне поступке. Како сматра Петер Биргер, наведени тип интерпретације може да открије „једно релативно конзистентно значење“ (Биргер 1974: 120) у делима за која се сматра да су настала принципом монтаже. Герхард Шауман (Gerhard Schaumann), наводи да монтажа „претпоставља активног читаоца који допуњује и наставља ауторову концепцију“ (Шауман 1984: 86) зато што се „заснива на дијалектици спознавања и мијењања живота“ (86). Монтажа, дакле, представља авангардну конструкцију састављену од фрагмената који могу бити повезани асоцијативним низовима, паралелним набрајањима, или могу бити међусобно супротстављени.

С позиције теорије жанра, монтажа ће у истраживању бити схваћена као стваралачки поступак, дакле, не као принцип или начело (иако се не негира чињеница да монтажа јесте један од основних принципа авангардних поетика), већ као поступак који је авангардна књижевност почетком 20. века преузела из, тада веома младе, филмске уметности. Монтажа у

даљем истраживању није општи принцип, није уопштено начело авангарде, већ је део жанровског репертоара кинематографије, који су аутори авангардног опредељења примењивали у својим текстовима (и поетским и прозним) у тежњи да наведени дискурс преобликују и модификују. Наведено схватање монтажног поступка заснива се првенствено на ставовима руског уметника и теоретичара Сергеја Ајзенштајна који је формулисао теорију монтаже коју је примењивао у својим филмовима, али је монтажу као поступак пронашао и у књижевним текстовима.

Схваћена као поступак који се користи у кинематографији, сврха монтаже је приповедање, повезивање кадрова како би се формирала радња. Филмска нарација, попут традиционалне нарације која је припадала епохи реализма, требало би да поседује почетак, средину и крај, односно, речено педагошком терминологијом: увод, разраду и закључак. Монтажа у кинематографији подразумева постављање кадрова на одговарајуће место у циљу приказивања, односно, истицања суштине. Сергеј Ајзенштајн је првобитно формулисао теорију монтаже, на основу искуства позоришне уметности, као процес у коме су независне и произвољне јединице „атракције“ или „импресије“ склопљене тако да производе потпуни емоционални ефекат који се разликује од збира својих саставних делова: „Уместо статичног 'одраза' неког збивања, који обухвата све могућности за акцију у границама логичне радње тог догађаја, прелазимо на једно ново поље – на *слободну монтажу* (курзив А.С.) произвољно одабраних, независних (у оквиру дате композиције и предметних веза које обједињују збивања) атракција – све у циљу успостављања крајњих тематских ефеката. То је монтажа атракција“ (Ајзенштајн 1964: 30-31). Ајзенштајн најављује прелазак на *слободну монтажу*, односно поступак у оквиру кога се фрагменти не морају низати узрочно-последично, већ „слободно“ у циљу постизања одређеног ефекта.

Џефри Новел-Смит (Geoffrey Nowell-Smith), у предговору другог тома Ајзенштајнових *Изабраних дела* на енглеском језику, наводи да је Ајзенштајнов нови, оригинални концепт монтаже, подразумевао да „значање у филму није везано ни за један снимљени објект, већ настаје колизијом два значајна елемента, који долазе један иза другог, и јукстапозиционирањем дефинишу смисао целине“ (Novell-Smith 2010: xv). Средство које руски редитељ употребљава да би остварио наведени концепт јесте кадар, „снимак који у оквиру концепције треба да буде релативно једноставан елемент“ (xv). Тако схваћена монтажа постоји не само у времену и у простору и „не само у објекту већ, пресудно, у перцепцији објекта“ (xv) и она „достиге своју судбину само када избегава метонимијско повезивање једног објекта за други, и постиже метафоричку асоцијацију кроз слику, објекта и идеје“ (xvi).

Монтажа као поступак који се употребљава приликом креирања авангардног лирског жанровског дискурса подразумева супротстављање, јукстапозиционирање елемената, „кадрова“ лирског текста при чему „комад А, узет из елемената теме која се развија и комад Б, узет такођер отуда, у њихову супостављању стварају слику у којој је најјасније утеловљен садржај теме“ (Флакер 1976: 233), затим „обликовање А и обликовање Б треба да буде тако изабрано из свих могућих црта унутар теме која се развија, треба да буде тако истражено да би њихово супостављање – управо њихово, а не других елемената – изазвало у перцепцији и осјећајима гледаоца најисцрпнију слику саме теме“ (233). Односно, два „кадра“, два појма, два фрагмента, који припадају истом низу, налазе се у односу који би требало да створи трећи појам који представља смисао текста. Монтажа, онако како је схвата Ајзенштајн, као и колаж, састављена је из елемената, фрагмената, међутим, они припадају истом значењском низу, истој појмовној категорији, док је суштина колажа у припадности различитим појмовним низовима. Монтажа, као и колаж, подразумева фрагменте, али не фрагменте изван књижевног и лингвистичког дискурса.

Марцори Перлоф такође преузима схватање монтаже руског редитеља и наведени поступак посматра као поступак у оквиру кога се „јукстапозиционирају дислоцирани фрагменти“ (Perloff 1981:157). Перлоф, објашњавајући становиште руског теоретичара наводи

да, када је слика А у јукстапозицији у односу на слику Б, она губи свој статус као слика А и постаје веза, у ономе што Ајзенштајн назива „низом репрезентација“ / „ланцем представљања“. Перлоф, у ствари, испитује креирање оваквог низа у коме је целина „нешто друго у односу на своје делове“, при чему се слике из најразличитијих контекста (али који припадају истом појмовном низу) доводе у колизију и међусобно се супротстављају.

Суштина наведеног поимања монтаже претпоставља да се смисао креира, не простим низањем кадрова, фрагмената, елемената, већ њиховим јукстапозиционирањем, супротстављањем, и у појединим случајевима повезивањем на основу паралелизама и асоцијација. Примењивање технике монтаже у кинематографији, као и у књижевности подразумева да читалац / реципијент треба сам да повеже кадрове / фрагменте стварајући сопствени смисао. Као и у поступку колажа, однос према публици је двострук. С једне стране, читалац је позван да сам креира смисао или да дешифрује текст, док с друге, аутор није заинтересован за рецепцију сопственог дела и никако не тежи да изазове осећања која би требало да изазове традиционално схваћена лирска песма или текст реалистичког дискурса.

Јукстапозиционирање и ступање у различите релације схвата се као доминанта у коју се постављају фрагменти, без обзира да ли се говори о кинематографији или књижевности. Унапред дати смисао карактеристичан за традиционално схваћен лирски или реалистички дискурс, настаје каузалним низањем кадрова иако сам за себе, кадар не мора да има неко одређено значење, већ има само одређену улогу у целини. Најбољи начин да се уклони смисао јесте управо раздвајање и дислоцирање кадрова, односно фрагмената, који би требало да, уколико следе један за другим, креирају смисао. Другим речима, смисао се не налази у објекту већ у ономе који посматра објекат и који повезује и „слаже“ секвенце креирајући на тај начин њему / њој доступно значење.

Сергеј Ајзенштајн напомиње да „монтажа, у суштини, није састављена из детаља већ од многобројних уопштених идеја о неком објекту или феномену, идеја које по закону *Pars pro toto* настају из детаља. Због тога оно што добијамо у комбинацији за монтажу није само скуп елемената који сачињавају ту комбинацију, није статични резиме целине, већ нешто много више од тога“ (Eisenstein 2010: 203). Руски уметник и теоретичар затим наводи да „то неће бити, рецимо, скуп састављен од пет детаља који чине целину; то ће бити пет *целина*, од којих се свака посматра из другачијег угла и са другачијег аспекта и које су све међусобно повезане“ (203). Начин на који су елементи повезани требало би да изазове максималну перцепцију целине, и „правилно изабран детаљ на основу наведених критеријума омогућава огромну економију у средствима изражавања“ (203). Другим речима, монтажа је динамичан процес на основу кога се један појам може приказати из више различитих перспектива при чему избор детаља којима се осветљавају дате перспективе омогућава економију израза, односно, правилно изабраним стилским средствима, када је у питању лирски текст, постиже се максималан ефекат.

Ајзенштајн напомиње да кадар није део монтаже, већ је „монтажна ћелија“ и оно што карактерише монтажу и кадар као њену ћелију јесте судар, „сукоб два супротстављена парчета“ из којих настаје појам (в. Ајзенштајн 1964: 55-56). Монтажу као судар независних кадрова руски теоретичар назива драмским начелом. Монтажа је, сматра Ајзенштајн, потекла из књижевности, на пример, у руској књижевности још је Пушкин у својим делима употребљавао наведену технику, међутим, новина коју историјска авангарда уводи оличена је у дислокацији фрагмената, њиховом (првенствено) јукстапозиционирању и укидању унапред датог смисла. Владимир Мајаковски је песник у чијим „исеченим“ стиховима артикулација не одговара границама стиха већ границама (кинематографских) 'кадрова' (Eisenstein 2010: 322). Авангардни текст постаје поприште лингвистичких дисторзија и контрадикција које реципијента приморавају да учествује у акцији креирања смисла. Функције авангарде које се остварују коришћењем наведеног принципа јесу одбацивање наизглед складних формалних структура (попут традиционално схваћене лирске песме) и онемогућавање осећаја јединства и

целине на основу којих би се могло доћи у равнотежу и склад са тековинама уметности и културе.

Употребом принципа монтаже у књижевном тексту добија се слика која није статична, већ покретна, динамична и која економичном употребом средстава остварује максималан смисао и учинак. Ајзенштајн, као пример који је употребљавао за анализу принципа и техника филмске монтаже, наводи кратку строфу песме коју је Владимир Мајаковски написао и посветио Сергеју Јесењину, након Јесењиновог самоубиства. За руског теоретичара „њен значај, надугачко и нашироко, лежи у њеном наликовању на моносемантички карактер кадра и у том делу њеног значења које је постигнуто одвајањем битног од 'општег' и у неопходном распореду реченица њиховим дељењем на 'кадрове', који се понекад састоје само од једне речи“ (Eisenstein 2010: 167).

Пустота...

Летите

в звезды врезываясь.¹⁷

Стих Мајаковског подељен је на три „кадра“ који подразумевају огромну празнину („пустота“), особу која се налази у тој празнини и која лети и, на крају „улеће“ у ту празнину („врезываясь“), „уграђује се“ и постаје њен саставни елемент.

Тихомир Брајовић, у *Теорији песничке слике*, илуструјући „монтажну имагинацију“ издваја песме Драгана Алексића „Лабораториј“ и Љубомира Мицића „Сифон-сода-крв“. Карактеристика наведеног поступка у оба случаја јесте „склапање“ исказа у „целину“ с празним средиштем“ (Брајовић 2000: 341). Песме су састављене од „дислоцираних фрагмената“, односно, карактерише их одсуство узрочно-последичног низа, док се смисао креира монтирањем затечених фрагмената. Брајовић наводи да се у наведеним случајевима може говорити о монтажи песничких слика и услед њихове различитости, односно, „о монтажи слика може се овде говорити већ и стога што су уједно састављени и склопљени песнички имагинативи из различитих стилско-изражајних тематских регистара“ (341). „Монтажни аспект структуре“ у наведеним текстовима је „на изванредан начин огољен и стављен у први план 'ослобађањем' од центрипеталног дејства 'теме' или универзума дискурса“ (341), односно, одсуства каузалности, чинећи, у ствари, једини уочљиви принцип креирања смисла. Монтирањем фрагмената у виду песничких слика реципијент креира смисао који (и код Алексића и код Мицића) одбија да буде пронађен.

Алексићева песма представља, како сматра Брајовић, „типичан пример дадаистички неконвенционалне имагинације у оквиру конвенционалног, искључиво језичког песничког медијума“ (340). Зенитизам и дадаизам поетички су два изузетно блиска песничка експеримента, стога није изненађење да се и код Мицића могу пронаћи стихови који илуструју „монтажу имагинативних и констативних исказа“ (341). „Лабораториј“, иако поседује ознаке лирског дискурса у виду поделе на строфе, риме, метра, алитерације, састављен је из низа дислоцираних фрагмената који не поседују узрочно-последичну нити било какву другу видљиву релацију: „Свежа жена као сено, / крај акумулатора; / Станите, браћо трпељива, / девет конвертора!“ (Алексић 1978: 54) или „Широм књиге звече шарке / штурих речи числених / Кроз вијуге слива слап се / сетних ставки мислених:“ (54). Наведени фрагменти припадају различитим „стилско-изражајним и тематским регистрима“ (Брајовић 2000: 341) како истиче Брајовић, што додатно отежава њихово повезивање или „монтирање“ у смислене целине.

¹⁷ Како би се што прецизније илустровао став Сергеја Ајзенштајна, ауторка је сматрала да постојећи превод на српском језику није адекватан и стихови су стога наведени у оригиналу, на руском језику: <https://www.culture.ru/poems/20064/sergeyu-esenin> ; преузето 26. 01. 2021.

Мицићева песма под називом „Сифон-сода-крв“ је, како сматра аутор *Теорије песничке слике* „парадигматична [...] за конструктивно-монтажни аспект разумевања“ (342). Наиме песник након уводних стихова „Мусака изврсно / О ђевапчићима да и не говорим“ (наведено према Тешић 1993: 335) прибегава „композиционом резу“ и „монтажном 'слепљивању“ потпуно другачијег израза: „Стонога лаж шета по таванима министарских главешина“ (335). Као карактеристичан поступак за Мицићев текст, аутор *Теорије песничке слике* издваја и повезивање појмова попут истине, лажи, крви или рата са „тривијално-конкретним појмовима“ („Речи су само подмазани точкови сукрвице и мождине“, „Крв је најздравије купатило“, „У опанцима чувају се мистерије рата и гробова“ /335/) што производи „бурлескан ефекат у разумевању“ (Брајовић 2000: 342). Као последицу наведеног монтажног принципа Брајовић издваја „депатетизацију“, док је „одсуство јединствене и централизоване (с)мисаоне [...] перспективе претпостављено конструктивно-поетичко исходиште“ (343).

Растко Петровић, у „Путнику“, другој песми збирке *Откровење*, посвећеној Станиславу Винаверу, техником монтаже тежи креирању утиска динамике и покрета. Петровићев стих је дуг, наративан, изостаје традиционална подела на строфе, али се издвајају кадрови, фрагменти текста: почетак првог фрагмента обележен је апострофирањем руском кнезу Потемкину и окончан императивним обраћањем кочијашу: „Кнеже Потемкине изданули у колима на великоме путу, / Да могу, као ти, умрети на друму, / Кад точак разглиба глину жуту; / Шибај кочијашу, терај царски у Струму“ (Петровић 1958: 87). Кадар прекида заповедно „Ћут!“ (87) које само за себе чини читав стих иза кога је смештен фрагмент у исповедном тону: „У тајности да ти поверим име једне звезде / Или једног слова из једне књиге о прашуми“ (87). Исповедање је, такође, прекинуто императивним „Ћут!“. Након кратког дијалога између путника и кочијаша који се окончава стиховима: „Кочијаш сам, болујем од / друма изван датума“ (87) следи асоцијативно смењивање фрагмената различитих просторних и временских равни који припадају и разноврсним „стилско-изражајним регистрима“, без чврстих каузалних релација:

- месечина: „Гле, месец, та чудна свим стенама рима! Због њега плима / Црвенокошког поглавице односи леш“ (87);
- леш „црвенокошког поглавице“ који „Препливава океане, / Да л' над водама, да л' дуж кинематографских платана, / Или по жицама телеграфским“ (88);
- девојчица и кадет;
- „снимак околине“: саксија на прозору, старица, амрел на пољани: „На прозору саксија с три цвета, лице неке старице / на пољани из амрела извиру четири ноге голе...“ (88);
- воз који је у покрету на месечини;
- судар возова;
- јаук погинуле девојке;
- лирско Ја које је преживело судар: „Из једног судара возова излазим / Окрвављен мало ево, као први зорин зрак¹⁸“ (89);
- лирско Ја које се објављује у завршним стиховим: „И то записах ја крај једне реке... / И амин“ (90).

Између набројаних фрагмената налазе се и асоцијативни низови и рукавци текста у којима се помињу и Хајдук Вељко и Дмитар Јакшић, Бранко Радичевић, Одисеј и Чаплин: („Опажаш ли: сјајних очију куну, опажаш ли Хајдук / Вељка на топу, / Или, Дмитра Јакшића да мегдан води?“/88/). Александар Јовановић уочио је принципе опозиције на основу којих Петровић организује фрагменте „Путника“: „То би, најпре биле опозиције: *древно-модерно, историја-садашњост, мит-цивилизација (техника), изузетно-банално, егзотично-свакодневно, завичајно-светско*, те на песничком плану: *поетско-непоетско*, са подваријантом: *истрашено-неистрашено*“ (Јовановић 1999: 230).

¹⁸ Треба напоменути да је наведено поређење карактеристично за авангардну поетичку инверзију: зорин зрак је најчешће румен, а не „окрвављен мало“.

На основу теорије монтаже Сергеја Ајзенштајна, која подразумева да се филмски кадрови међусобно супротстављају како би створили нови смисао, циљ монтаже као поступка у кинематографији био би спајање делова како би се добила „прича“. Монтажа схваћена у склопу авангардне књижевне поетике подразумева јукстапозиционирање разнородних фрагмената текста, али тако да се између њих појављује пукотина у виду недостајућег смисла који би реципијент требало да креира. Руски уметник и теоретичар сматра да наведено повезивање кадрова (јукстапозиционирањем) има за циљ да прикаже покрет. Користећи технику брзог смењивања кадрова, Петровић од стихова „Сад далеки свитај продубљује зелени исток“ (89) убрзава темпо, не само сменом дана и ноћи, већ и смењивањем многобројних краћих текстуалних фрагмената и њихових асоцијативних рукаваца: локомотива која „загрокта ко свиња кад је ко штроји“ (89), машиновођа који „није ништа друго / до нож који под материцом забоден стоји“ (89), ноћ „савршен мрак“, воз који јури „уз гроктање“, варнице које настају услед брзине, месец „огроман, истински први пут ноћас, месец жут“ (89). Фрагменти су у служби убрзавања темпа и креирања динамике текста чији се врхунац огледа у судару возова. Након судара темпо се успорава и текст завршава формулативно умирујуће, хришћанско, у наведеном контексту иронијско: „И амин!“.

Смисао Петровићевог лирског текста јесте низање сцена како би се створио утисак покрета. Аутор користи јукстапозиционирање фаза акције уместо простог опажања процеса и тај поступак доводи до креирања серије међусобно повезаних фрагмената који се стапају у један феномен приликом реципијентовог опажања текста. Односно, како наводи Ајзенштајн: „Један мртав дугачак кадар се распада на мање монтажне делове који би били поново састављени у виталном оживљавању догађаја кроз емоције и сензације“ (Eisenstein 2010: 146).

Прву строфу „Зимског репертоара“ претпоследње песме *Откровења* Растка Петровића чини низ, наизглед неповезаних фрагмената који наликују на уводни кадар филма: убијена кокошка, грамофонска игла, гнездо ластавица у виолини:

Скок је преклане кокоши у небо

Крв точи

И револверски пуцањ,

То: грамофонска плоча,

У обртању, прстом својим изазвати арију,

То: гнездо ластије у виолини –

Целе зиме остаће без звука и без птица

Та топла кућа селица

(Петровић 1958: 108)

Техником монтаже, и у наведеним стиховима, Петровић истовремено супротставља, прекида и ниже „кадрове“ који би требало да, из више различитих перспектива, илуструју „зимски репертоар“. Код Петровића „зимски репертоар“ прве строфе подразумева: преклану кокош, грамофонску плочу (која се слуша у дому), ластавице које су направиле гнездо у виолини (пронашле су дом). Наведени принцип песник спроводи кроз читаву песму низањем слика и фрагмената којима се илуструје „зимски репертоар“ који подразумева и ишчекивање и последице. Између фрагмената не постоје видљиве узрочно-последичне везе, али постоји могућност њиховог повезивања на основу, на пример мотива или асоцијативног низања. Долазак зиме илуструју стихови о неименованом лирском субјекту који је: „У стању да сања пучину црвену - / СУНЦЕ, одсуство четири месеца: / Ево, приближује се зима“ (108). Зима је неизбежна чак и „У Индији, у Камбоџи, на Половима, у Судану / Свуда зима дође у своје време, / свуда велике просјаке и сањалице затече без спреме“ (108). На основу мотива револвера, могућност повезивања имају прва строфа: „Скок је преклане кокоши у небо / Крв точи / И револверски пуцањ“ (108), затим и десета: „Тамо где кроз три облака пуца из револвера / Дубина мокра која зору протера“ (110). Револверски пуцањ појавиће и трећи пут након неколико стихова, али инвертован и смртоносан: „То: / Постоји револверски пуцањ

изнутра / што убија“ (110). И напoкoн, након зиме „Доћи ће пролеће, пуно блата као и зима; / Прoлеће носи пуне цeпoвe пиштоља“ (110). Осим зиме и пролеће је смртоносно.

Наведеном техником прекида, низањем фрагмената, асоцијативним приказивањем појмова, њиховим осветљавањем из више различитих углова, користећи технику монтаже, Петровић дочарава стање „зимског репертоара“ попут епског позоришта. Валтер Бенјамин говорећи о Брехтовом епском позоришту наводи да: „... епско позориште – наиме, принципом прекидања – преузима поступак који [...] је последњих година добро познат из филма и радија, штампе и фотографије. Говорим о поступку монтаже: јер монтиран елемент прекида контекст у који је монтиран“ (Бенјамин 1974 : 110) – епско позориште, закључује Бенјамин, приказује стања, а не радњу.

Као процес супротан монтажи, Сергеј Ајзенштајн, наводи надреалистичко аутоматско писање. Наиме, како сматра руски теоретичар, монтажа тежи да *скроји* скрхане елементе стварности, док надреализам тежи њиховој неповезаности. Творац теорије монтаже наводи да је коришћењем наведеног поступка „целовити догађај разбијен на делове, делове који нису самостални, али којима је намењена одређена улога, и који се комбинују на посебан начин у прогресију која је одређена њима“ (Eisenstein 2010: 145). Суштина монтажног поступка, како га схвата Ајзенштајн, јесте у међусобном повезивању елемената и креирању значења, док надреалистичко аутоматско писање не подразумева значење, односно, није пресудан смисао, већ конструкција. Аутоматско писање подразумева и колаж илуструјући при том суштинску разлику између наведених поступака. Наиме, колаж у уметнички (књижевни, сликарски) дискурс уводи фрагменте других дискурзивних пракси који се међусобно повезују, док се у оквиру монтаже повезују елементи једног дискурса тежећи да остваре динамику, нови смисао или да илуструју одређено стање.

Према схватању француском надреалисте Андреа Бретона (André Breton) надреалистичко дело „представља низ неповезаних 'проналазака' које никако не треба дотеривати и кориговати“ (Новаковић 2002: 103), међутим, с обзиром да је и сам Бретон ипак кориговао своја дела, наведену констатацију треба схватити условно. С друге стране, у српској књижевности, аутори који су припадали надреалистичком покрету користили су управо метод разбијања целине на мање делове, прекиде и повезивања, другим речима, користили су поступак монтаже.

У тексту по насловом „Мутан лов у бистрој води“ Душан Матић пише:

ноћ, 'и' ноћи долазило да везује ове речи ове реченице.

Ове опијене чавке чека те мрежа.

ноћ је долазила, одлазила, као што нико не долази, не одлази,

са свих страна, из срца. Из црних зрцала

Ноћ је волела, кад се брда дошаптавају. Дочаравају.

ноћ је расла као претпоставка, као падала ти месец труо.

ноћ отварала као вратнице, као стазе које снују увек заверу. (Матић 1992: 46-47)

На први поглед, не постоји логичка повезаност између Матићевих стихова, међутим, смисао настаје када се међусобно повежу сви аспекти који се односе на ноћ коју песник жели да прикаже: ноћ која је долазила и одлазила, расла, падала, отварала се. И сваки наведени опис ноћи повезан је асоцијативно са појмовима који се везују уз употребљене глаголе: отварала као вратнице, расла као претпоставка. Низање датих елемената постиже ефекат ноћи који би требало да дочара „Мутан лов у бистрој води“. Појам ноћи разједињен је, „разбијен“ на низ фрагмената чијим повезивањем читалац „саставља“ и креира сопствени утисак и доживљај ноћи.

На сличан начин Матић гради и „Заменице смрти“, лирски текст чија скоро свака „строфа“¹⁹ и сваки сегмент почиње погодбеним, условним „да си“ које означава хипотетичку радњу, или само речцом „да“. Скоро ниједан сегмент не представља целовиту условну реченицу, сваком недостаје по један предикат: „да си лишај на грудима жилаве птице, заражен страх, паметна трава, угрожен разлог, удављен пламен скитања“ (наведено према Којен 2007: 11). У наведеним и у многим другим стиховима овог текста недостаје други део условне реченице који би објаснио шта би се десило након условног „да си“. Недостајући глагол „расут“ је, распоређен по читавом тексту и први пут се налази тек у шестом сегменту: „да си усијаним гвожђем уздржаности кројио комад мирног платна / да њиме покријеш сексове смрти“ (11) и наставља набрајање „да њиме покријеш ожилке месечине, палац воље, спржену папрат страсти, литице миловања...“ (11). Принципом монтаже, Матић уз употребу паралелизама и асоцијативних набрајања фрагмената, кроз емотиван набој, покушава да истакне специфичне етапе или фрагменте живота:

„да си та укована чај разума на попрсју обезглављене
топлоте, на црној табли живљења исписани задатак
да си укована топлота на попрсју обезглављене чаји
разума, на црној табли задатака исписано живљење.“ (курзив А. С.) (14)

Паралелизмом и инверзијама у наведеним, звршним, стиховима, Матић поентира да је човек на црној табли живљења исписани задатак и на црној табли задатака исписано живљење, односно, да сви ови фрагменти, „разбијени“ и расути кроз Матићев текст, у ствари представљају живот, односно, „заменице смрти“. Наведени текст, настао техником монтаже у складу је са поетиком надреалистичког покрета по којој, како сматра Јелена Новаковић: „надреалистичке активности треба да ослободе ирационалног и примене га на решавање проблема који се постављају у свесном животу.“ Поступком монтаже, фрагментирањем, асоцијативношћу и јукстапозиционарањем фрагмената, надреалисти теже да дођу до сазнања „које треба да доведе до преображаја човека и света“ (Новаковић 2002: 38).

Приказивање једног појма из више различитих углова, набрајање и асоцијативно надовезивање карактеристично је и за текст под називом „Неменикуће“ чији је аутор такође припадник надреалистичке групе у оквиру српске књижевности, Александар Вучо. Текст је подељен на неколико сегмената и сваки повезује управо слика Неменикућа из другачије перспективе. Први стихови представљају Неменикуће: „Ово су Неменикуће штенад у цичем мраку у шуми вешала тврда“ (Вучо 1980: 93), затим након сваког „Ово су Неменикуће“ следи ново одређивање појма: „разрок поток каша леда“ (93), „на врху највишег брега диже се мермерни двораци“ (95), „у магли прљаве баре проклето место рођења“ (98), „у магли прљавог дана проклето место рођења“ (101). Статику једног места, Вучо претвара у динамику приступајући му из различитих перспектива, односно одређујући га на различите начине.

Читав текст, без традиционалне поделе на строфе, састављен из пет целина, у стиховима неједнаких дужина, бројним паралелизмима и анафорама, компонован је као низ наизглед неповезаних фрагмената, али могући смисао може се креирати међусобним јукстапозиционарањем и повезивањем. Песник, приказује личну драму стиховима:

¹⁹ Матићев текст је у време настанка био типично надреалистички: без поделе на строфе, дугачког стиха, ближи прозном тексту, без почетног великог слова, и у том облику је и штампан у антологији надреалистичке поезије *Мутан лов у бистрој води* коју је приредио Леон Којен, као и у *Антологији песничтва српске авангарде* коју је приредио Гојко Тешић. Међутим, у *Антологији Матић*, коју је приредио Драшко Ређеп, исти текст је подељен у циклусе, строфе су нумерисане, дугачки стих разбијен је на мање целине и свака строфа почиње великим словом. Промене су настале накнадно, интервенцијом самог аутора. У истраживању ћемо се позивати на текст штампан у антологији коју је приредио Леон Којен.

Сваке се ноћи грозно усамљује моје тело
То су на прозору ране по зиду комади одела
То су у подруму звезде и ходници кукавних змија
То су под главом још дупља крта пећинска грла... (94)

Међутим, тело лирског Ја „Неменикућа“ не делује као да је статично, односно, перспектива се помера од собе на чијем су прозору ране, а по зиду комади одела²⁰, до подрума у коме се парадоксално налазе звезде, али и „пећинска грла“. С обзиром да су главне теме надреалиста лудило као израз револта, сан као начин примања порука из несвесног, као и да су београдски надреалисти следили „оријентацију засновану на претпоставци да истраживање понора људског бића треба да доведе до промене његовог положаја у свету“ (Новаковић 2002: 36), наведена техника омогућавала им је неопходну динамику која би дочаравала специфично стање ума које су желели да прикажу. У есеју под називом „О Фројдовој психоанализи“ објављеном 1923. године у 2. броју часописа *Путеви*, Душан Матић истиче: „Тај подземни део духа саграђен је од инстиката, импулса, афеката, аутоматских асоцијација, стално у покрету“ (Матић 1923: 30). Стварни свет, реални свет који би требало да представља целину и објекти тога света, како наводи Радомир Константиновић, у тексту Александра Вуча „као да се ослобађају од те целине, постајући елементи једне стварности у распадању“ (Константиновић 1983г: 429) при чему се изједначава распадање света са распадањем лирског Ја укидањем разлика између песничког субјекта и објекта некада целовитог света. Читав текст „Неменикућа“ састављен је из кадрова, из сегмената, јединица које ступају у различите односе стварајући или замагљујући смисао.

Ајзенштајн признаје да је и код песника попут Пушкина постојала техника која би се могла упоредити са монтажом, међутим, сегменти су били међусобно повезани, смисао је био дат унапред. Епоха историјске авангарде доводи их до јукстапозиционирања, супротстављања у тежњи да се смисао накнадно пронађе. У складу са надреалистичком поетиком, смисао је потребно тражити у сферама снова, кошмара и изван разума. Београдски надреалисти изједначавали су сан и лудило и представљали су сан као „закорачење у Непознато и као пут ка тоталној стварности“ (Новаковић 2002: 44). Прихватајући становиште француских надреалиста и београдски надреалисти сматрали су да реалност није једина стварност и да односи унутар реалности нису једини, односно, да постоји и сан, и илузија, као и случај или фантастика. Сви ови појмови обухваћени су појмом *надстварности* који „изражава веру у могућност постојања једног света који се лако прилагођава човековим жељама јер се у њему руше ограде између сна и јаве и без тешкоћа прелази из једне области у другу“ и како даље објашњава ауторка *Типологије надреализма*: „надреално је дакле сама реалност, али ослобођена окова апстрактног мишљења које је своди на област рационално сазнатљивих чињеница и проширена на област ирационалног“ (Новаковић 2002: 82-83). Осим техником колажа, српски надреалисти су, попут Вуча, у тексту „Неменикућа“, превазилази и динамизовали димензије сна и јаве, кошмара и лудила управо фрагментирањем и монтирањем пронађених фрагмената.

Неповезаност фрагмената текста који је настао поступком монтаже отежава рецепцију, и за разлику од традиционално схваћене лирске песме у којој је смисао унапред дат, у случају авангардног лирског текста, неопходно га је креирати. Услед нарушеног јединства текста, отежава се и аудитивна перцепција, зато што се губи еуфонија и музикалност традиционалне парадигматске песме српске модерне. Текст није омеђен строфама, римом или рефреном (мада се могу пронаћи у траговима), већ је фрагментаран, испрекидан, асоцијативан. Јединство и целовитост текста, непрекинути субјективни низ и израз непосредоване свести, хармонија елемената који су у служби целине, узрочно-последично низање фрагмената, не могу се више

²⁰ Наведени смисао је само један од могућих с обзиром да нема интерпункције и делови реченице се могу повезати на више различитих начина, нпр. на зиду могу да буду и ране.

пронаћи. Смисао, ефекат, па и осећајност који су се подразумевали у оквиру традиционалног лирског жанровског дискурса, изостају, траже се, али врло често, не налазе.

2.4 Симултанизам / симултаност

Колаж и монтажа, као стваралачки поступци којима су аутори авангардног опредељења преобликовали репертоар лирског жанровског дискурса, и сами су иницирали увођење нових поступака и типова поетског изражавања. Без обзира да ли су схваћене као конкретан принцип или као опште начело поетика историјске авангарде – употреба колажа и монтаже у стваралачком поступку аутора авангардног опредељења утицала је на појаву симултанизма. Симултаност, односно истовременост, карактеристична је и за колаж и за монтажу, зато што подразумева истовремено присуство разнородних елемената. Када се говори о колажу, симултани елементи потичу из различитих дискурзивних пракси, док је код монтаже у питању јукстапозиционирање различитих елемената истог дискурса. За разлику од колажа и монтаже који укидају линеарну структуру текста „симултаност укида линеарну структуру времена и ствара просторне паралелне светове“ (Берг, Фендерс 2013: 290).

Сергеј Ајзенштајн монтажу је посматрао не само као низ међусобно јукстапозиционираних фрагмената, већ и као симултаност елемента. Појам се симултано изражава уз помоћ средстава експресивности, у које Ајзенштајн убраја стих и строфу с једне, и реч и метафору, с друге стране. Уколико се појам монтаже схвати као паралелно постављање појединачних сегмената изводи се закључак да је симултана поезија настала управо наведеном техником „својим буквалним сударима смисла (или бесмисла) и *cadavre exquis*²¹ доследним недоследностима који су 'вођени' случајем“ (Weisstein 1978: 128). Другим речима, асоцијативни паралелни низови модификовали су лирски жанровски дискурс истовремено подразумевајући и динамику и сажимање.

Италијански футуристи као узрок симултаности истичу убрзани темпо живота у градовима. Управо је „захуктало урбано окружење једно од кључних футуристичких искустава, а оно управо кроз симултаност води динамизацији опажања“ (Берг, Фендерс 2013: 290). Међутим, у епохи историјске авангарде, у Европи, најкарактеристичнија је била дадаистичка симултана песма. Дадаисти који деловали у *Кабареу Волтер* у Цириху дефинисали су симултану песму као „контрапунктни речитатив у коме три гласа или више гласова истовремено говоре, певају и звижде, итд., на такав начин да је елегичан, хумористичан или бизаран садржај дела наглашен таквим комбинацијама“ (Ball 1996: 57; наведено према Тодоровић 2016: 40). Предраг Тодоровић дадаистичку симултану песму дефинише као „вишегласно певање“ чији је циљ да се песма претвори у „какофоничну пародију уметности“ (40). Појам симултаности, као и колаж и монтажа, подесни су за авангардни стваралачки поступак утолико што се текст усмерава у више праваца, и истовремено се приказује неколико паралелних низова који имају за циљ да динамизују опажање и да сажму простор и време у једну тачку.

Предраг Тодоровић издваја перформанс као једну од тековина дадаистичког покрета насталог у Цириху, сматрајући га „историјском инвенцијом“ дадаиста. Симултана песма се у сваком смислу уклапала у идеју дадаиста о „какофоничној пародији уметности“ која је подразумевала оспоравање система који се заснивао на хармонији и смислу. Једна од првих симултаних песама изведена на сцени *Кабареа Волтер* била је „Адмирал тражи кућу у најам“ која је изведена на сцени тако што су припадници дадаистичког покрета Рихард Хилзенбек (Richard Huelsenbeck), Тристан Цара и Марсел Јанко (Marcel Janco) истовремено изговарали

²¹ Техника цртања коју су први почели да користе француски надреалисти и која је подразумевала стварање бизарних и интуитивних цртежа.

стихове на немачком, енглеском и француском језику „прекидајући и ту минималну артикулисаност звиждањем, вриштањем, смејањем, док је пред њима стајало нешто налик партитури музичког дела, са знацима динамике тона“ (40). Наведеним перформансом „дадаисти су заиста унели револуцију у књижевност, разбијањем свих канона, разарањем семантичког слоја језика, фонетизовањем“ (40) при чему је „Адмирал тражи кућу у најам“ текст који је написан „слева на десно, целом дужином две странице часописа, баш као што се исписује нотни систем“ (41). Дадаисти нису само креирали какофонију уместо мелодије карактеристичне за традиционално схваћен лирски жанровски дискурс, већ су и графички укинули традиционалну поделу на строфе и стихове уводећи музичке елементе.

Симултанизам није био део искључиво књижевног авангардног дискурса, већ је коришћен као техника и у авангардном сликарству. Основни постулат поступка подразумевао је да појмови који се користе у уметничком делу нису ни у каквој вези. Александар Флакер начело симултанизма означава као „начело наглашеног отварања и у исто вријеме сажимања времена и простора“ (Флакер 1976: 212).

Адријан Марино, поред антагонизма и негације као карактеристичних особина авангардног дискурса, наводи да авангарда поседује и позитивне ставове у које убраја и тежњу уметника ка остварењу „вечне садашњости“. „Генеза новине“ састоји се у тежњи да „актуелно треба отелотворити у његовој тренутачности“ (Марино 1998: 103). Тежњу ка отелотворењу актуелног у тренутачности, румунски теоретичар објашњава потребом авангарде да „буде непосредан израз сваке 'садашњости' у непрекинутом следу узастопности, и да на тај начин дисконтинуирано претвори у непроменљиво“ (103-104). Наведено је могуће остварити кроз симултаност која укида временски ток и покушава да оствари утисак „вечне садашњости“ управо настојањем да све буде „написано и виђено док трепнеш“ (Марино 1998: 104), односно, истовремено.

Симултани књижевни текст настаје и услед комбиновања различитих уметничких пракси, и музичких и ликовних, са књижевним. Изучавајући однос између дела Растка Петровића и ликовних уметности, Никола Грдинић истиче да је симултаност била карактеристика и ликовне и књижевне авангарде. У ликовној авангарди симултаност је подразумевала „истовремено приказивање различитих аспеката предмета (профил и анфас) а касније још и приказивање различитих фаза покрета“ (Грдинић 1999: 92). Наведена техника полемисе са идејом перспективе и времена, то јест, „предмет који се приказује био је ослобођен простора и укочености ухваћеног тренутка у традиционалном сликарству“ (92). Грдинић истиче да се на тај начин „у свести читаоца књижевни текст прима као слика, тј. стално се обраћа пажња на целину обухватајући елементе који долазе са прошлим у један симултанитет“ (93). Лирски текст настао по том принципу не треба читати линеарно и праволинијски, већ га треба посматрати као слику, као „распоред елемената које треба примати једновремено“ (93). Међутим, Петровић је у текстовима који су настали по наведеном принципу осим техника преузетих из сликарства, користио и принцип монтаже повезујући просторно и временски удаљене тачке, које је из вертикалне равни трансформисао у хоризонталну, и затим сажимао у једну тачку која је, у ствари, представљала свест модерног песника. Петровићев симултанизам оличен је у низању фрагмената који потичу из различитих временских и просторних равни, у којима се укида традиционално схваћена просторна и временска димензија. У стиховима већ поменуте песме „Путник“, Петровић низањем фрагмената доводи у исту раван временски одаљене митолошке и историјске личности са јунацима 20. века (Хајдук Вељко, Одисеј, Чарли Чаплин). Нижу се и повезују и просторно удаљене тачке: „Леш црвенокошког поглавице“, девојчица и кадет у шуми, на пољани „четири ноге голе“, воз. Циљ наведеног поступка, како га описује Вучковић јесте да се путовање прикаже као облик „трансценденталног превазилажења статике бивања и афирмације живота“ (Вучковић 1984: 173). У „Бодиновој балади“, песник је поништавајући границу између митског и реалног времена и простора повезао модерну свест са архаичном: „Кроз душу моју отичу у поља далека. / У поља, где огледајући се језером брда силазе у понор, / Са њима прастари храстови и бела крда и свео бор

/ Под ким се скупља словенска господа на договор; / Бор, дивни зелени бор, / Дедова мојих зелени бор.“ (Петровић 1958: 52). У стиховима „Бодинове баладе“ „је избрисана граница између прошлости и садашњости и знакови једног и другог времена дају се у симултаном организму песме, у асоцијативном повезивању свих нивоа свести (архаичне и актуелне)“ (Вучковић 1984: 165). Међутим, Вучковић сматра да је у песми „Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног“, Петровић довео симултанистичку технику до крајности. Песму карактерише „богатство и брзина смењивања неколико наративно захваћених фрагмената који извиру из песникове свести и у њу се, након истовремене експлозије, враћају без достигнутог циља“ (173-174). Слично, као и у „Путнику“, техником монтаже нижу се фрагменти у којима се у исту раван доводе савремена цивилизација оличена у фабричком димњаку и свакодневни живот који покушава да јој се прилагоди: фабрички димњак, радници и трудне жене прве строфе на које се надовезује слика војника и његовог коња који се купају у реци, одмах за њом и љубавника који ишчекује састанак (А кад војник уђе да се купа, у реци по ноћи – / Он и његов коњ – / Драга, у које ћу ти време доћи / Од љубави сам бон?“ /Петровић 1958: 91/), слика града у коме се сусрећу сељанка и жандар, глумица и младић, војници што „крај друма седе, / Говоре о вашкама и сељанци“ (93). Наизменично смењивање урбаног и руралног кулминираће у завршним стиховима: „А један једини воз / Одхуктаће у свим правцима у исти час“ (94). Наведени стихови илуструју специфичан однос аутора историјске авангарде према времену и простору, речима Николе Грдинића: „не разбија се само просторни континуум већ заједно с њим и временски. Нема само праволинијског кретања и хронолошког временског тока, већ и зракастог, а то значи истовремено и у свим правцима“ (Грдинић 1999: 93).

Кроз читав опус, Растко Петровић спаја удаљене тачке, при томе не само урбане и руралне пејзаже, већ и подземни и надземни свет, словенску митологију и хришћански свет, историју и савремену цивилизацију, управо поступцима симултаности доводећи све наведене елементе у исту раван и укидајући традиционално поимање темпоралности и простора. Радован Вучковић наводи да је, у поезији пре *Откровења*, па и у самом *Откровењу*, Петровић „желећи да искаже неспојивост рационализма европске грађанске културе, па и њеног хришћанског духа, са примордијалним суштинама живота [...] морао да се [...] послужи дадаистичко-футуристичким симултаном и бруистичким и колажним аутоматизмима“ (Вучковић 1984: 161). У свом „песничком колажу“ како га именује Вучковић, Растко Петровић спаја „ритуални неопримитивистички образац“ (166) и „журналистички веризам“ (166) при чему „прва долази из дубина прабића, свежа је и примитивно бујна“ (166) док друга припада „пресном корењу свакодневног живота“ (166). Вучковић наике сматра да „слагање обеју у слојевима симултане песме и асоцијативних низова, који брзо прелазе из митског времена у данашњицу, окрзнувши притом далеке просторе и егзотична имена, али и баналности и тупости уличних говора и варваризама, узрокује дисоцијацију форме“ (166). Сврха наведеног поступка и намера ауторова јесте „провоцирање рационализоване малограђанске естетике склада и лепоте“ (166).

Проучавајући симултанизам у часопису *Зенит* Лада Грдан примећује да је симултанизам првобитно настао у оквиру уметности које су визуелне, односно, у оквиру сликарства и филма зато што су наведене уметности поступком симултаности „најлакше могле помицати границе људске сензибилности и предочавати истодобност различитог, једноставно зато што људско око може доиста одједном перципирати одређену површину, попут сликарског или филмског платна, па су подражаји и ломови у мозгу при перципирању, примјерице, неке кубистичке слике, односно слике које негирају начела традиционалне уметничке селекције с централном перспективом, прилично интензивни“ (Грдан 2010: 49). Другим речима, на сликарском или филмском платну било је једноставније приказати истовременост различитих појмова зато што их је било лакше уочити. Перцепција уметничког дела насталог према принципима негације и оспоравања традиционалних уметничких вредности, која су подразумевала средишњу перспективу, интензивнија је у односу на перцепцију канонизованог уметничког дела. Међутим, наведени поступак почиње да се употребљава и у књижевности и, према

мишљењу Ладе Грдан „поступком симултанитета се сугерира истодобност наших предодби, па стијечемо дојам да се оно што се иначе сукцесивно исказује (нпр. мисао у приповиједању) сажимље у једној точки садашњег тренутка“ (50). Дакле, симултанитет у књижевности ствара утисак истовремености, не сукцесивности и самим тим нема ни каузалности, већ је један од основних принципа повезивања елемената - асоцијација. Грдан као карактеристичан пример демонстрације симултанитета наводи новине и нарочито књижевне часописе који су своју експанзију доживели у времену историјске авангарде односно двадесетих и тридесетих година прошлог века. Новине су стварале утисак симултаности обједињавањем, у оквиру граница истог медија, разнородних уметности, али и различитих аспеката друштвеног и културног живота. Рушећи и језичке баријере превазилазиле су и укидале просторне и временске равни отварајући се при том свима. На истом простору, обухваћени границама једног медија, аутори су били присутни, без обзира на језик, правац коме су припадали или врсту уметности којом су се бавили у истој равни са реалним догађајима и фактима из читавог света.

За идејног творца зенитистичког покрета, Љубомира Мицића симултаност је била један од категоријских императива, односно, за зенитистичко уметничко дело од значаја је „симултана експанзија једновремених и многоврских догађаја“. Свакако најзначајнија тековина Мицићевог покрета јесте часопис *Зенит*. Као посебан вид комуникације у епохи историјске авангарде експанзију су доживеле новине и часописи у којима су аутори објављивали текстове за које није било места у канонским књижевним гласницима и летописима. Овакав тип публикација био је погодан медиј за све авангардне експерименте, између осталог и за демонстрацију техника колажа, монтаже, али, пре свега и за симултаност. У два броја часописа *Зенит* Љубомир Мицић публиковао је „Речи у простору“, лирске текстове схваћене као „ослобођене речи“²² или „речи као такве“²³, које нису груписане на једном месту већ се налазе распоређене по читавом часопису. Прве песме наведеног песничког циклуса објављиване су у *Зениту* бр. 7 и биле су штампане тако да су се разликовале у односу на остатак часописа на основу распореда текста на страници. У 9. броју часописа, исте 1921. године, Мицић затим објављује и „Речи у простору 10-16“ које се овога пута налазе на различитим страницама. Без наслова, нумерисане од 10-16, распоређене су од 2. странице часописа до последње рубрике под називом „Макроскоп“ у којој су се објављивале вести. Песма под редним бројем 13, на страници 8. је на немачком језику. Песме су само нумерисане, нису чак ни потписане и испод сваке налази се само податак да припадају „Речима у простору“. На последњим страницама часописа, у оквиру рубрике „Макроскоп“, између приказа *Прољетног салона* одржаног у октобру 1921. и критике часописа који је објављен на шестогодишњицу смрти Дантеа Алигијерија (Dante Alighieri), налазе се „Речи у простору“ као критика целокупног друштва: „Sunce je ubica / Rokću stari svetovi pod našim petama. / Pod teretom sunčanih mrtvaca / Ljudi su ubice / Hura! / Obesićemo vašu perverznu kulturu / Za ženske šešire u javnim kućama / baš kada budete u položaju puzavaca / i smeјati se“ (Мицић 1921: 13). Већину текстова из наведеног циклуса Мицић је објавио у оквиру збирке *Кола за спасавање*. Штампане и ћирилицом и латиницом, обичним слогом и курзивом, другачије распоређене у односу на остали текст, Мицићеве „Речи у простору“ отварају нове графичке, визуелне или просторне димензије које су погодне за другачије видове интерпретације и рецепције, односно, како наводи Лада Грдан: „авангардиста одустаје од настојања да језиком [...] упућује на неку изванестетску збиљу, већ нуди једно посве ново схваћање – његов језик, наиме – *јесте* збиља“ (Грдан 2010: 27). Овај јединствени просторни, песнички циклус подразумева и игру са реципијентима који су принуђени да трагају за Мицићевим лирским текстовима по читавом часопису, циклус који је испрекидан, изломљен текстовима других аутора, рекламама, вестима, али све песме постоје истовремено у простору часописа. При томе, за Мицића „Речи у простору“, у ствари, означавају сâмо зенитистичко песништво: „Зенитистичко песништво = речи у простору. Реч као мисао – појам. Асоцијација без логике догађаја: симулт. Догађај без закона психологије:

²² Синтагма коју је употребљавао родоначелник италијанског футуризма Филипо Томазо Маринети.

²³ Појам који су употребљавали припадници футуризма у Русији.

простор. Не без логике смисла: идеја. Не без везе с временом: човек. Не само један део и једно место без тоталности: Живот Хомокосмос. Метакосмос.“ (Мицић 1922а: 1).

Мицић, у 23. броју *Зенита*, објављеном 1923. године, објашњавајући технику симултанитета коју су зенитисти преузели из нове, филмске уметности, наводи:

Филмизам, овако широк, са својим брзометно-симултаним елементима послужио је такође као пример за конструкцију зенитистичке поезије, односно утицао је на реалитет спољног света – форме и на њезину корелацију са унутрашњом ритмички уравнистеном виталношћу. Ова равнотежа спољњег реалног и унутрашњег духовног бит је зенитизма, односно нове уметности коју ствара зенитизам [...] У зенитистичкој поезији тражи се филмски реализам и тоталност савременог живота, брза измена унутрашњег и спољног света, јаки оштробридни контрасти црнога и белог путем алогичне асоцијације и симултаности (само као јасне и потпуне јединке свака за се!) (Мицић 1923).

Као последица симултанитета, али и техника бруитизма, музике шума, звукова града (аутомобилске сирене, трамваји, аутомобили, гласови) који су првенствено у своју поезију уносили дадаисти, настала је какофонија, која симулира хаос, недостатак реда и поретка, ствара шум и ремети мелодију.

Иако у српској поезији која је настајала двадесетих и тридесетих година 20. века није било симултане поезије у смислу аутентичне дадаистичке симултане песме рођене на позорници *Кабареа Волтер*, ипак су текстови који су настајали техникама колажа и монтаже креирали утисак симултаности. Дадаистичка поетика у српској књижевности била је оличена у делу Драгана Алексића који је, по узору на европске песнике, стварао лирске текстове у којима стих више није био носилац смисла, и не само стих, већ се суспендује и синтаксички валидна конструкција што значи да речи више нису међусобно повезане синтаксичким правилима. Видосава Голубовић сматра да у склопу Алексићевих текстова услед недостатка нормираних синтаксичких веза оно што сада повезује речи „то је поступак симултанитета, па се класични комуникацијски чин враћа помоћу низања глагола кретања, глагола који обележавају тренутна стања, али је њихов семантички потенцијал анулиран у споју са бесмисленим реченичним конструкцијама“ (Голубовић 2015: 247). Као пример, Голубовић наводи текст под називом „Б-песма-Б“ који је изашао у 8. броју часописа *Зенит*, 1921. године у коме Алексић „гради бесмислене паралелизме, опозиције као што су небо – земља и тежи да успостави дијалошку структуру са непознатим примаоцем који би требало да одигра улогу лирског субјекта, или да разреши неке дилеме на које песник наилази у сусрету са песничким материјалом који такође припада прагматици бесмисла: 'Тко диже камен у спомен метузалеамске протезе', или 'тко ће господине Метузалеме дигнути / проклетство са сарделских шкатуљица'.“ (247). И текст под називом „krozolit oax“ који је објављен у Алексићевом часопису *Dada Tank* чији је први и једини број објављен 1923. године у Загребу и који је објавио не само Алексићеве, већ и текстове дадаиста *Кабареа Волтер* – Курта Швитерса (Kurt Schwitters) и Тристана Царе, садржи различите технике, пре свега колажа и монтаже како би створио утисак симултане песме и чије прве две строфе наводимо:

krozolit oax

gabela +

½ rebeka + OREMUS

trabant kuda do vruga sunce lopovsko

tebi tebe kuda tebi tebi tebe

drolja razdrocana mamselo tuš

srem: seka sojka milopojka biljisavka

francis jammes friedel witte
golzverlag robinsoni
golzgolz novart-bonboni
zeit-echo feuer masereel
flechtheim mark 52
roland-münchen muenchen moanchen
masereel – edschmit
golzgolz novart-bonboni
golz-ararat oax oax oax
oax

(Алексић 1922а: 2)

Уносећи у текст бројеве, знак +, знак за $\frac{1}{2}$, затим речи на српском, енглеском и језицима који би се могли сврстати у германске, и којима се повремено наговештава смисао, њиховим низањем, ствара се утисак какофоније које би симултана песма требало да произведе. Иако текст не поседује фрагменте који би креирали смисао ступањем у међусобне релације, Алексићеве речи, бројеви, знакови, стихови нижу се претпостављајући да традиционално схваћеног смисла у ствари ни нема. У тексту под називом „Како би да Вам не рекнем да је ДАДА...“ објављеном у часопису DADA Tank, Алексић за дадаистичку песму каже: „песма реч. реч прво. прво реч. наиме догађаји речени. симултанитет. зна се, да је то аритметика: што више догађаја у што мање времена и што бржим вибрацијама“ (Алексић 1978: 91-92). Симултаност твори и утисак хаотичности, и њиме се према речима Ладе Грдан „заправо жели сугерирати слика о свијету као суми разнородних појавности и феномена који међусобно нису логички повезани, већ се налазе у стању перманентног хаоса“ (Грдан 2010: 51). Стање „перманентног хаоса“ је стање које је одговарало авангардном лирском субјекту.

Симултаност у оквиру авангардног лирског жанровског дискурса утицала је на рецепцију текста који, с једне стране тежи да у једном тренутку прикаже што више појмова, да динамизује опажање и да симулира истовременост и „вечну садашњост“, док с друге стране, тежи да поремети визуелни доживљај текста који губи традиционалну поделу на стих и строфу, с обзиром да су стих, строфа и рима знаци хармоније и смисла, док симултани лирски текст тежи да означи дисхармонију, хаос, бесмисао и какофонију. Користећи поступке колажа и монтаже, и симултани текст је фрагментаран, без каузалних релација између фрагмената, смисао се заснива на принципу асоцијације и слично као код монтаже и колажа – креира и открива накнадно.

2.5 Визуелизација лирског дискурса

Естетика 18. и 19. века разликовала је неколико врста уметности које нису међусобно биле повезане. Немачки просветитељ Готхолд Ефраим Лесинг (Gotthold Ephraim Lessing) сматрао је да су сликарство и поезија две одвојене и различите врсте уметности, иако је дозвољавао могућност да, у појединим случајевима, може доћи до њиховог међусобног сусрета. Аутор *Лаокоона* је сматрао да је „однос сликарства и поезије као и однос два правична пријатељска суседа, која додуше не допуштају да један у најприснијој области другог узима неприличну слободу, али допуштају да на крајњим границама влада међусобна трпеливост, која на миран начин изравњава мала закорачивања која је један – с обзиром на околности принуђен да у брзини чини у права другог“ (Лесинг 1964: 71). Другачије речено, на основу естетичких правила 18. и 19. века, различите врсте уметности, не би требало да утичу једна на другу. Уколико ипак до међусобног утицаја дође, односно, уколико се методе или стваралачки поступци позајмљују, надовезују или преклапају, тада је у питању грешка, или ужурбаност, која приморава уметника да посегне за средствима неке друге уметности. Међутим, Лесинг је залажење у границе неке друге уметности, посматрао првенствено као погрешку зато што се

уметности међусобно разликују на основу материјала који користе и начина на који га приказују. Сликаство је просторна уметност која користи „фигуре и боје у простору“ (Лесинг 1964: 60) док поезија, с друге стране, употребљава „артикулисане тонове у времену“ (60). Немачки просветитељ сматра да су „тела са својим видљивим својствима прави предмет сликарства“ (60), док је радња прави предмет поезије, односно, тела или делови тела налазе се једни поред других у сликарству, док се у поезији они налазе један иза другог и својом сукцесивношћу креирају радњу која представља њен прави предмет. Традиционално схваћена лирска песма, према Лесингу, подразумева подражавање „артикулисаних тонова у времену“ при чему песник „жели да идеје које у нама буди учини тако живима да нам се у брзини чини да осећамо праве чулне утиске предмета, и да у том тренутку обмане престанемо да будемо свесни средстава која он за то примењује – његових речи“ (66). На основу Лесингових промишљања може се закључити да традиционална лирска песма подражава радњу, односно тела која је чине својим редоследом и не долази у додир се са сликарством које подражава тела у простору.

Немачки филозоф Фридрих Хегел разликује три врсте уметности на основу троструког начина поимања уметничког дела, односно, начина његове коегзистенције²⁴: на ликовне уметности „које своју садржину обрађују дајући јој објективне облике и боје који се споља могу видети“ (Хегел 1986: 16), на музику, односно „уметност тонова“ (16) и на поезију „која као говорна уметност искоришћује тон само као знак, да би преко њега утицала на унутрашње духовно посматрање, осећање и представљање“ (16). Сликаство се, као ликовна уметност креће „у области чулног спољашњег облика духа“ (363) и у предности је у односу на поезију када је потребно одређену садржина изложити опажању. Као и Лесинг, и Хегел сматра да поезија не представља тоталитет састављен од делова који се налазе једни поред других као „коегзистенција“, већ их представља као „сукцесију“, односно, они следе једни за другима. Дух је способан да такав „шаролики сукцесиван низ сажме у једну слику“ и на тај начин се поезија ослобађа просторне ограничености која је карактеристична за сликарство и ликовне уметности уопште. Поезија је тада у предности у односу на сликарство или скулптуру зато што није везана за одређени материјал због чега она постаје „општа уметност“, односно, уметност за коју није потребан опипљиви материјал. Као ни Лесинг, ни Хегел не разматра могућност међусобног прожимања различитих типова уметности. Оне могу имати додирних тачака, али граничних, спорадичних и у виду аномалије или погрешке која може да наруши естетичка начела 19. века.

Уметност „сходно тоталитету свога појма“, сматра аутор *Естетике*, осим представљања субјективног, унутрашњег, треба да представи и „његову појаву и његову стварност у његовом спољашњем реалитету“ (Хегел 1986: 197). Хегел наводи да „чулни материјал тога његовог објављивања мора се употребити само као средство саопштавања, услед чега се мора свести на један нижи ступањ, на ступањ простог знака који сам за себе нема никаквог значаја“ (197) при чему „поезија своје уметничке производе отеловљује у говору који се и сам изображава у један уметнички орган“ (197). Другим речима, поезијом се објављује субјективно и унутрашње, али помоћу чулног материјала који се своди на нижи ступањ и представља знак који за себе нема никаквог значаја. Џонатан Калер сматра да подела на строфе, не само да визуелно идентификује лирски дискурс већ „нуди могућност напредовања иначе непрогресивног скупа алтернативних изјава или слика [...] нарочито код слободног стиха, ти тихи преломи су најупечатљивији маркери структуре стиха“ (Culler 2015: 252). Вернер Волф разликује „акустичну“ од „визуелне“ версификације при чему се визуелна версификација „манифестује у уобичајеном изгледу песме широком левом маргином (коју често прати и

²⁴ „Сећање, памћење оних слика које на основу појединачних опажања ступају у свест, где се субсумирају под опште појмове, са њима се преко уобразиље повезују и уједињују, тако да сада, с једне стране, сама спољашња реалност егзистира као нешто унутрашње и духовно, док, с друге стране, оно што је духовно заузима у представи форму спољашње ствари и доспева до свести у облику неке екстериорности и коегзистенције“ (Хегел 1986: 16).

велико слово на почетку сваког стиха), одсуством десне маргине и такође – где је то могуће – поделом текста на строфе“ (Wolf 2005: 26).

Визуелни ефекат је, дакле, суштинска карактеристика лирског жанровског дискурса на основу којег се, између осталог, он разликује од прозног, међутим, визуелни ефекат који се односи на традиционално схваћену лирску песму подразумева поделу на стихове и строфе, и у духу „целе лепе песме“ подразумевани су стихови и строфе подједнаких дужина. Међутим, Џонатан Калер поставља питање да ли поезија 20. века „треба да се сматра лириком или да се чита у оквирима лирске традиције Запада“ (Culler 2015: 30) зато што су „с једне стране, многи песници двадесетог века [...] експлицитно осудили лирски модел који се темељи на ефектима гласа, присуства, и обраћања“ (30). Амерички теоретичар наводи да су песници двадесетог века успели да произведу и понуде текст који захтева другачији приступ, односно, „текст који једва да може да буде артикулисан, тражећи више визуелни ефекат у односу на, до тада примарни, аудитивни“ (30). Визуелизација лирског жанровског дискурса постала је један од доминантних поступака историјске авангарде који ће након неколико деценија, у епохи неоавангардног стваралаштва, шездесетих и седамдесетих година 20. века, довести до појаве нових елемената у оквиру лирског жанровског дискурса у виду, на пример, визуелне поезије.

Аутор *Theory of the Lyric* приликом одређивања својстава лирског жанровског дискурса наводи да су „*melos* и *opsis*, враџбина и загонетка, аспекти лирског који су омогућили да се лирско утврди у специфичности облика који се понавља“ (Culler 2015: 252). Подела на строфе значајна је као дистинкција дискурзивног лирског облика нарочито у случајевима када нема риме, или када је песма написана у слободном стиху. Међутим, визуелна представа лирског текста настала нарочито од доба историјске авангарде не подразумева текст који се рецитије или који се чита линеарно, нити подразумева традиционалну поделу на стихове и строфе. Слика, представа текста на папиру, има предност у односу на могућности вокализације, односно рецитовања (мада то неће спречити поједине неоавангардне ауторе попут Вујице Решин Туџића да рецитију своју поезију). Разликује се употреба слова и речи као материјала у поезији која тежи визуелизацији у односу на поезију која тежи музикалности. Односно, у традиционално схваћеном лирском дискурсу визуелни ефекат служи да би се постигао одређени смисао, али и мелодија која представља једну од доминантних одлика традиционалног лирског дискурса. С друге стране, када се акценат ставља на визуелни, појавни аспект лирског жанровског дискурса, тада речи и слова служе као средства којима треба приказати одређену слику или својим распоредом илуструју ауторску интенцију која веома често не подразумева ни мелодију ни хармонију.

Почетком 20. века уметност коју су пропагирани аутори авангардног опредељења, у тежњи да искаже дух новине и различитости, првенствено оспорава култ подражавања стварности, на коме су се заснивала традиционална естетичка поимања уметности тежећи, нарочито у лирском дискурсу, да реципијент постане свестан фрагмената који су до сада вешто били инкорпорирани у целину. У лирском жанровском дискурсу, реципијент постаје свестан речи као материјала поезије, које постају слободне и постају „речи у простору“. Промене у оквиру уметничког дискурса уопште довеле су до синкретизма, односно, потребе да се прекораче границе између различитих видова уметности и да се поред тема и мотива поделе и средства и поступци. Сликаство и књижевност били су међусобно повезани у заједничкој тежњи за проналажењем нових начина изражавања што резултира, двадесетих година 20. века, визуелизацијом књижевног текста, односно, проширивањем граница лирског дискурса, али и са друге стране, интерполацијом текста у ликовни дискурс. Долази до „ослобађања речи“ и до нарушавања традиционално схваћеног визуелно-графичког облика лирске песме који је подразумевао поделу на строфе и стихове. Промене на пољу стиха утицале су на промене које се односе на појавни аспект лирског жанровског дискурса, односно, није више у употреби стих једнаких дужина, ни строфа није у свом традиционалном облику, нарушава се и традиционално линеарно читање текста. Ораић Толић у *Теорији цитатности* уочава да се „визуелизација књижевности очитовала у интермедијалним сусретима између књижевности и

сликарстава“ (Ораић Толић: 75) који су подразумевали заједнички рад на издањима песничких збирки (на пример, сарадња Растка Петровића и Александар Дурока на *Откровењу* или скоро педесет година касније, Вујице Решин Туцића и Душка Кирћанског на књизи *Простак у ноћи*), затим у „стварању паралелних језичних поступака грађених по хомологији са сликарством (књижевни колаж – ликовни колаж)“ (75).

Марцори Перлоф у својој студији о руском футуризму истиче да је беспредметност супрематизма руског уметника Казимира Маљевића (Казимир Малевич) означила најрадикалнију верзију раскида са миметичком природом уметности, и да је то „раскид који се манифестовао, парадоксално, новом синтезом вербалног и визуелног“ (Perloff 1986: 117). У тексту „Од кубизма и футуризма до супрематизма“ Маљевић пише да „репродукovati омиљене предмете и кутке природе исто је што и усхићење лопова због својих окованих ногу“ (Маљевић 2003: 76). Другим речима, авангардни аутори тежили су ослобађању од окова миметичког стварања које је само репродукција природе и стварности, не и оригиналност. Маљевић истиче и да „само глупи и немоћни уметници скривају своју уметност иза *искрености*“, односно, „у уметности је потребна *истина*, али не и *искреност*“ (76). Циљ нове уметности јесте „господарење над формама природе“, а не њихово подражавање. Нови вид стваралаштва подразумева напуштање постојећих форми.²⁵

Промене у лирском жанровском дискурсу иницирале су нарушавање очекиване рецепције лирског текста. Визуелизацијом, односно проширивањем и модификовањем граница жанровског репертоара промењен је и доживљај лирског. Формални облик више не подразумева поделу на строфе нити стихове једнаких дужина. Аутори су користили различите стратегије како би променили рецепцију, стога су врло често и песме изгледале као да су састављене као низ насумично одабраних непознатих речи. У часописима историјске авангарде налазила се и визуелно осетна употреба графичких ефеката која је подразумевала наизменичну употребу ћирилице и латинице, употребу малих и великих слова ван ортографских правила, уоквирене паролe или цитате, употребу различитих фонтова.

Првобитни облици визуелизације текста у модерној поезији могу се пронаћи у делу француског песника Стефана Малармеа (Stéphane Mallarmé) „Бацање коцки никада неће укинути случај“, публикованом 1897. године. Поступак француског песника био је иновативан и необичан: „Маларме је први користио читаву страницу књиге као и разне могућности типографије како би стихове, низове речи, појединачне речи па и комбинације бројева пласирао на папир у складу са њиховим властитим законитостима“ (Берг, Фендерс 2013: 331). Две деценије након Малармеовог „случаја“, настали су и *Калиграм* Гијома Аполинера (Guillaume Apollinaire). Уметник је, у тежњи да пронађе нове изразе, с једне стране, и услед блискости са ликовним уметницима, с друге, креирао низ лирских текстова који распоредом речи на папиру илуструју сопствени предмет. Ораић Толић наводи да је „у својим сликовним пјесмама у облику кише, водоскока, зрцала, мандолине или Ајфелова торња, Аполинер [...] негирао традиционалну западњачку текстовну страницу и оријентирао се на арабичке текстове писане у облику круга, врча, крушке, роде и сл.“ (Ораић Толић 1990: 78). Француски уметник није први који је употребио наведену технику, он је само обновио традицију која је постојала у маниризму, али и у античкој књижевности.²⁶

²⁵ „Природа је жива слика и може се посматрати са уживањем. Ми смо живо срце природе. Ми смо највреднија конструкција те циновске живе слике. / Ми смо њен живи мозак, који јој проширује живот. / Поновити је – то је крађа, и онај ко је понавља јесте лопов; ништарија која не може да даје, а воли да узме и прогласи за своје (фалсификати). / Уметник се мора заветовати да ће бити слободни стваралац, а не слободни отимач. / Уметнику је дат дар да у живот унесе свој део стваралаштва и убрза ток еластичног живота / Само у апсолутном стваралаштву он стиче своје право“ (Маљевић 2003: 80).

²⁶ Предраг Тодоровић у студији под називом *Планета Дада* наводи да су први су познати примери визуелне поезије три песме „Јаје“, „Крила“ и „Секира“ чији је аутор Симијан са Родоса, антички песник из IV века пре н.е. (Тодоровић 2016: 45).

Визуелна (или визуализована) поезија није поезија која се само чита, она се уједно и посматра. Слова и текст преуређују се у простору. Италијански футуризам увео је концепт „динамичности типографије“ подразумевајући типографију која „истиче рекламни ефекат неконвенционалних језичких решења“ (Берг, Фендерс 2013: 331). Приказивања које подразумева „динамичност типографије“ прихватили су и дадаисти компоњујући „ортофонетске“ песме, како их назива Хуго Бал, настале од гласовних песама „посредством типографских промена“. Александар Флакер истиче да је авангардна књижевност у блиској вези са сликарством наводећи да „покрети попут италијанског футуризма или француског надреализма истовремено су и сликарски и књижевни“ (Флакер 1982: 34). Хрватски теоретичар напомиње да се авангардни покрети на основу тога разликују од својих претходника с обзиром да је „у претходној формацији био [...] карактеристичан 'дух глазбе'“ (34). У новој, авангардној формацији „дух музике“, аудитивни доживљај поетског дискурса више није доминантан услед окретања ка визуелном. Тежиште се помера са чула слуха на чуло вида.

Авангардна потреба за визуелизацијом огледа се у потреби за оригиналношћу. Остварења ликовних уметности (сликарство, вајарство) које се дефинишу као просторне уметности, могу се чулно опазити и настају само у једном, оригиналном примерку, за разлику од штампаних књижевних дела која се умножавају. Аутори историјске авангарде тежили су садашњости, тренутачности, оригиналности и аутентичности, не репродуковању и мултипликовању. Авангардно дело настаје сада, одмах и овде. Часописи су, такође, настајали под једним именом само у једном броју: *Dada Tank* Драгана Алексића публикован је затим као *Dada Jazz*, односно Алексић је објавио два броја дадаистичког часописа различито насловљена.

У потрази за новим изразом, и у тежњи ка оригиналношћу, аутори авангардног опредељења „искључили су тон“ поетском дискурсу, односно, језику традиционално схваћеног лирског дискурса недостајала је визуелна компонента због чега је акценат са аудитивног пребачен на визуелни модус, односно, утишава се мелодија лирског дискурса и додаје му се просторна димензија. Сагледавање текста у простору постаје неизоставна компонента разумевања, док се отежавају могућност рецитовања и перформативност у традиционалном смислу.

„Семантички опсег речи“, сматра Александар Флакер проширује се употребом „нових начела графичког обликовања текста“ (Флакер 1976: 222). Визуелизација, односно просторна димензија текста, значајна је са семантичког аспекта, зато што се у већини случајева не ради само о декорацији или илустрацији уз текст, већ су „ослобођене речи“ саставни део лирског поетског дискурса. Наведени принцип последица је једног од темељних начела авангардних покрета, односно, како Флакер наводи, проучавајући графичко обликовање текста у оквиру руске авангарде, руска авангарда је „насупротив хармонијском начелу у бити истакла начело дисонанције као темељно начело своје поетике“ (Флакер 1976: 224). „Начело дисонанце“ може се применити и на покрете попут дадаизма или зенитизма у српској књижевности. Лада Грдан сматра да речи, процесом визуелизације и поштујући „начело дисонанце“ достижу нови потенцијал који омогућава „нове димензије погодне за интермедијалне манифестације“ (Грдан 2010: 27). Другачије речено, „авангардиста одустаје од настојања да језиком, као особитим знаковљем, упућује на неку изванестетску збиљу, већ нуди једно посве ново схваћање – његов језик, наиме – *јесте збиља*“ (27).

Адријан Марино у *Поетици авангарде* истиче да су се авангардни покрети, на челу са руским футуризмом побунили против традиционалног линеарног писања. Футуризам зато „раскида окове штампарске странице и уводи истинску типографску револуцију: разноликост словних знакова, ломљење редова, итд. [...] Слово се више не мири с тим да буде обичан знак. Добија набој личности и претвара се (прво у очима руских кубофутуриста²⁷) у 'саставни део

²⁷ Како би направио разлику између футуризма у Италији и у Русији, Марино припаднике руског футуризма назива „кубофутуристима“.

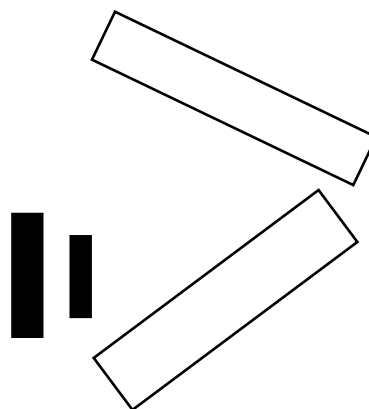
поетског нагона“ (Марино 1998: 129). Простор нарушава ткиво традиционалног лирског текста, неизоставна семантичка компонента постаје визуелна репрезентација која је у потпуности измењена у односу на традиционалну поделу на стихове и строфе. Лирски текст постаје *композиција* што подразумева употребу материјала и стратегија из више различитих сфера, који се међусобно спајају, креирајући уметничко дело чија је сврха, у време историјске авангарде, да отелотвори авангардну тежњу ка новини и ка покушају стварања нове уметности.

Ауторка *Теорије цитатности* наводи да је до 20. века у средишту европске цивилизације била Реч, међутим „с појавом авангарднога уметничког колажа и сродних облика у њезину средишту све чешће стоји слика“ (Ораић Толић 1990: 119). Књижевност је, до појаве историјске авангарде, била вербална, међутим, авангарда је иницирала премештање фокуса ка визуелном, при чему Ораић Толић сматра да је уметност „постављала или је жељела постати иконичном“ (119).

У српској књижевности двадесетих година 20. века у неколико наврата долази до нарушавања традиционалних визуелних концепција које се односе на публикавање збирке поезије. Растко Петровића и Александар Дероко сарађивали су приликом креирања Петровићеве збирке *Откровење*. Нажалост, графике које се налазе уз песме не доживљавају се као саставни део текста већ као илустрација, нарочито што су се у каснијим издањима Петровићеве поезије углавном изостављале. С друге стране, Раде Драинац је песме у оквиру збирке под називом *Лирске минијатуре* штампао различитим фонтовима, и то је једино одступање од традиционалног уједињеног изгледа једне збирке штампане почетком 20. века. До значајнијих промена у ткиву лирског текста у оквиру покрета историјске авангарде у српској књижевности долази с појавом зенитизма и дадаизма.

Збирка Љубомира Мицића *Кола за спасавање* парадигматска је када се говори о зенитистичком стваралаштву. Поступком колажа Мицић је оспорио традиционалну поделу лирске песме на строфе, као и традиционално линеарно читање. Поред чињенице да су текстови који се налазе у саставу Мицићеве композиције, штампани и ћирилицом и латиницом, требало би истаћи да је Мицић убацивањем црних и белих правоугаоника и квадрата на различите позиције уз текст направио својеврсни омаж Казимиру Маљевичу и супрематизму.

Црноморски бродови
Бубњарска ватра
Побуна морнара
Црвене сирене
Одеса – Гибралтар
На свим компасима промена
Немирно играју магнетске игле
Електросмер: ЕВРОПА
Револуција у Португалу и Индији
На ноге
ХЕРОИЗАМ ДУХА
Ориентаероплан
Човек



(Мицић 1922: 18)

У првом, цензурираном издању збирке у комбинацији белих и црних правоугаоника био је уписан назив збирке: „Стотину вам богова“, па наведени бели правоугаоници у *Колима за спасавање* представљају цензуру текста коју је спровео сам аутор. Текст се налази под редним бр. 15 као средишњи текст читаве збирке. Ирина Суботић сматра је Мицић користио супрематистичку методу црних и белих поља при чему се „визуелно истичу забрањени стихови и поједине речи“ (Голубовић, Суботић 2008: 72). Суботић закључује да „цитирани бели (празни) и црни (испуњени) четвороугаони простори (површине, правоугаоници или квадрати) добијају функцију истицања НИЧЕГА или поништавања ПОСТОЈЕЋЕГ“ (72). Другим речима, употребљавајући стратегије супрематистичког сликарства које се првенствено односе на беспредметност, Мицић у оквиру књижевног текста, на основу класификације Ораић Толић, уводи интермедијалне цитате, инкорпорирајући сликарску технику у лирски жанровски дискурс акцентујући при том визуелну компоненту.

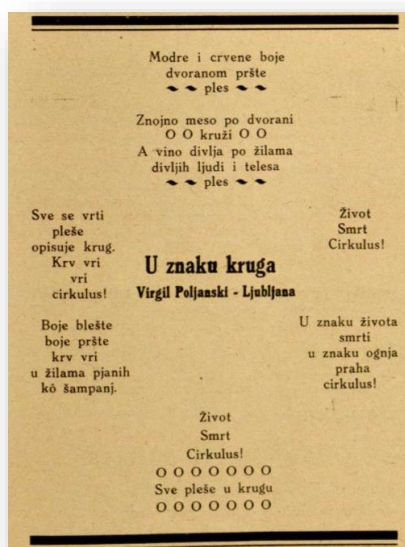
У „Категоричком императиву Зенитистичке школе“ који се налази на почетку збирке, песник наводи да „Зенитистичко песништво мора бити претежно разумљиво и компактно: ФЕНОМЕН. Песма мора бити тотални израз наше добе и тотални израз нашега времена. Реализација новог стила и ритма могућа је само као

Речи у простору“ (6).

У маниру какав ће бити примењиван у читавој збирци, Мицић, попут италијанских и руских футуриста просторно „ослобађа“ речи и распоређује их на различите положаје у простору лирског текста. У песми под редним бројем 7, песник распоређује ономотопејске узвике и напеве фолклорних текстова „ду“ и „ој“ изван традиционално схваћеног стиха док убачени стих народне песме поступком колажа уоквирава и поставља хоризонтално на тај начин уносећи визуелни елемент у текст који сада не само да треба да се прочита да би се разумео већ га је неопходно и пажљиво осматривати.

Svetovima laju genialni ludaci	o	o	o
Braća jedina		o	o
U mojim snovima mrtvi ustaju			o
Vozne karte Vladivostok – Pariz			o
U snu			o
Korice su belih hlebova			
Kolevko hajdučka			
Da li je živ još hajduk Petar Čučković			
Banovino			
U slavu tvojih vulkanskih sinova			
TESLE I MICIĆA			
Neka panu žute kubure			
Mužari baruta			
du du du du			
du du du			
			du du
Prasak	Bubanj svirale		
Cika belih snaša	Većarac		
Hajdučki zborovi	Jauci ljubavi		(15)

Виргил Пољански, како се потписао у 1. броју *Зенита*, Бранко Ве Пољански, на трагу Аполинерових *Калиграма* објавио је лирски текст под називом „У знаку круга“. Наслов песме налази се у центру, док се строфе око њега „врте“ (по нахођењу читаоца). Видосава Голубовић сматра да Пољански у тексту „примењује принципе стиховног помака, сдвига, динамички комбинујући графичко-стиховни поступак кружног писања стихова са семантичким моментом: иконичка (сликовна) реализација семантичког низа: 'Живот / Смрт / Циркулус!'" (Голубовић, Суботић 2008: 22). Голубовић наводи да је игра, плес као основна тема песме изражена „еквивалентима боја, динамичког ритма и узаврелих страсти“ (22) и да се као таква уклапа у систем митолошких и фолклорних асоцијација „које сугеришу линију кружног кретања животног циклуса“ (22). Међутим, треба напоменути да је почетак 20. века време развоја грађанске културе, па осим асоцијације на фолклорне облике, текст Бранка Ве Пољанског може асоцирати и на плес попут валцера, или савремених плесова, који су били популарни двадесетих година попут танга или чарлстона.



Илустрација бр. 1: текст „У знаку круга“ одштампан у *Зениту* бр. 1

Драган Алексић, „вођа дадаистичке чете“ српске књижевности, у духу дадаистичке поезије објавио је у часопису *Dada Tank* текст који садржи речи и фразе на српском, енглеском, немачком језику, као и речи лишене семантике. Штампане су и водоравно и усправно, писане великим и малим словима, различитим фонтовима. Текст садржи и бројеве и симболе и уоквирене сегменте. Овакав тип текста ослобођен је значења, па је једино што преостаје визуелни ефекат. Радомир Константиновић текстове Драгана Алексића називао је „симулацијом песама“. Наведеном техником, елементи су изоловани и ослобођени уобичајених синтаксичких и семантичких веза. Речи више нису груписане у целине већ су ослобођене.



Илустрација бр. 2: Текст Драгана Алексића у часопису *Dada Tank*²⁸

Дубравка Ораић Толић истиче да, графички поступци који „негирају традиционалну фактуру еуропског књижевног текста“ (Ораић Толић 1990: 78) и који су настали у оквиру поетике заума такође доводе до истицања визуелног ефекта лирског текста. Драган Алексић је симулирајући лирски текст истицао визуализацију и суспензијом смисла. Радомир Константиновић сматра да је визуализација „крајњи исход одбијања језика или израз његове агоније“ (Константиновић 1983а: 52) при чему се речи декомпонују, остављајући слоге и слова у новом просторном поретку лишене значења. Услед суспензије значењских одлика, реч се „распиње између своје звучности и своје визуелне стране, у неком свом унутрашњем драматизму *звук-слика*, као у Алексићевој песми 'kratzkratzikrutzikritz'“ (52) коју је Алексић објавио у часопису *Dada Jazz*, 1922. године:

kratzkratzikrucikritz

nuna nuna chrsk chrsk

sisirorirara

sisirorirara

chek konto riskant

siliciumposition

chek konto tribut

juden aklie

u i 'Z' n

auf 300 tausend stahlmotorkahn

auf 600 tausend silberdreadnough

japan yosaka trorakotoro

singapore congrego majesticimale

sarajevo spalato horendasifile

barcelona 900 trippercastrata²⁹

(Алексић 1922: 11)

²⁸ Алексић 1922а, преузето 17. 02. 2021.

https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Tematske_kolekcije/procvat_pismenosti/NBS6_casopisi_avangarde/P_12868/1922/b001#page/2/mode/1up

²⁹ Наведени текст је одломак, односно, представља почетак Алексићевог текста.

Наведени текст осим визуелне перцепције и топонима који се могу препознати не нуди ни смисао нити могућност смисла. Анулирањем синтаксе и семантике аутор креира искључиво визуелни доживљај који се може упоредити са доживљајем који настаје посматрањем цртежа или слике.

Традиционална, формална подела на строфе, нарочито када је реч о строфама и стиховима једнаких дужина, асоцира на ред, поредак, стабилност и хармонију. Код читалаца навикнутих на традиционалну лирику строфе и стихови неједнаких дужина уносе немир. Лирски жанровски дискурс подразумева текст који је свеобухватан и пријемчив, веома често исписан смо на једној страници. Визуализацијом лирског дискурса трансформише се и мења перцепција текста. Не само да се уносе немир и динамика, већ се текст више ни не може обухватити једним погледом, односно, за текстом се трага, и значење се креира у свести читаоца (уколико уопште и има потенцијалног значења). Другим речима, визуелна компонента може се обухватити једним погледом, али се сам текст налази сакривен, декомпонован и распоређен по читавој страници. Лирски текст напушта традиционалне функције читања и рецитовања и постаје изложбени експонат. Са страница књиге текст се премешта у галерије и на изложбе.

Различите су функције поступка визуелизације лирског жанровског дискурса и могу се поделити на две групе. У првој групи налазе се функције „које јачају осећај јединства песме и њене аутономије“, док би се у другој нашле „оне које теже да буде дезинтегративне и интертекстуалне“ (Preminger, Brogan 1993: 1365). У оквиру обе наведене групе може се издвојити неколико додатних функција. У првом случају, када је примарна функција јачање јединства и аутономија текста, наведени поступак треба, између осталог, да истакне фонолошке, синтаксичке и реторичке структуре у тексту, да означи промену теме, да означи тему путем слике или да истакне у први план текст као естетски објекат. С друге стране, визуелизација, када су примарне дезинтеграција текста и интертекстуалност, може да означи везу са традицијом или текстовима савременика, да скрене пажњу на процесе читања или да демистификује стваралачки поступак (в. Preminger, Brogan 1993: 1365).

Узимајући у обзир могућности које пружа наведени поступак, и тежњу уметника шездесетих и седамдесетих година 20. века, да се лирски текст ослободи штампарских ограничења, није необично што је процес визуелизације резултирао настанком конкретне и визуелне поезије, као засебних ентитета у склопу лирског неоавангардног жанровског дискурса. Суштина визуелизације као и настанка наведених поджанрова лирског дискурса јесте тежња уметника да се текст схвати као уметничко дело, односно, да буде јединствен, оригиналан, непоновљив и да буде догађај сам по себи.

Рецепција лирског текста, авангардног или неоавангардног, који поседује визуелни елемент, подразумева раскид са традицијом линеарног читања текста и уводи неколико етапа у процесе рецепције и разумевања. Текст се најпре мора сагледати као визуелна, просторна целина, за којом следи потрага за речима, морфемама, слоговима и словима, и смислом (уколико га уопште има). Адријан Марино сматра да је „проширивање чистог визуелног поља на књижевни домен већ [...] било део футуристичког програма по коме се 'речи у слободи природно преображавају у самоилустрације“ (Марино 1998:139). Аутор *Поетике авангарде* заступа становиште да је први и најзначајнији начин за остваривање дате намере, укидање разлика између две уметности (књижевности и сликарства) „чија је конвергентна тачка и заједничка потпора визуелизација унутрашње представе“ (131). Друга метода је, „потпуно претварање поезије у сликарство и дословно схватање изреке *ut pictura poesis*“ (131) при чему се акценат ставља на оптичку страну песме која сада више није конципирана за читање или рецитовање већ за посматрање. Од времена историјске авангарде долази и до укидања реда и поретка, хармоније и стабилности, које су сугерисале симетричне јединице подељене на строфе и стихове једнаких дужина. С друге стране, асиметричне строфе и проширивање просторних белина у оквиру лирског текста, асоцирају на поремећену равнотежу, немир, али

и на динамику и кретање. И конкретна и визуелна поезија окрећу се савременој цивилизацији у којој је слика доминантнија у односу на текст.

У српској поезији друге половине 20. века преовладавали су стваралачки обрасци који су се могли назвати неосимболистичким и неоромантичарским. Као одговор на наведене поетичке образце, Мирољуб Тодоровић оснива сигналистички покрет³⁰ у коме доминантно место заузимају конкретна и визуелна поезија, односно, поетички дискурси у којима је процес визуелизације изведен до краја и у којима је дошло до укидања просторног ограничења које је до тада било карактеристика лирског дискурса. Тодоровић истиче да је сигнализам настао из потребе да се „унесу нови тонови примерени електронској и технолошкој цивилизацији“ (Тодоровић 2012: 25), односно, да се у оквиру лирског дискурса, ослањајући се на тековине историјске авангарде, пронађу нови видови изражавања који су примерени времену масовних медија и потрошачке културе. Своје програмске идеје Тодоровић ће остваривати кроз конкретну и визуелну поезију:

Визуелна поезија деструира језик и традиционалистичко поимање литературе и уметности. Иде, како бисмо казали, од значења према знаку рушећи семантичке тврђаве писма и гутенбергове цивилизације. Линеарни синтактички и граматички ланци текстова су разбијени, стварају се 'текстуалне површине' где долази до изражаја њихова вишедимензионалност. Тако је откривен знак као базични модел не само нове поезије него и читаве цивилизације на коју она може рачунати (Тодоровић 2012: 27).

„Текстуалне површине“ испуњене значајима, а не значењима, постају вишедимензионалне и напуштају границе штампаног текста изражавајући на тај начин тековине савремене цивилизације.

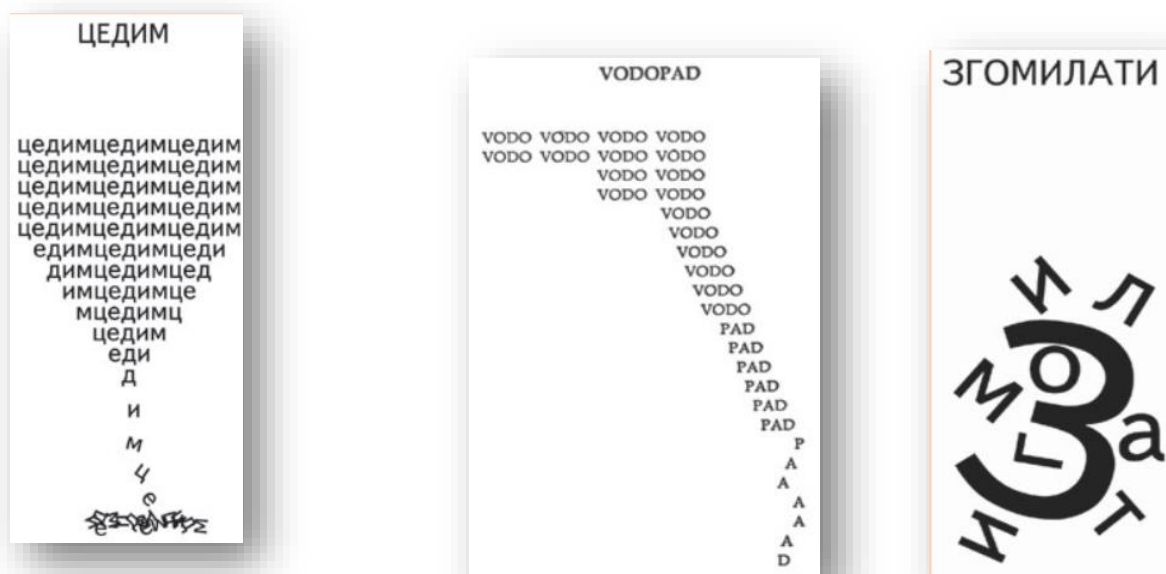
Аутори који су се бавили проучавањем неоавангардних поетика у оквиру традиције српске књижевности од шездесетих до осамдесетих година 20. века, међу којима је и Јулијан Корнхаузер (Julian Kornhauser) разликовали су вербалну и просторну поезију у делу Мирољуба Тодоровића. Просторна поезија, како сматра пољски теоретичар, подразумева и конкретну и визуелну поезију које, „на произвољан начин“, употребљавају речи, слова, фрагменте реченица, морфеме, фонеме, невербалне знаке. Аутор студије *Сигнализам српска неоавангарда*, истиче да је „визуелни елемент [...] основни разликовни знак конкретне поезије (подједнако с визуелног и вербалног аспекта), али и визуелне и многих других експерименталних метода“ (Корнхаузер 1998: 35). Корнхаузер затим напомиње да наведени елемент не спада у област стилистике, и да приликом проучавања оваквог типа текста треба описати „начин ређања вербалних знакова по површини, њихову пластичну 'густину', врсту међусобне повезаности или неповезаности са графичком површином“ (35). Невербални елементи (слике, вањезички знакови, линије, фигуре) допуњују вербалне и утичу на естетску специфичност текста. Речима Мирољуба Тодоровића: „Семиотика је заменила семантику.“ (Тодоровић 2012: 37)

Приликом покушаја одређивања појмова конкретне и визуелне поезије, требало би избећи конфузију која је присутна у теорији. Наиме, поједини теоретичари (и уметници) посматрају конкретну поезију као део дискурса визуелне поезије и обрнуто, визуелна поезија налази се у оквиру дискурса конкретне поезије. Несумњиво је да визуелна и конкретна поезија поседују велики број заједничких елемената, међутим, у истраживању конкретна поезија ће бити схваћена као поетски дискурс који осим визуелног садржи и вербални елемент, за разлику од визуелне код које је вербални елемент потиснут или сведен на минимум.

³⁰ Првобитан назив покрета био је сцијентизам: „Ти су почеци били везани за језик и напоре да се поезија револуционише увођењем свежих, још литерарно неистрошених језичких амалгама егзактних наука: физике, биологије, хемије, астрофизике и математике. Тако је и првобитни назив ових кретања – сцијентизам“ (Тодоровић 2012: 25).

Конкретна поезија, настала је паралелно 1950-их година у Бразилу, Немачкој и Швајцарској да би убрзо постала глобални феномен. Као и у време историјске авангарде, на настанак конкретне поезије утицале су промене настале у ликовним уметностима (хепенинг, оп-арт, поп-арт, минимализам, концептуална уметност), али су аутори попут Еугена Гомрингера истицали и значај историјске авангарде, првенствено Аполинера, циришких дадаиста, италијанских футуриста и руских кубофутуриста. Један од најзначајнијих теоретичара конкретне поезије Макс Бензе (Max Bense) полази од, како Тодоровић наводи у есеју „Песничка авангарда“, хегеловске констатације да је „конкретно оно што је неапстрактно“ (наведено према Тодоровић 2012: 8) дефинишући притом конкретну поезију као песништво које „не репродукује семантички или естетски смисао својих елемената [...] већ се игра видљивим везама и повезаностима површина“ (8). Бензе затим наводи да је конструктивно начело конкретне поезије „испреплетеност речи“ у њиховој рецепцији, односно: „реч није у првом реду искоришћена као интенционална веза значења већ као материјал за приказивање, тако да се значење и приказивање условљавају реципрочно“ (9). Конкретна поезија користи све материјалне димензије језичких елемената „који се могу разбијати на слоге, звукове, морфеме или слова, тако да изразе стање језика у независности од његових аналитичких и синтетичких могућности“ (9).

Јулијан Корнахаузер наводи да су аутори који су стварали конкретну поезију схватили поетски језик „као графеме, које чине симболични и иконични знаци, дакле језички знаци типографски веома издиференцирани, издвојени интерпункцијски знаци и тзв. континуирани елементи (праве, криве линије, мрље, тачке)“ (Корнахаузер 1998: 46). Графички материјал је примаран у односу на вербални, при чему настаје „стих-производ, материјална поезија, реч у физичком облику, идентификација садржине и форме“ (46). Пољски теоретичар напомиње да конкретна поезија може бити и визуелна, али се може служити и „континуираним, линеарним записом, као нпр. у пермутационим песмама које немају визуелни карактер“ (98). Основна разлика између конкретне и визуелне поезије, како је види Корнахаузер, јесте чињеница да визуелна поезија вербални и симболични знак третира искључиво као помоћне, док „идеограм, пиктограм, констелација, типограм, калиграм, анаграм итд.“ (98) приказују „визуелни садржај графичких знакова и одвојених речи“ (98). Дакле, конкретна поезија поседује осим графичког и звуковног, и значењски ниво.



Илустрација бр. 3: песме Мирољуба Тодоровића „Цедим“, „Водопад“, „Згомилати“³¹

³¹ Преузето, 23. 02. 2021. са https://www.miroljubtodorovic.com/pages/konkretna_poezija.htm

Испитујући визуелни аспект Тодоровићеве конкретне поезије Корнхаузер издваја три различита типа записа:

1. уз коришћење слова, бројки, интерпункцијских, дијакритичких, математичких знакова, дијаграма функција, статистичких кривих, хемијских елемената, електронских симбола и сл.;
2. уз коришћење једне речи, одговарајуће распоређене на страници, уз експонирање разних типова слова;
3. уз коришћење више речи, које чине реченице, разбацане сасвим произвољно по површини странице (Корнхаузер 1998: 209).

У наведеним примерима, у песмама „Цедим“, „Водопад“ и „Згомилати“ Тодоровић је употребљавао речи и слова која су, у прва два случаја распоређена на страници тако да илуструју своје значење, а у случају песме „Згомилати“ наизглед неправилно распоређена на страници. При томе, у наведеним примерима, нема значења које би требало креирати, односно, „водопад“ илуструје водопад, „цедим“ је у облику левка и слова означавају капљице, а „згомилати“ су „нагомилана“ слова која су већ садржана у наслову.



У песми „Поноћ“ Тодоровић, попут Љубомира Мицића у збирци *Кола за спасавање* употребом црних и белих површина активира супрематистичке стратегије Казимира Маљевича.

Илустрација бр. 4: песма Миролуба Тодоровића „Поноћ“³²

Конкретна поезија илуструје авангардни антагонизам усмерен ка језику традиционалног лирског жанровског дискурса.

Другачији облик неоавангардног текста, настао након процеса визуелизације и ослобађања речи започетог у време историјске авангарде, представља визуелна поезија. Визуелизација лирског жанровског дискурса активирала је нетолеранцију према линеарном штампарском слогу, односно, „од најстаријих времена сфера графике у писаним и штампаним текстовима зависила је од конвенција, које су обавезивале писца, штампара и издавача“ (Корнхаузер 1998: 49). Конкретна поезија, за разлику од визуелне, поседује вербални слој који је у визуелној поезији у потпуности подређен сликовном, иконичком. Пољски теоретичар истиче да визуелна поезија потиче од иновативних поступака историјске авангарде као што су колаж, фотомонтажа и рекламни плакат. У оквиру дискурса визуелне поезије ликовни аспект постаје доминантнији у односу на вербални.

Савремена цивилизација захтева и нове начине изражавања који су од средине 20. века углавном визуелни, иконични. Поезија, ослобођена ограничења штампарског слога, превазилази границе традиционално схваћене књиге и штампа се на плакатима, излаже се и приказује, из књижара прелази у музеје и галерије. Језик масовних медија, потрошачко друштво, изузетно развијен рекламни дискурс, нова средства комуникације и нови медији

³² Исто.

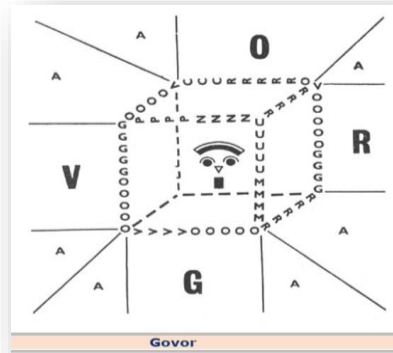
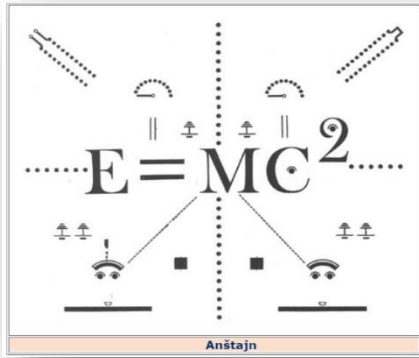
извршили су утицај на савременог реципијента / конзумента уметности, који постаје визуелно оријентисан и прихватајући нове начине комуникације очекује и нове облике уметничког израза. Визуелна поезија одбацује вербални елемент или га своди на минимум, при чему се „вербална и визуелна порука визуелне песме сливају у једну врсту вербално-сликовног кода, чија конотација као на плакату зависи од прецизности естетског фактора“ сматра Јулијан Корнхаузер (Корнхаузер 1998: 103). Пољски теоретичар истиче значај таквог облика комуникације јер „да је порука и у једном и у другом случају била само референцијална или чак емотивна, ни у ком случају не би била уверљива и што је најважније, не би испуњавала 'жанровска' (ергокодна) очекивања“ (103). Под „ергокодним“ жанровским очекивањима Корнхаузер подразумева сваки вид читања које није линеарно, односно, читање које захтева одређени напор другачији у односу на традиционално поимање процеса.

Миливоје Павловић дефинише визуелну поезију као „песничку врсту чија је основна одлика стваралачко прожимање вербалног и визуелног језика, односно књижевне и ликовне уметности, при чему се уметнички артефакт структурира као симбиоза текстуалног и сликовног израза“ (Павловић 2002: 286). Павловић сматра да визуелна песма тежи универзалности, односно, укидању језичких граница при чему „садржај прелази из слике у реч, и обрнуто, да би се на крају трансформисао у бескрајни калейдоскоп одувек жуђеног универзалног говора“ (287). Другим речима, визуелна поезија представља тежњу уметника ка универзалности, односно, ка разумљивости без обзира на ком језику је дело настало. Визуелна поезија захтева ангажованог читаоца, односно, читаоца који ће на основу њених елемената креирати значење или „довршити“ текст, или како га назива Иван Негришорац у *Легитимацији за бескућнике* – „супер-читаоца“.

Мирољуб Тодоровић ће визуелну поезију називати сигналистичком поезијом у ужем смислу истичући да је сигналистичка визуелна песма тродимензионална: „За разлику од једнодимензионалне (традиционалне) песме, егзистентни простор сигналистичке визуелне поезије је тродимензионалан. У том простору песма апсорбује садашњост, слободно улази у најављену будућност, без гриже савести одбацује прошлост“ (Тодоровић 2012: 12).

Италијански теоретичари визуелне поезије, Лућано Ори (Luciano Ori) и Еуђено Мичини (Eugenio Miccini) сматрају да „визуелна поезија служи за размену“ и да је она у ствари политичка поезија. Корнхаузер наведену констатацију објашњава чињеницом да се визуелној поезији приписује функција „семиолошког својства средстава мас-медија“ што значи да су „нивои кодификације употребљени у визуелном стиху [...] преузети из визуелне поруке, која карактерише рекламне топосе“ (Корнхаузер 1998: 225). Пољски теоретичар као основне материјале визуелног стиха наводи језичке и парајезичке кодове, као и естетске кодове у које убраја фигуре, знаке и семе.

Мирољуб Тодоровић сматра да је „визуелна поезија проистекла из перманентног експериментисања“ и да је „резултат песничке акције и одређује се као феномен потпуне новине“ (Тодоровић 2012: 14). У оквиру сигналистичке визуелне поезије било је неопходно прво укинути синтаксу и семантику и свести реч на знак, при чему се „речи усамљују, траже смисао у простору, који сада постаје неодвојиви и читљиви део текста“ (38). У наведеном процесу „вербално и визуелно се преплићу у неочекиваним играма белина и језичких значења“ (38). Инсистира се на обртима, варирањима, даљем разлагању речи и њиховом свођењу на слова која се затим укрштају и преплићу са осталим елементима који се налазе у оквиру простора визуелне песме: знацима, симболима, колажима. Тодоровић истиче да текст више није праволинијски већ тече у свим правцима, „поливалентан“ је и „вишедимензионалан“. Суштина наведеног креативног процеса је успостављање „транслингвистичких и металингвистичких система односа“ (38) који омогућавају низове асоцијација, као и нове димензије значења с обзиром да речи „нису више окамењене у синтаграмама или стиховима и реченичним низовима“ (38).



Илустрација бр. 5: песме Мирољуба Тодоровића „Ајнштајн“ и „Говор“³³

Настанак Тодоровићеве визуелне песме „Ајнштајн“ може се објаснити речима самог аутора: „Ајнштајнова теорија релативитета проглашава се за највећу поему модерног доба испевану у славу човека, а основна математичка формула те теорије $E=mc^2$, означена је као врхунска метафора“ (25) Другим речима, постављајући формулу у средиште текста и окружујући је различитим знацима, Тодоровић је у ствари поставља у центар универзума, макар поетског. У другом примеру, песма „Говор“ се може односити на човека који се налази у центру, окружен словима која се могу „сложити“ у реч „говор“.



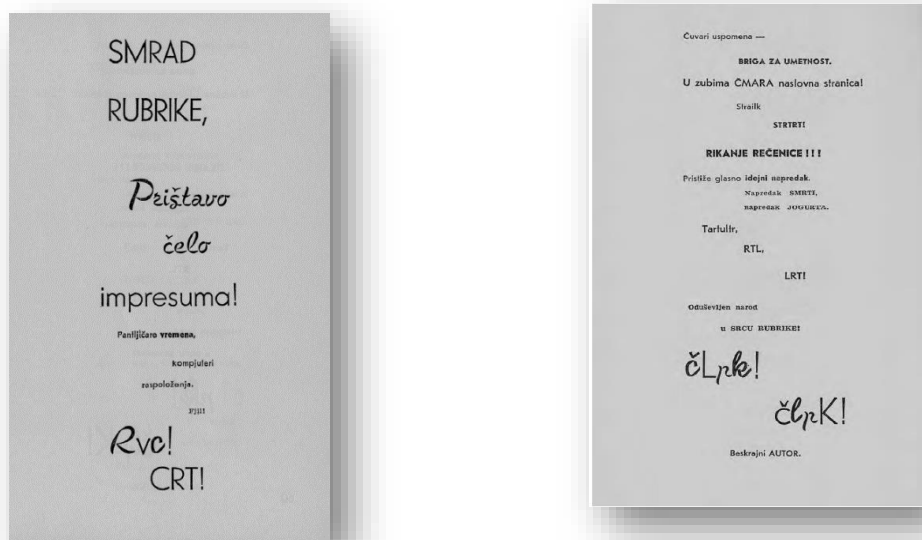
Илустрација бр. 6: песме Мирољуба Тодоровића „Чорба од мозга“ и визуелна песма из збирке *Поново узјахујем Росинанта*³⁴

³³ Преузето, 23. 02. 2021. са https://www.miroljubtodorovic.com/pages/vizuelna_poezija.htm

³⁴ Исто.

Песме попут „Чорбе од мозга“ или неименоване песме из збирке *Поново узјахујем Росинанта* изгубиле су свој вербални аспект и техником колажа представљају издвојене тренутке савремене стварности, сломљеног и отуђеног човека и владавину новца.

Процес визуелизације лирског жанровског дискурса присутан је и у делу Вујице Решин Туцића који аутор остварује у „поеми“ *Реформ гротеск*, како је класификује, у традицији жанровског именовања текста историјске авангарде, публикованој 1983. године.



Илустрација бр. 7: одломци из поеме *Reform grotesk* (Решин Туцић 2018: 245-246)

Реформ гротеск превазилази оквире традиционално схваћене поеме (чија жанровска својства испуњава само својим опсегом) уношењем визуелних елемената који подразумевају не само белине, већ и прераспodelу речи, реченица, оноματοпејских узвика, интерпункцијских знакова, синтагми, слова и бројева. Смисао за којим се трага, креира се и саставља од фрагмената, али се не остварује у потпуности. У појединим *редовима*, који се не могу назвати стиховима у традиционалном смислу, повремено се може открити смисао, међутим, убрзо се губи и заборавља у бујици неповезаних речи, синтагми и слова. Као допуну визуелном и вербалном аспект у наведеног текста, песник је текст рецитовао, односно како наводи Владимир Копицл „уживо изводио“, напомињући да су извођења била: „много динамичнија и богатија доживљајем“ (Копицл 2018: 581). Повременим смисленим реченицама аутор исказује однос према песницима и песништву, као и према актуелној политичкој ситуацији („Писац разговара! / Писац се осврће!“ ; „Писац посматра. / Писац чучи у нужнику“). Препознају се и елементи који чине један часопис: („Шкрипа пагинације.“; „Покољ слогова!“; „Смрад рубрике, / Пиштаво чело импресума!“) – наравно све написано различитим фонтовима и различитим величинама слова. У текст је уткан и коментар политичке ситуације: „Пристиже гласно идејни напредак. / Напредак СМРТИ, / напредак ЈОГУРТА“ (в. Решин Туцић 2018: 241-263). Решин Туцић задржао је вербални аспект текста који је истакнут додатно визуелним средствима у виду различитог фонта и стила слова, слога и знакова.

Иван Негришорац, проучавајући дело Решин Туцића сматра да се у *Реформ гротеску* песник одлучио за „семантичку актуелизацију не само реченице, синтагме и лексеме, већ и фонеме и графеме“ (Негришорац 1996: 168), затим, да су семиотички чиниоци у „поеми“ „просторна форма, затим врста и величина слова, белина и просторни однос међу значењски несагласним

језичким јединицама, звучна сугестивност извесних гласовних група, визуелни изглед штампаног материјала“ (168) одређујући текст као *вербо-воко-визуелан*. Вербо-воко-визуел дефинисао је Решин Туцића: „Синтагма *вербо* (реч), *воко* (звук), *визуелно* (лик) [...] заснива се на високо израженој свести уметника о материјалности језика и процесуалној природи настанка уметничког дела“ (Решин Туцић, 2019: 282). Класификовање текста као поеме односи на поетику авангарде која подразумева преиспитивање традиционалних жанровских одредница, али и на поетику самог Решин Туцића.

Уколико се осврнемо на традицију Алексићевог дадаизма, заума, и потребе да се услед недостатка смисла, текст само *посматра*, у дати низ може се уврстити и Решин Туцићева песма „Спавање у каучу“ из збирке *Јаје у челичној љусци* (1970):

Spavanje u kauču

mmmmmmmm & mmmmmmmmm
abvgdđežziykljmnjnoprstćufhcčdžš
mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
ahahahahahahahahahahahahaah (Решин Туцић 2018: 68)

Наведена збирка, како сматра Негришорац, представља песниково окретање традицији историјске авангарде и то управо песницима дадаизма и зенитизма, окретање које подразумева све видове превредновања традиције, али и постојеће стварности. Аутор *Легитимације за бескућнике* наводи да се, у оквиру поетике песника, преиспитивање књижевности и књижевне традиције врши и „споља“ и „изнутра“ односно: „поменуто естетско превредновање биће реализовано трагањем у форми вербалне уметничке праксе, при чему се, дакле, врши иновирање *унутар* саме поезије, она се дограђује и проширује обликотворним захватима, али се концептуални оквир трагања квалитативно не мења; с друге стране, можемо уочити и приступ споља, који сам појам поезије, преструктурирацијом њеног језика и конструкцијом вербо-воко-визуелног језичког система, битно мења, приближавајући га простору других уметности“ (Негришорац 1996: 148). На ширем плану може се применити на читав процес визуелизације лирског дискурса присутан одувек, али поново актуелизован у два наврата у току 20. века, двадесетих и поново шездесетих и седамдесетих година. Решин Туцићев текст представља звучну и визуелну симулацију догађаја који је исказан средствима која не подразумевају речи, синтагме или реченице, али јесте исказан словима, и то читавом азбуком.

Поетички неоавангардни експеримент Војислава Деспотова присутан је у првим збиркама. Под називом *Прво тј. песмина слика речи*, Деспотов је објавио збирку песама 1972. године. Наведена збирка, односно „књига-пројекат“ како је назива Иван Негришорац, у складу је са неоавангардном поетиком преиспитивања при чему је аутор одбацио „фикционалност и миметичност као одлику по песничко дело суштствену, већ наместо ње као основну садржину поставља (ауто)критички и (ауто)поетички говор, односно метафикционалност и метајезичност књижевности“ (Негришорац 1996: 197). Деспотов, у тексту под називом „Место песме“, указује на простор на папиру који би песма требало да попуни:

Mesto pesme

i ovde je mesto pesme
i ovde i ovde i ovde
i ovde
a i ovde

kao i gore, i ovde je (Деспотов 2002: 23)

Како сматра Решин Туцић, „песма није више у улози преносника, већ заступа сопствено тело, своју предметност“ (Решин Туцић 2019: 97) и простор на листу хартије који заузима.

Збирку *Прво тј. песмина слика речи* отварају песме под називом „Реч“, „Песма“ и „Слика“ које су написане у правилним катренима, свака садржи по четири, али осим речи које се већ налазе у наслову, наведени текстови не садрже ништа више. „Песма“ у маниру конкретне поезије, предметизује – песму:

Pesma

pesma pesma pesma pesma pesma pesma
pesma pesma pesma pesma pesma pesma
pesma pesma pesma pesma pesma pesma
pesma pesma pesma pesma pesma pesma

Деспотов, уношењем белина у текст и употребом различитих знакова и симбола, преиспитује поезију као такву. При самом крају збирке „пише“ „Последњу песму“ која не садржи ништа осим знака црте (—) постављеног на празној страници, изневеравајући очекивања, јер иако је дати знак назван „Последњом песмом“, ипак то није.

Поступак визуелизације лирског дискурса карактеристичан је за авангардне и неоавангардне поетике и доводи у питање не само традиционалну поделу лирског текста на строфе већ и њену звучну компоненту. Текст се прво посматра, за значењем се трага (или га уопште нема) и хармонија је претворена у какофонију. Од Мицићевих колажа, Пољанскових уобличавања текста, преко неразумљивих стихова и пренатрпаних колажираних текстова Драгана Алексића, лирски жанровски дискурс је у српској књижевности дошао до конкретне и визуелне поезије која у појединим случајевима престаје да буде вербална, и на крају до једне једине цртице на средини стране. Границе између сликарства и поезије које се у естетици 19. и почетка 20. века нису смеле прекорачивати, у авангардним и неоавангардним поетикама су опозване. Уколико се осврнемо на једну од главних карактеристика авангардне поетике која подразумева извођење појмова до самог краја (као на пример. реализација метафоре или буквално увођење прозних пасажу у поетске текстове) може се рећи да је у авангарди, и нарочито у неоавангарди, у радовима одређеног броја аутора, дошло до „реализације песничке слике“ која је сада постала „песмина слика речи“.

3. Стих и поетски језик авангарде и неоавангарде

Традиционално схваћен лирски жанровски дискурс поседује својства која се сматрају парадигматским, односно, својства на основу којих се један текст класификује као лирски. Одлика која се сматра парадигматском када се говори о лирској поезији јесте „формална димензија лирике“, како је назива Џонатан Калер, или „визуелна версификација“ како је назива Вернер Волф, која подразумева „шаблонизовање ритма и риме, понављање облика строфе, и уопште свега што призива песму или недостатак миметичке или представљачке функције“ (Culler 2015: 37) доприносећи „ритуалном као опозитном у односу на фиктивни аспект, чинећи их текстовима за поновно извођење“ (37). Другачије речено, формални аспект лирског жанровског дискурса подразумева схематизовано приказивање у виду стиха и строфе, које поседују ритам, риму и мелодију, који доприносе ритуалној димензији, и омогућавају још један врло битан аспект лирског – извођење. Поред „визуелне версификације“ лирски дискурс подразумева и специфичан језик, поетски израз на основу кога се разликује од дискурса свакодневне комуникације, научног или публицистичког. Поетски језик остварује се средствима попут пажљиво одабране лексике и версификације.

Књижевност авангардног опредељења настала двадесетих година 20. века, визуелизацијом је започела процес оспоравања и преиспитивања формалног аспекта лирског дискурса, који се односи на строфу и стих, у смислу појавног, чулно опажљивог обележја. Осим процеса визуелизације, аутори историјске авангарде, као и аутори који су се определили за процесе преиспитивања лирског дискурса у другој половини 20. века, својим поступцима оспоравали су и преиспитивали и синтаксичко-семантичку целовитост стиха као лирског формалног обележја, као и поетски језик који је припадао канонским лирским токовима.

Немачки филозоф Фридрих Хегел сматрао је да је поезија као говорна уметност „уметност духа“ зато што је „само [...] говор у стању да прихвати, изрази и представи све оно што свест конципира и у својој властитој унутрашњости духовно уобличава“ (Хегел 1986: 20). Као „субјективан говор“ и као „уметност духа“, поезија „само тежи да своја у унутрашњости уобличена значења духа учини приступачним духовном представљању и посматрању, то онај материјал који она искоришћује добија само вредност једног средства“ (20), наводи Хегел, и то „средства које је уметнички обрађено, а којима се дух служи да би се дух показао, а не важи као неко чулно одређено биће у коме духовна садржина може да нађе неку себи одговарајућу реалност“ (20). Другим речима, формални аспект преко кога се изражава дух у оквиру традиционално схваћеног лирског жанровског дискурса, иако „уметнички обрађен“, сведен је на нижи ступањ и представља средство, појавни облик који нема за себе одређеног значења. Немачки филозоф сматра да је и версификација неопходан елемент лирског дискурса и да, што се поезије тиче, њој је „апсолутно потребан метар или слик као њен први и једини чулни дах, штавише он је њој потребнији него такозвана лепа дикција богата у сликама“ (416). Песник версификацијом успоставља „чулно ограничење“ неопходно за поезију зато што је, како наводи аутор *Естетике* „чулно звучање речи у њиховом повезивању пре свега слободно“ (417). Како би се одвојила од свакодневног говорног дискурса поезија „ствара израз“ и то „стварање израза добија вишу вредност од простог изговарања“ (383) сматра немачки филозоф. Да би лирски израз настао неопходни су формални елементи у виду строфе, стиха, мелодије, риме, али су они схваћени само као уметнички уобличено средство помоћу кога се „дух исказује“. Версификација чини традиционално схваћен лирски дискурс препознатљивим, при чему доприноси неким од основних функција које би требало да испуни лирски текст међу којима су субјективност и перформативност. Такође, према увидима Џонатана Калера „формални обрасци и нарочито рима имају ефекат обележавања садашњости у субјективном поретку чулног и стварања могућности самоспознаје како за читаоца тако и за аутора“ (Culler 2005: 97). Лирски текст тежи да буде догађај сам по себи и инсистира на садашњем времену као свом времену и исказује се духом обликованим у стихове, односно формалне обрасце.

Приликом одређивања појма стиха, у *Студијама о српском стиху*, Леон Којен наводи да се у обзир узимају три аспекта: „да је стих особена језичка јединица, да је саображен посебним ритмичким правилима и да је услед тога лако препознатљив“ (Којен 1996: 5). Другим речима, стих је „језичка јединица“ која настаје у оквирима и према граматичким, односно синтаксичко-семантичким и правописним нормама одређеног језика. На основу „саображености ритмичким правилима“ стих се разликује од свакодневног говорног дискурса (или било ког другог типа дискурса: научног, публицистичког), док се „препознатљивост“ може повезати и са формалним, односно, визуелним аспектом који подразумева одређени вид конвенционалности приликом штампања или писања и који у традиционалном схватању подразумева поравнавање почетака стихова према левој маргини.

Аутор *Студија о српском стиху* разликује везани и слободни стих, при чему везани стих одређује као „стих који се саображава метричком обрасцу“ (Којен 1996: 15) док се насупрот њему налази слободан стих који се метричком обрасцу не саображава. Испитујући историју стиха у српској поезији, Којен сматра да је период од прве књиге песама Бранка Радичевића до Првог светског рата „доба у којем се, под комбинованим утицајем народног стиха и страних узора, дефинитивно уобличио српски везани стих“ (43) и одређује га као „класични српски стих“. Којен наводи да „романтичарско раздобље“ у српској версификацији започиње песамама Бранка Радичевића и своју зrelu фазу достиже у делима Лазе Костића и Јована Јовановића Змаја. Раскид са романтичарском версификацијом доносе стихови Војислава Илића, да би нова фаза наступила почетком 20. века стиховима Милана Ракића. Овај период карактерише сужавање метричког репертоара и нова интонациона структура стиха. Ракићу се ускоро прикључује и Јован Дучић као канонски аутор и у периоду пред Први светски рат доминантни стиховни облици у српској поезији су трохејски и јампски једанаестерац и дванаестерац.

У складу са поетиком новог, превратничког, антагонистичког авангардног покрета у српској књижевности, двадесетих година 20. века долази до раскида са класичним српским стихом при чему је Милош Црњански био међу првима који се одриче традиционалног стиха српске поезије оличеног у стиховима Дучића и Ракића, и чији стих раскида са традицијом силабичко-тонског стиха, не само са класичним стихом. Станислав Винавер у „Језичким могућностима“ наводи да је слободни стих настао зато што је „живи језик, независно од прастарих својих оквира-помагача створио нове мисаоне групе, повезане заједничком целинском музиком“ (Винавер 2012: 218). Аутор *Громобрана свемира, Мјеће и Вароши злих волшебника* истицао је да песници његове генерације нису само посматрачи стварности. Постојећу стварност они не констатују, већ утичу на њу мењајући истрошену језичку парадигму: „стварамо стил и плодну грозницу модерне мисли, модерног човека, у отачаственој стихији језика“ (234). У тексту Милоша Црњанског „За слободан стих“ објављеном 1922. године, песник пишући против традиционалног и залажући се за слободни стих, наводи да „пошто није стих оно што чини песму песмом, и јер је тај појам променљив као и сви други, то је слободни стих постао равноправан стиху са метром и римом“ (Црњански 1994: 156). Другим речима, у складу са антагонистичким тенденцијама авангардне књижевности, као и са становишта које подразумева одбацивање традиционалне књижевности, аутор *Лирике Итаке* сматра да поезија није само (традиционално схваћен) стих, односно, не своди се само на један појам и да је као и сви остали елементи лирског дискурса и стих подложен преиспитивањима и експериментима. Илуструјући ситуацију у српској књижевности Црњански наводи да „необавештени, скучени, смешни ми смо научили да је стих и лирска песма оно, што смо добијали у навикнутим римованим строфама наслаганим као добро печене цигље из дрвених калуца“ (156) истичући да не треба само „увозити“ европске образце, већ треба створити стих који се заснива на традицији народне књижевности.

Пре него што је дошло до радикалних измена синтаксичко-семантичких образаца српског стиха, раскида са класичним и преласка на слободни стих, аутори попут Станислава Винавера, Растка Петровића и Милоша Црњанског неговали су прелазни стиховни облик који је имао потребу да „унутар рашчињене и растворене структуре традиционалног стиха ипак

употреби његове еминентне чиниоце као што су рима и необавезни, али често и те како осетан метар“ (Брајовић 2000: 221). Облик стиха који је настао у делима српске историјске авангарде врло често подразумева присуство и слободног и везаног стиха у оквиру једног лирског текста што Тихомир Брајовић назива „једном од специфика“ (221) српске авангарде. Стихови Црњанске „Успаванке“ обликовани су помоћу алитерација и риме коју Црњански употребљава и на рубовима стихова, али је и помера творећи унутрашње риме специфичне за песников лирски израз: „Кад шума свене / остаће над њом звезде румене. / Понећеш свуд, пошла ма куд, / само своје срце горко.“ (Црњански 1994: 47) Радован Вучковић, такође напомиње да је у српској поезији двадесетих година постојао стих „у коме су риме задржане, али са новом функцијом и у одсуству праве строфне схеме“ називајући га „полуслободним“ стихом и наводећи као пример стихове Станислава Винавера: „Крхају се застирачи / И тама се грдно свлачи, / Зраке свуд се разиграле, / Кандила се небом пале“ (Вучковић 1984: 53).

Поред својстава која подразумевају поштовање метричких образаца и визуелног идентитета традиционалног лирског дискурса, стих се може окарактерисати и као „аутономно синтаксичко-семантичко јединство“. Односно, у традиционално схваћеној лирској песми у српској поезији, стих се јављао као синтаксичка целина чији се смисао до времена историјске авангарде није оспоравао, осим повременим опкорачењима или другим стилским средствима која су доприносила звучности и отежаној рецепцији, али нису напуштале оквире синтаксичко-семантичких законитости. Међутим, у епохи историјске авангарде у српској књижевности и синтаксичко-семантичка обележја стиха постају предмет преиспитивања и превредновања. Другим речима, у авангардним поетикама које су подразумевале превредновање традиције, антагонизам и отпор према канонима, присутан је и отпор према постојећим синтаксичким и семантичким правилима који се огледа у покушајима стварања новог поетског језика, а самим тим и новог стиха.

Тенденције декомпоновања језичких (у смислу синтаксе и семантике) и стиховних (у смислу риме, ритма и мелодије) конвенција, започете су у европским књижевностима и пре Првог светског рата, у доба италијанског футуризма и Маринетијевих прогласа о „ослобођеним речима“, затим у руском футуризму, циришком дадаизму и касније у надреалистичком покрету. „Ослобођене речи“, или „речи у простору“ нису само „ослобођене“ графички, у тексту као физичкој манифестацији (што је утицало на процес визуелизације лирског дискурса), већ је читав процес подразумевао и отклон од традиционалних језичких образаца и граматичких законитости, те стога настају и речи „ослобођене“ синтаксе и семантике.

Александар Флакер наводи да је „естетско превредновање“ примарна функција авангардног текста, при чему се текст супротставља свему ономе што је у традицији било схваћено као „лепо“. Међутим, „естетско превредновање у авангардним структурама не обрће само појмове 'лијепога' и 'ружнога', него се супротставља уједно и 'логичном', 'разумљивом', 'здравом смислу'“ (Флакер 1982: 26). Другим речима, логика, разум и смисао уступају место нелогичном, ирационалном и не-смисленом. „Десемантизација затечених знаковних сустава“ битна је одлика авангардних поетика које су настајале у читавој Европи почетком 20. века. Хрватски теоретичар авангарде назива један од таквих поступака „песничким кубизмом“ при чему подразумева растављање речи на саставне делове (слогове, слова) и њихово поновно састављање. Наведени поступак назива и „авангардним моделом семантичког помака“ (в. Флакер 1982: 238). Неологизми, затим „издвајање речи из уобичајеног синтактичког склопа и увођење семантичких сразова синтактичким помацима, с помоћу мотивације хомонимношћу“ (Флакер 1976: 204), те „узајамно прожимање различитих и разнородних семантичких низова“ (204) поступци су карактеристични за авангардну поетику која се бави естетским и логичким преиспитивањима.

Адријан Марино наводи да авангардну поетику карактерише, између осталог, и „жеља за 'слободом', односно за 'ослобађањем' од принуда које су наметале старе норме песничког

језика“ као и „жеља за 'слободом' која треба да доведе до поновног открића првобитне чистоте песничког језика“ (Марино 1998: 30). Односно, аутори авангардног опредељења нису се одрекли само „старих норми“, песничких, синтаксичких, семантичких, они су се одрекли свих норми. Аутор *Поетике авангарде* сматра да подухват авангардних стваралаца, који је почео још од Маринетијевог „Техничког манифеста футуристичке литературе“ објављеног 1912. године у основи претпоставља: „интегралну некохерентност, апсолутну неразумљивост и потпуну произвољност језичког знака“ (33) што за последицу има суспензију традиционално схваћеног стиха и његове версификације. Поступак, како га је схематски приказао Марино подразумева: укидање синтаксе³⁵, радикално укидање значења, односно, „интегрални асемантизам“³⁶, затим „самоуништење језика систематским насиљем, које се хотимично и симултано врши и над означоцем и над означеним“ (33) и употребу „омиљеног авангардног поступка“ – логику обртања. Међутим, Марино напомиње да раскид са традиционалним синтаксичким и семантичким обрасцима не значи само поништавање, већ подразумева и стварање нових речи, неологизама (које Владимир Мајаковски назива – *вербоновацијама*), нове синтаксе и нове семантике, односно, „довођење у питање изанђалих баналности, иде дакле дијалектички напоредо с обновом“ (133).

Поступци које је Маринети захтевао у „Техничком манифесту футуристичке литературе“ не само да подразумевају протеривање синтаксе и семантике већ, у духу авангардне новине, предлажу и драстичније мере: именице треба распоређивати онако како се појављују – случајно, треба употребљавати само инфинитив глагола, треба укинути придев и прилог, као и везнике. Такође, треба укинути и интерпункцију и уместо ње употребљавати математичке знаке. Италијански песник наводи да је синтаксу потребно укинути зато што је она до сада била „налик на досадног тумача“, то јест, „нека врста апстрактног шифрованог језика којима су се песници служили да обавесте гомилу о боји, музикалности, пластичности и архитектури универзума“ (Маринети 1975: 164) и управо је зато треба уклонити „да би литература ступила непосредно у универзум и стопила се с њим“ (164).

У српској поезији на почетку 20. века, осим доминације класичног стиха оличеног у јамском и трохејском једанаестерцу и дванаестерцу Дучића и Ракића, доминантна је и парадигма Богдана Поповића о „целој лепој песми“, као и о критеријумима које је требало испунити за *Антологију новије српске лирике* коју је саставио наведени критичар. Један од три критеријума Богдана Поповића која је требало да испуни *лирска песма* био је јасност. Песма треба да буде не само „јасна у целини“, већ и „јасна у својим деловима“. Поповић сматра да „нејасност убија мисао као да је и нема, не да утиску ради кога је песма писана ни да се створи“ (Поповић. 1912: XII) и напомиње да су поједини песници врло често нејасни и да „човек мора [...] да се домишља смислу њихових песама“ (XIII), мислећи нарочито на песништво настало након 1900. године.

Песник који се међу првима у српској књижевности огрешио о култ целине и о семантичка правила и кога је Гојко Тешић у својој *Антологији песништва српске авангарде 1902-1934* уврстио у „Претече / Протоавангарду“ јесте Владислав Петковић Dis. Радомир Константиновић за наведеног песника истиче да је једини који се огрешивао у „захтеву за једним доследним, потпуним *бити* у коме не би било ни најмањег колебања, ни најмање неизвесности“ (Константиновић 1983в: 292) при чему је „захтев за целином, који се исказује и захтевом за савршенство форме (у српској култури овог тренутка као култури култа форме) [...] у својој основи захтев за овим бесприговорним егзистенцијалним само-остварењем, свуда и на свакој равни“ (292). Увођењем ирационалних садржаја у српску лирику, инверзијама

³⁵ „Правила која одређују елементе просте и сложене реченице укинута су једном за свагда и то у свим језицима.“ (Марино 1998: 33)

³⁶ „Порицати могућност смисла значи унети потпуну пометњу у језик. Апсурд у томе налази свој најплоднији извор. Као и не-комуникација.“ (33)

песничких слика и другачијом синтаксом Dis никако није могао да буде уврштен у канонску *Антологију* Богдана Поповића, али је зато могао да буде претеча песницима који ће стварати у српској књижевности након Првог светског рата.

У првим деценијама 20. века, пре Великог рата, публикована је збирка под називом *Мјећа* младог Станислава Винавера. У циклусу „Песници“ налазе се два текста која је сам песник назвао „телеграфским сонетима“ – „Шекспир“ и „Верлен“. Пре „ослобођених речи“, „кубизма речи“, и Маринетијеве тежње за стварањем телеграмске лирике, Винавер је форму сонета „ослободио“ значења обликовањем у сонетну форму једносложних речи и слогова. Тихомир Брајовић, у *Теорији песничке слике* наведени телеграфски сонет истиче као пример „крајњих могућности имагинативно-семантичке актуелизације метаметричког дејства стиховних облика“ (Брајовић 2000: 210). Наиме, млади песник формално је испунио све захтеве које сонетна форма подразумева: два катрена иза којих следе два терцета, при чему је задовољена и форма укрштеног римовања са парним завршетком карактеристична за „енглески сонет“, међутим, стих је редукован на једносложне речи и на слокове: „Стар / Лир. Чар. Мир. // Мук / Свак / Пук / чак. // Ва- / век / Да // Шек- / спир. / Пир.“ (Винавер 2012: 44). Могућа рецепција наведеног „телеграфског“ лирског текста, услед поступка редукације и минимализације стиха конвенционално схваћеног као синтаксичко-силабичког јединства, може довести до „семантичког титрања“ или „значењског преиначавања“, како их карактерише аутор *Песничке слике*. Стихове Винаверовог „сонета“ Брајовић назива „инокосним“ и „контекстуално огољеним“ што имплицира њихову препуштеност „читалачкој асоцијативности, односно, семантичкој 'померљивости', у зависности од изабраног потенцијала њиховог аутономно-стиховног разумевања“ (Брајовић 2000: 211). Наведени сонет постаје „предложак за посредно-алузивно и значењски 'самоувраћајуће' поимање, оно поимање које води у песничку фигуративност, односно сликовитост схваћену као могућност аналогичког искорачења из преовлађујуће изотопије (кон)текста“ (Брајовић 2000: 211). Али, наведеним поступком Винавер започиње и авангардна жанровска преиспитивања на пољу песничког и класичног стиха српске лирике с обзиром да редуцирање стиха на један слог представља готово пародијску опозицију стиховима састављеним од једанаест или дванаест слогова који су доминирали у лирском дискурсу српске поезије пре Првог светског рата и активирањем жанровског потенцијала загонетке као говорне и мисаоне игре и као фолклорног жанра уноси нове семантичке могућности и контексте у сонетну структуру.

Након једне деценије, Винавер ће, под утицајем авангардних токова који су своје место пронашли и у српској књижевности, 1921. године објавити „Манифест експресионистичке школе“ у коме објављује ништавност старих форми и улазак песника у „дух размештања, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженог“ (Винавер 1921: 20-21). За песника, нису одбачене само традиционалне форме већ је одбачен и класичан стих: „александринац је одбачен, јер нова осећања, ако се и могу, донекле, певати у оквиру старих форми, то је ипак излишан и парадоксалан труд“ (24). Поред Винавера и Црњанског, и Растко Петровић је на пољу језичког и формалног експеримента свакако парадигматски аутор српске историјске авангарде. Новица Петковић сматра да, „Растко Петровић, као и Црњански, није просто напустио везани стих прешавши на слободни, него је неке његове особине, као што је римовање, некад делимично, некад потпуно задржавао, али је зато друга његова ограничења, друге мере, оштро нарушавао“ (Петковић 1999: 47) што представља облик „полуслободног“ стиха, како га назива Радован Вучковић карактеристичног за историјску авангарду у српској књижевности. Међутим, аутор *Откровења* није се зауставио само на ритмичко-мелодијском преиспитивању класичног српског стиха већ је спроводио и експерименте на пољу синтаксе и семантике стиха и, како наводи Петковић, „није само ослобађао синтаксу од стиховних стега, него ју је разглобљавао и давао маха експресивним интонацијама толико да се често губило јединство стиха“ (47).

Двадесетих година прошлог века потрага за новим изразом у српској поезији резултирала је тежњом аутора авангардног опредељења ка стварању новог језика „деструкцијом његове

синтаксичке равни, скраћивањем, елизијама“ (Вучковић 1984: 132) с једне стране, али и општим незадовољством и антагонистичком тежњом за уништењем традиционалних вредности оличених у песничком језику. Авангардни аутори не исказују антагонизам само према традицији и „истрошеном“ језику, њихов антагонизам прелива се и на публику у виду „лингвистичког херметизма“ како га назива Ренато Пођоли. Аутор *Теорије авангардне уметности* сматра да „лингвистичка нејасност савремене поезије има функцију катарзе и терапије у односу на дегенерацију која потискује обичан језик кроз конвенцију и навике“ (Пођоли 1975: 75-76). Другим речима сврха потребе за стварањем новог поетског језика, за преиспитивањем класичне синтаксе и семантике и стварањем нове, јесте уношење „нових значења унутар сиромаштва свакодневног језика, игра вишеструких, разноликих и супротних значења“ (76). Значења која треба пронаћи или одгонетати.

Растко Петровић, у есеју под називом „Хелиотерапија афазисе“ (1923) наводи да се речи троше од сталне употребе, од истог положаја у реченици, од истоветних асоцијативних повезивања, и на тај начин престају да буду речи и постају шаблони. При томе, аутор *Откровења*, у циљу писања приче, жели да успостави „репертоар прочишћавања и утврђивања елемената који би се у њој налазили“ како би постигао „лепоту тачности у свој њеној мисаоној сложености“ (Петровић 1974: 411). При томе, у оквиру *репертоара* „сваки израз ту би имао своју вредност, нарочито обновљену и доказану“ (411) и „изражавао би скалу израза и искуства једног од основних осећања“ (411), другим речима, Петровић ослобађа речи шаблонизованог значења додељујући им нове вредности које назива „тачним“ и „прочишћеним“. Тежећи да остваре језички преврат аутори историјске авангарде обогаћују израз, до тада незамисливом, употребом језика свакодневне комуникације обогаћене парадоксима, па се Растко Петровић у другој песми збирке *Откровење* под називом „Путник“ пита: „Ко ти рече пријатељу, да ћу доћи у недељу, у недељу / Дунав тече!“ (Петровић 1958: 87) или у „Најсентименталнијој о ситости легенди“ завршни стихови гласе: „У души ми је одаја пространа / У њој свако вече једу јегуље пржене“ (45). Новица Петковић испитујући наведене поступке Растка Петровића и називајући Петровићев поступак „пукотином у језику“ сматра да се „померене (не и разорене) граматичке конструкције“ (Петковић 1999: 22) Растка Петровића „колебају између два смисла“ (22). Амбивалентност, полисемија, инверзија агенса и пацијенса, субјекта и објекта, синтаксичка одступања — поступци су које песник користи у тежњи да пронађе „боље изражавање“ и „прецизније осећање“. Бројни су примери наведених поступака у Петровићевој поезији. У песми „Пустолов у кавезу“ налазе се стихови: „да свиђу дани и гледају у мене“ (Петровић 1958: 86), или у „Зимском репертоару“: „пејзажи извиру из очију и теку низ улице“ (109), затим у песми „Из ковнице изашав“: „у жудњи опасак бедра друмом журним кроз горе“ (56), „навукох на себе небо као кабан“ (56) итд.

Одступајући од традиционалне логике, аутор остварује инверзије на свим значењским нивоима отежавајући перцепцију и уводећи неразумевања које се преноси и на песничку слику, поступак који појашњава Новица Петковић: „Општа тежња ка померању угла (све до обртања) под којим се гледа на ствари свакако је утицала на изглед песничких слика. Зато се понекад чини да су искошене, па чак и с наличја дате. Тада их с напором распознајемо, јер изгледају деформисане, и тешко их повезујемо у смислену целину“ (Петковић 1999: 27).

Антагонизам и изразито негативан став према традицији не значе и отпор према сваком сегменту традиције и прошлости. Авангардни аутори одричу се непосредне традиције и попут, некада романтичара, проналазе своју инспирацију у заборављеним и скрајнутим елементима традиције и књижевности. У есеју „Младићство народног генија“ (1924) Петровић се окреће слоју народне уметности који је примитиван, близак митолошком словенском, који је настао пре него што је дошло до стварања херојске епопеје, како је назива Петровић. Аутор се бави „само неколиким појавама [...]: парадокси, мистичне игре, жудња за инвенцијом непосреднијег језика“ (Петровић 1974: 368) при чему, све набројане особине „које су нас највише фрапирале“, то јест, особине које су „фрапирале“ авангардног песника могу се приписати и поетичким принципима авангарде. Аутор *Откровења*, између осталог, као

изузетно инвентиван и плодотворан поступак, истиче и специфичан тип инверзије присутан у народној уметности који ће и сам користити у својим текстовима. Као примере, навео је и народне приче „Народна шала“ и „Лаж за опкладу“ у којима се могу наћи синтаксичко-семантички обрти који су на граници парадоксалног и фантастичног: „Кад сам био у моје младо доба стар човек, а ја наумим да крадем крушака, па сам онда ишао, ишао, док не дођем до једне брескве, погледам уз ту јабуку попнем се на трешњу те наберем пуна недра шљива...“ (наведено према Петровић 1974: 328) почетак је „Народне шале“. Објашњавајући потребу приповедача за наведеним поступком Петровић истиче да су у питању „манифестације импулса за самоодржањем“ које имају циљ да се „затури траг“, односно да се сакрије идентитет личности пред животним принципима. Аутор *Откровења* закључује да „човечанство мислећи речима мисли такође и речи, тј. једној мисли реч није само оружје којим ће се изразити, већ често и извор из ког ће црпсти свој значај“ (366). У случајевима када осећај нема више снаге да ствара мисао, обогаћује је „искуство саме речи, која је до малочас имала служавску улогу“ (366). Реч више није само средство изражавања, већ постаје и инспирација. Засићење традиционалним стваралачким принципима и осећањима која је требало да изазове јасна и лепа песма српске лирске парадигме на почетку 20. века, авангардни аутори превазилазили су преузимањем жанровских и творачких образаца народне уметности, али из времена пре „велике епопеје“, пре херојских времена, из времена и слојева који су били блиски митолошком, свакодневном и профаном и који су се првенствено заснивали на речима и на њиховој магијској и обредној функцији која је подразумевала и парадокс и инверзије и слободне асоцијације. Како наводи Адријан Марино: „Суштински поступак авангарде је, дакле, поновно промишљање поетског процеса у функцији речи и њених бескрајних потенцијалности, пошто је реч за њу алфа и омега сваке поезије“ (Марино 1998: 138). Од епохе историјске авангарде, реч и говор, који су до тада били другоразредни и који су служили само да би се дух исказао, постају много више од средства, они постају творци значења, да би у оквиру неоавангардних језичких експеримената, постали једини носиоци значења и предмет лирског текста сам по себи.

Поступцима синтаксичких и семантичких инверзија служио се и Бранко Ве Пољански у збирци под називом *Тумбе* (1936) која је према речима Радована Вучковића састављена од „прозно-поетских скица“. Текст под називом „300 000 удараца у секунди“ започиње стиховима: „Улица шуми и газе гладног младића“ (Пољански 1936: 18), док се у тексту „У слепом цреву пароброд“ налазе стихови о трагичној судбини Терорена: „У Терорена улази кућа. У кућу улази улица“ (22). Наведене текстове Радован Вучковић назива „телеграфски скицираним црнохуморним, у тумбе преобраћеним гротескама“ (Вучковић 1984: 217). У наизменичном смењивању прозних и стихованих сегмената, Терорен, јунак Пољанскове „плакете“, доживљава низ апсурдних ситуација: „Улица је кренула даље. Терорен се нашао пред вратима кафане. Врата су га отворила. Кафана је прошла кроз Терорена“, након разговора са чашом, јунак се враћа својој кући и „На Терорену се нашао постеља. Сан га је уснуо.“ да би се ујутру „пробудила постеља“ и „на своје велико чудо нашао је на себи мртво тело Терорена“, при чему „Два дана после овог случаја разрекао је леш лекаре“ и након што су „положили гроб у Терорена“, „алармирао је Терорен велику црну армију С. Д. П. Ч.“ (в. Пољански 1936: 22-23). Активирајући жанровске стратегије фолклорних шаљивих прича Пољански ствара језичке инверзије у покушају проналажења новог поетског израза при чему се „језички чин [...] исказује парадоксно-апсурдистичким говором“ (Вучковић 1984: 217) како га назива Радован Вучковић. Осим што се прелази на свакодневни идиом и на профанизацију догађаја, поетски језик обогаћује се управо синтаксичким и семантичким померањима, фантастиком, гротеском и апсурдом.

Европска књижевност авангардног опредељења у поступку декомпоновања песничког језика и преиспитивању конвенција традиционално схваћеног стиха, крајње домете остварила је у руском футуризму, поетици заума и фактури речи. Дубравка Ораић Толић „поетику заума“ сматра централном поетиком авангардне поезије (поред „поетике цитатности“) наводећи да се

„поетика заува у ужем смислу односи [...] на трансменталне паралексичке конструкције“ (Ораић Толић 1990: 75) руских футуриста. Поступак који су примењивали аутори руске историјске авангарде Ораић Толић објашњава као „антисемантични, антијезични и антументални, па стога и с ону страну ума, дакле – заумни.“ (75) У ширем смислу, поетика заува представља „апсолутизацију огољеле звуковне структуре означитеља“ (75), односно, реч се схвата као самостална јединица, као изолована јединица истргнута из синтаксе реченице самим тим и без значења и функције. Историјска авангарда тежила је преиспитивању свих конвенција, па и језичких верујући да их постојећи језик не може довести до „поетског стања“ као ни до праве поезије. Адријан Марино наводи да су авангардни аутори сматрали да „треба поново доћи до самих извора језика и поново преузети његово првобитно стање“ (Марино 1998: 136) и управо потребом да се дође до извора језика објашњава се и жеђ за слободом и системско уништавање изанђалих форми којима се авангарда супротставља кроз чин очишћавајућег разарања и непрекидног препорађања“ (136). У есеју „Реч као таква“, Алексеј Кручоних (Алексей Кручёных) истиче да су до појаве руских авангардних уметника захтеви били да језик буде „јасан, чист, звучан, пријатан (нежан) за слух, изражајан (рељефан, колоритан, сочан)“, међутим, руски уметници „речотворци“ (како их назива Кручоних) воле да се користе „сеченим речима, полуречима и њиховим чудним довитљивим спојем речи (заумни језик), чиме се постиже најбоља изражајност, и управо тим се разликује језик силовите савремености која је уништила ранији замрзнути језик“ (Кручоних 1975: 168). Корнелија Ичин наводи да се у Кручониховом манифесту први пут „поставља питање фактуре песничког језика, његове грађе, његовог карактера“ (Ичин 2013: 22). Ичин објашњава да је фактура речи „непосредно везана за идеју деформације речи“ (22) и да руски уметници „реч доживљавају као ликовни материјал – могу да је развлаче и скупљају, деле и спајају с другим деловима речи“ (23). Односно, „реч се продужава у звучању, расеца у корену, прекомпонује, она постаје тешка оку, уху и језику“ (23). Руски уметници навели су читав низ поступака који се спроводе у циљу декомпозиције постојећег песничког језика међу којима се налазе суспензија синтаксе, интерпункције, правописа, речи добијају садржај према њиховој „нацртној и фонијској карактеристици“³⁷ (Бурљук и др. 1975: 170).

Поред руске поетике заува, радикални експерименти декомпоновања поетског језика, синтаксе и семантике, спровођени су и у оквиру поетике дадаизма која је подразумевала негирање свега, па и самог дадаизма. Драган Алексић, у оквирима српске авангарде спроводи дадаистички експеримент називајући га „примитивистичким секунд-апстрактном“ који негира све у традицији и као смисао уметности истиче апстрактност: „Поезија апстракције. Говор је апарат. На секундност га сужавам“ (Алексић 1978:85).

У Алексићевим лирским текстовима долази до суспензије синтаксичко-семантичке целовитости стиха због чега стих више није носилац смисла. Растко Петровић и Бранко Ве Пољански у својим текстовима вршили су преиспитивања која су подразумевала инверзије агенса и пацијенса, субјекта и објекта, синтаксичко-семантичка огрешења, али, до одређеног степена, наведени аутори поштовали су језичке и граматичке законитости. Међутим, у Алексићевим текстовима нема ни синтаксе ни семантике стиха. Остала је само реч, некад само низови слова, у својој огољености, без функције, и без значења. У тексту, као што је, у претходном поглављу поменути, „kratzkratziktucikritz“ ефекат који је могао бити произведен је био визуелан, зато што, осим низова који су симулирали речи и формалног облика лирске песме, Алексићев текст није поседовао значење.

Поред апстракције и експериментисања са заумом, Алексићеви лирски текстови садрже и стихове који представљају синтаксички неправилне реченице, односно, нанизане зависне реченице којима недостаје независни парњак који би им допунио смисао. Уместо њега нижу

³⁷ Наведено према тексту „Рибњак судија 2“ који су потписали: Давид Бурљук, Јелена Гуро, Николај Бурљук, Владимир Мајаковски, Јекатерина Низен, Виктор Хлебњиков, А. Кручоних који се налази у *Рађање модерне књижевности. Поезија*, приредили Сретен Марић, Ђорђевић Вуковић, Београд, 1975, стр. 170.

се подједнако непотпуне зависне реченице или синтагматске конструкције које својим јукстапозиционирањем укидају смисао у језичким експериментима српског дадаисте доводећи до „поезије апстракције“ и остварујући програмски захтев „секундности“. „Маљушни су говори у смислу прогнозе / према примарним ћелијама / пошто сви супстантиви нестају у богу / да се успостави сеизмограф као нужда / адекватна коврчицама бар-цурица“ (Алексић 1978: 14), почетни су стихови лирског текста под називом „Предурализам“ у коме, према мишљењу Видосаве Голубовић „Алексић негује осећање апсурдности песничког језика тиме што инсистира на његовој разградњи“ при чему, како примећује Голубовић „расклопљени језик није ништа друго сем симултаног гомилања и сучељавања разних апсурдних реченичних низова потпуно испражњеног значења“ (Голубовић 2015: 248). Песник наведеним поступцима отелотворује дадаистичку поетику Хуга Бала која, са становишта поетског језика подразумева декомпозицију значења и његово свођење на неразумљиву брбљарију, готово афазiju (в. Тодоровић 2016: 74). Дадаисти су осмислили и технику аутоматског писања која је подразумевала и „потпуну демистификацију стваралачког чина, без емоција, без заноса, без патоса, препуштање случају и игри, колажном аутоматском писању, или тзв. декупажу, дечје, чисто, пародијски, нимало орфејски, препуштање парадоксу слободе језика“ (Тодоровић 2016: 23) који постаје језик ослобођен „логике, граматике, свих стега које му је човек наметнуо, језик снова, мистичног обреда“ (23).

Претходно наведени стихови симулирали су реченицу као синтаксичку целину иако нису имали значења. Алексићеве речи ће, поштујући стратегије дадаистичке поетике, али и италијанских и руских футуриста, бити „ослобођене“ и синтаксе и семантике. У лирском тексту под називом „Фабрика локота“ налазе се, поред препознатљивих речи и слова нанизана и међусобно повезана у облику строфа, чак и са стиховима који се понављају симулирајући рефрен:

трокут срче силабе крештања
 појести сиве берзе
 траверзе шепају кагуар црни
 триката три ката
 високи строј перспективе
 хотахатари
 хотахатари

(Алексић 1978: 17)

Песник оспорава језичке конвенције и семантичку структуру песме стварајући нонсенсе који постају саставни део дадаистичке поетике. Радомир Константиновић наводи да су у Алексићевим текстовима речи „извргнуте руглу“ зато што су „протеране из реченица“ и као такве постају неупотребљиве зато што су изгубиле своју синтаксичку функцију „а њихова гротескност равна је дубини њихове нефункционалности“ (в. Константиновић 1983а: 47). Нефункционалне речи без значења нанизане су у строфу која „одређује круг вербалних асоцијација чинећи да песма буде сведена све до лексичког и синтаксичког сиромаштва, у концентрацији која, међутим, ништа не успева да нађе и зато налази само празнину“ (59).

Дадаистичке песме које је Алексић објављивао у часописима *Dada Tank* и *Dada Jazz* садржале су све елементе поетике дадаизма које Радован Вучковић издваја у студији *Авангардна поезија*: „прво, чиста звучна песма, друго, колаж састављен од одломака разних језика, треће, монтажа језичких отпадака, четврто, прозни колаж гротескно-ироничне стилизације, пето, постдадаистичко поигравање речима и суочавање смисла и бесмисла“ (Вучковић 1984: 221). Дадаисти су употребљавали све стваралачке поступке који су се могли наћи у оквиру репертоара лирског авангардног дискурса, али дадаистичке песме су се значајно разликовале од традиционално схваћених лирских песама. „Krozolit oax“ пример је наведеног дадаистичког принципа који подразумева аудитивност, затим одбацивање синтаксе и семантике, повезивање елемената техником колажа при чему се не може поуздано утврдити

да ли је текст настао на „дадаистичком интернационалном“ језику или представља колаж различитих језика:

francis jammes friedel witte
golzverlag robinsoni
golzgolz novart-bonboni
zeit-echo feuer masereel
flechtheim mark 52
roland-münchen muenchen moanchem
masereel – edschmit
golzgolz novart-bonboni
golz-ararat oax oax oax
oax

(Алексић 1978: 41)

Песме у којима се колажирају речи из других језика, песме на интернационалном језику, речи које се тешко изговарају по Вучковићу имају за циљ да манифестују „бесмислени хаос цивилизације“.

Надреалистичка поетика преузела је процесе декомпоновања синтаксе и семантике поетског језика, односно, преиспитивања стиха као синтаксичко-семантичке целине. Адријан Марино наводи да је „први циљ авангарде у њеној надреалистичкој варијанти“ (Марино 1998: 31) у ствари била тежња да се човек ослободи „разбијањем његовог језика“ (31). Надреалисти су техником аутоматског писања означили крај експеримената са заумним језиком. Наведена техника подразумевала је аутоматизам и записивање свих мисли и речи без накнадног редактирања. Циљ аутоматског писања био је једноставан: без контроле разума бележити ток мисли и открити унутрашње слике и тим путем ослободити несвесно. Исход наведеног поступка требало би да буде изненађење не само за читаоца већ и за аутора. Након дадаиста, надреалисти преузимају технику аутоматског писања осмишљавајући сопствени рецепт који пише Андре Бретон:

Набавите себи прибор за писање пошто сте се сместили на што је могуће погоднијем месту на усредсређење вишег духа у себи самом. Занемарите свој геније и своје и туђе таленте [...] Пишите брзо, без унапред смишљене теме, довољно брзо да се не бисте зауставили и да не бисте дошли у искушење да себе прочитавате. Реченице ће доћи саме по себи (наведено према: Де Торе 2001: 226).

Наведена техника подразумевала је одступања од граматичких правила без обзира да ли се односе на синтаксу или семантику стиха.

Надреалистички појмови попут *надстварности* подразумевали су одбацивање рационалног света чињеница у корист ирационалног оспоравајући сам појам стварног и реалног. Надреалистичко уметничко дело трага за надстварношћу одбацујући реализам не „зато што тежи објективној и тачној репродукцији стварности, него зато што ту стварност схвата на неадекватан, рационалистички начин који занемарује оно што је у њој тајанствено и скривено“ (Новаковић 2002: 97). Одбацивање стварности у корист надстварности, одбацивање реалног у корист ирационалног, подразумева и одбацивање законитости реалног рационалног света оличене у граматичким категоријама. Текстови који су настајали надреалистичким техникама подразумевали су асоцијативност, случај, насумично низање речи, заједничка ауторства у оквиру којих су текстови спајани принципом колажирања, при чему су „надреалистички ефекти [...] зависили претежно од тога да ли читалац схвата надреалистичке објекте озбиљно и буквално, без обзира на изопаченост дискурса у коме су приказане. Због тога је надреалистичко писање садржавало доста визуелних, конкретних, осећајних и тактилних евокација“ (Stockwell 2012: 59).

„Мутан лов у бистрој води“ Душана Матића почиње стиховима: „нека ноћ буде какву ви хоћете, али ја знам шта знам. / лећи ћу у први кревет из кога ниче трава. Лећи ћу. / има неко ко је паметан и осетљив као ипак; он грозно / јеца иза зида. Ипак.“ (наведено према Којен 2007: 9) У наведеним стиховима поређење „има неко ко је паметан и осетљив као ипак“ представља изневеравање поредбене конструкције, односно, као други елемент поређења наводи се партикула „ипак“ што поређење чини непотпуним, апсурдним и немогућим. Матићев текст под називом „Зарни влач“, настао у коауторству са Александром Вучом већ од самог наслова „ослобађа“ речи семантичких и синтаксичких функција: „реком кућујем зид / и горки хлеблави јед / црвним хлеблави јед“ (18), почетни су редови чији је аутор Александар Вучо, док Душан Матић примењује нешто дуже „стихове“ који би могли да представљају симулацију класичног стиха српске поезије: „грлам те столно сан саноћиво те речим / аколим те овдујем или бескрајим“ (19). Семантика се у Матићевом поступку преиспитује проширивањем познатих речи — гласовима, слоговима, морфемама, затим поступцима творбе који су примењени на врсте речи на које се односе, при чему настају нове речи („речим“, „овдујем“, „бескрајим“). Радомир Константиновић Матићев поступак назива „начелом говора-неговора“. На нивоу синтаксе, то су „псеудо-реченице“ у којима „ниједан предикат не сме да одговара субјекту у реченици [...] не сме бити налажења субјекта и предиката, већ свуда мора да буде само промашај, само погрешна веза“ (Константиновић 1983б: 403). На нивоу морфологије, Јован Делић поступак који су аутори применили објашњава и као „поступак фисије (разбијања) и поступак фузије (спајања) ријечи [...] читање напред–назад“ (Делић 2015: 312). При чему се речи спајају насумично, случајно, подразумевају и иронично јукстапозиционирање, неочекивани хумор, али и трагичност.

Поступке и иновативне стратегије које су иницирали аутори историјске авангарде у оквиру поетичког преиспитивања поетског језика и стиха, до крајности ће довести аутори неоавангардног опредељења шездесетих и седамдесетих година 20. века.

Тенденције у књижевности друге половине 20. века означене као неоавангардне префикс „нео“ понеле су првенствено услед активирања стратегија и поступака аутора који су припадали историјској авангарди. Неоавангардни аутори неговали су, с подједнаком енергијом, антагонистички моменат, саставни део сваке поетике која у себи садржи „авангарду“ као кључни појам. Антагонизам усмерен према поетском језику и према традиционалном схватању стиха присутан је и у неоавангардним тенденцијама у српској поезији шездесетих и седамдесетих година 20. века. Аутори неоавангардног опредељења нису само обновили стратегије и „актуелизовали матрицу“ авангарде, како је назива Миливоје Павловић, већ су је прилагодили времену и сопственим поетичким принципима, с обзиром да су у српској поезији, у другој половини 20. века биле доминантне песничке тенденције које су означаване као неосимболистичке. Павловић сматра да, „чињеницу да су се неоавангардни ствараоци ослонили на поступке историјске авангарде треба разумети у дијалектичком значењу“ (Павловић 2002: 74) с обзиром да су се објекти антагонизма променили, као и да је дошло до техничког напретка који је уметницима омогућио употребу другачијих средстава и поступака. Неоавангардне тенденције које су наступиле у другој половини 20. века означавале су прихватање, али и критичко промишљање поступака и експеримената историјске авангарде.

Стих који одступа од класичног преиспитујући постојеће и наслеђене обрасце, Јулијан Корнхаузер назива „експерименталним“. За пољског аутора стих је „систем принуда“ који поседује „додатна формална правила“ која га „ометају“ у „преношењу просте поруке“ (в. Корнхаузер 1998: 28). У „формална правила“ пољски теоретичар убраја: „понављање еквивалентних јединица (стихова), напетост између реченичне интонације и интонације стиха као и напетост између ритмичког узора (у нумеричким системима) и његове реализације у тексту, а исто тако одређен и за рецепцију важан однос према традицији версификације и систему матерњег језика“ (29). Другим речима, формална правила која се преиспитују у оквиру неоавангардне поетике подразумевају и класични стих и песнички језик, као и искуства и очекивања реципијента. Под експерименталним стихом Корнахаузер подразумева промене

које су настајале од почетка 20. века, од Маринетија, италијанских и руских футуриста, до неоавангардних песника друге половине века истичући да се експериментални стих односи на „авангардну естетику 20. века“. Преиспитивања која доводе до експеримената и промена које се реализују у оквиру стиха и поетског језика претпостављају норму према којој се уметници односе антагонистички покушавајући да је суспендују, али која уједно представља и полазну тачку превредновања.

Друга половина прошлог века донела је и технолошки напредак омогућавајући уметницима неоавангардних поетичких тенденција употребу нових технологија које нису биле доступне у првој половини века, попут, на пример, рачунара. Миливоје Павловић истиче да је у односу на историјску авангарду „неоавангарда [...] још радикалнија у неутрализацији старих уметничких форми и стварању нових, у разарању постојећих матрица песничког говора и језичком новаторству“ (Павловић 2002: 77).

Мађарски теоретичар, Миклош Саболчи, разликовао је два типа неоавангарде: неоавангарду типа „знак“ и неоавангарду типа „крик“. Аутори неоавангарде типа „знак“, уметничко дело посматрали су првенствено као „језички текст“ и „за ове правце карактеристично је да језик као грађу књижевности паралелно са другим уметностима растављају на изоловане елементе а потом их састављају у разне моделе“ (Саболчи 1997:108). Језик се доживљава као грађа коју треба разложити, раставити и затим поново саставити, али поштујући принципе иновативности и оригиналности. Поступци које употребљавају аутори који су своје експерименте засновали на тековинама лингвистике 20. века, подразумевају комбиновање језичких знакова на различите начине тежећи креирању нових значења, с једне, или, суспензији значења, с друге стране. Према мишљењу Миливоја Павловића у случају укидања значења „песнички говор постаје асемантичан, а звуковна димензија језика и прекомпозиција његовог графичког изричаја постају једини смисао песничког стварања“ (Павловић 2002: 82). Неоавангардни аутори преиспитују стих као синтаксичко-семантичку целину свдећи га на најмање могуће елементе и уводећи нове могућности интерпретације. Неоавангардне поетике, такође, како сматра Адријан Марино поседују „самопроизводњу значења“ која је пандан „тежњи ка самоуништењу“. Аутори се поново окрећу „нејасној“ и „херметичној“ поезији, како је назива Марино, наводећи да се „смисао [...] сада тражи од самог читаоца, који је позван да сарађује, да открива значење“ (Марино 1998: 34).

Неоавангардни, сигналистички експеримент у српској књижевности заснива се на стваралачким активностима Мирољуба Тодоровића који је језичке експерименте изводио у оквиру покрета чији је био и оснивач. Корене сигналистичког песништва Миливоје Павловић проналази у експериментима на пољу стиха и поетског језика које су започели Шарл Бодлер и Артур Рембо (Arthur Rimbaud), и наставили Аполинер и припадници надреалистичког покрета. Павловић сматра да се „процес, који је подразумевао разградњу стандардног песничког израза и његово конституисање на новим основама, темељио [...] на убеђењу да се експериментом у језичкој организацији песме могу остварити реторички и други ефекти који су искључени у етаблираним песничким формама“ (Павловић 2002: 85). Аутори су тежили експерименту како би произвели не само другачије песничке облике, већ и како би изазвали одређени ефекат и на тај начин увели и промене на пољу рецепције лирског дискурса. Сигнализам у српској књижевности тежио је да се, својим стратегијама и принципима, нађе изван канонизованих токова српске поезије, при чему је инспирацију и узор проналазио у већ споменутих покретима у српској књижевности попут дадаизма, зенитизма и надреализма „који су ишли за поништавањем традиционалног песничког облика и стварањем интермедијалног поетичког дискурса“ (86).

Јулијан Корнхаузер истиче да „сигналистичка поезија разбија основе језичке материје на њене молекуле (речи) и атоме (слова)“ (Корнхаузер 1998: 74) због чега долази до „повратних процеса фисије и фузије разних елемената језичког бића (звукно, графичко и остала многострука значења речи) и потпуног ослобађања енергије језика“ (74) што омогућава

поезији да „неизрециво“ пренесе „у процесе природе“. Пољски теоретичар наводи да је „песник [...] позван да непрестано превазилази границе језика, 'јер померати границе језика значи померати границе света“ (74).

Сигналистичка вербална поезија као једну од својих основних стратегија подразумева употребу језика који „прати и изражава свакодневне појавности цивилизације и готово ништа од те 'руде трудне од значења' не одбацује – од језика науке до језика улице“ (Павловић 2002: 139). Поетика историјске авангарде својим преиначавањима песничког језика увела је у лирски дискурс језик савремене цивилизације који неоавангарда проширује укључујући све језичке појавне облике, од разговорног стила и сленга, до научног дискурса.

У песничком опусу Мирољуба Тодоровића могуће је издвојити неколико типова сигналистичке вербалне поезије. Корнхаузер је на основу подела самог Тодоровића које је извршио у манифестима сигнализма у периоду од 1970. до 1976. године, издвојио следеће врсте: сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија), компјутерска поезија, стохастичка или алеаторна, статистичка, пермутациона, комбинациона, варијациона, технолошка, сцијентистичка, феноменолошка, шатровачка, кинетичка, звучна поезија и поезија геста (в. Корнахузер 1998: 86-89). Миливоје Павловић направио је другачију типологију Тодоровићевог стваралаштва поделом прво на сигналистичку вербалну и на сигналистичку визуелну поезију. У оквиру вербалне поезије налазе се: сцијентистичка, феноменолошка, компјутерска, шатровачка, стохастичка и апејронистичка поезија, док се у оквиру визуелне могу пронаћи: визуелна поезија, објект-поезија, звучна (фоничка) поезија и мејл-арт (Павловић 2002: 134-138). Са становишта истраживања, као и на основу експеримената које је Тодоровић спроводио на плану синтаксе и семантике стиха и поетског језика, узео се у обзир компјутерска и стохастичка поезија, али се неће третирали као битно различите нарочито што се поделе и класификације које су урадили истраживачи и сам аутор врло често не подударују.

Компјутерска поезија ослања се на традицију дадаистичког рецепта за писање поезије који подразумева насумично ређање случајно одабраних речи. Услед развоја технологије, више се не употребљава „дадаистички шешир“, већ се као средство употребљава рачунар. Поступак настанка компјутерске поезије подразумева речи које се уносе у рачунар, кодирају и на основу рачунарског програма добијају као (готов) производ, односно, као компјутерска песма. На основу резултата који су произашли из наведеног поступка, аутор може (или не мора) да изврши додатне интервенције. Речи се могу убацивати као целовите речи (лексеми) или се могу разграђивати на слоге, морфеме, гласове које ће рачунар, на основу задатог програма, састављати и креирати нове спојеве. Основно питање које поставља Корнхаузер односи се на питање ауторства, односно, да ли је аутор песник, програмер или рачунар.

Миливоје Павловић, компјутерску поезију карактерише као „крајње експерименталну“ у оквиру које се „реч као основна изражајна јединица спаја са другим речима или синтаксичким низовима уз помоћ машине и по закономерној путањи (пермутација и комбинација) које машина изводи у милионитим деловима секунде“ (Павловић 2002: 203). Користећи тековине савремене цивилизације попут рачунара и програмирања као и појмове природних наука попут комбинаторике, вероватноће, статистике Тодоровић креира поезију лишена синтаксичког и семантичког елемента с обзиром да се као крајњи резултат добијају низови новостворених речи које, у зависности од потребе аутора да изврши интервенцију или не, негирају не само поетски језик, већ и природни језик. Уколико се осврнемо на Маринетијеве захтеве који су позивали на укидање глаголских времена, насумично ређање именица, укидање придева, прилога и везника, као и укидање интерпункције, поједини текстови који се класификују као компјутерска поезија могу се уклопити у захтеве поетике италијанског футуризма.

Павловић као методе компјутерске поезије наводи експеримент „чији је циљ да се открију нове форме песничког исказа“ (Павловић 2002: 212), затим спајање „песничког језика и

модерних техничких медија“ (212) и мултипликацију „истих стваралачких идеја у различитим формама песничког изражавања (визуелно, звучно и сл.)“ (212).

Текст под називом „И самој зори јешћу“ из збирке *Киберно* и текст „Само као свиња“ објављен у збирци *Свиња је одличан пливач*, примери су компјутерске поезије Мирољуба Тодоровића:

Из збирке *Киберно*:

И самој зори јешћу

отварајући чело грли мирис сунца
којим се освежаваш у понорима
док одлазим видљив само западу
кроз ножеве звездане прашине

та биљка црвена као непогода
цвета ли у испљувку срце муње
или машина спутана недељама
овде где је пре мене крик човека

свакодневна игра умивеног челика
од звезда креће широка му крила
нокти и кости у устима робота
и самој зори јешћу нежно месо

Из збирке *Свиња је одличан пливач*:

Само као свиња

пољопривредно стичите
тамо тамо
кажем на тржишту
једна четка голицају
удица али дишем
удица одумирање
јесам ли људождер
пудер нису
кувам у цркви
из шекспира из шекспира
опрезно људождер
уддица али дишем
једна четка сео сам
способност али ко
мој језик али ко
само као свиња³⁸

Низови речи у тексту „И самој зори јешћу“ обликовани су тако да симулирају катрене, док у другом тексту не постоји подела на строфе. Основно питање које се може поставити, односи се на степен интервенције коју је аутор извршио на наведеним текстовима с обзиром да први текст поседује не само формалне карактеристике лирског текста, већ и смислене синтагме, поређења и просте реченице којима недостаје допуна („или машина спутавана недељама“, „док одлазим видљив само западу“), али синтаксе нема. Чини се да је текст „Само као свиња“ имао мање интервенција с обзиром да има много мање елемената који имају смисла („кувам у цркви“ или „тамо тамо“). Иван Негришорац сматра да „бирајући језичку основу“ (Негришорац 1996: 113) Тодоровић „је не самерава са темом, већ са моделотворним поступцима“ (113). Сврха Тодоровићевих текстова насталих помоћу рачунара није реализација „воље за стварањем“, како је назива Негришорац, већ реализација воље „за језикотворним и моделотворним утемељењем поезије“ (113), односно, „једини смисао у име кога он говори јесте смисао производње нових облика“ (113). Наведеним поступцима понавља се један од аспеката поетика историјске авангарде који подразумева да „поезија тако 'производи' сопствени 'садржај' самим тим што нас нагони да је одгонетамо“ (Марино 1998: 34), сматра Адријан Марино наводећи да се „њена структура [...] дакле потпуно изједначава са откривањем њеног значења“ (34).

Сигналистичка стохастичка поезија уводи „случај и непредвидљивост“, како наводи Миливоје Павловић „уместо категорија реда и смисла, које карактеришу стандардно песничко

³⁸ Примери су наведени према избору песама Мирољуба Тодоровића: *Свиња је одличан пливач и друге песме*, преузет 05. 03. 2021.

https://www.miroljubtodorovic.com/pages/Svinja_je_odlican_plivac.pdf

стваралаштво“ (Павловић 2002: 248). Као и у компјутерској поезији, везе између смисаоних целина су укинуте, или су веома слабе и променљиве. Доминантан чинилац у креативном процесу је случај што повезује стохастички текст са надреалистичком поетиком која се ослањала на психоанализу, надстварност и појам „објективног случаја“ који је био „израз надреалистичке вере у моћ ирационалног“ (Новаковић 2002: 89). Како наводи Корнхаузер, у стохастичкој поезији „текст се не ствара већ се систематски саставља“ (Корнхаузер 1998: 113).

Пољски теоретичар разликује два типа Тодоровићеве стохастичке поезије. Први тип чине песме које су „скупови одвојених стихова, организованих на принципу јукстапозиције при чему су у већини дела у питању кратки стихови“ (Корнхаузер 1998: 176), док други тип чине текстови који садрже „метафору која условљава да текст следи наративан темпо, премда у оквиру њега увек има нагомилавања слика, мотива и ситуација из различитих семантичких поља“ (176). С обзиром да се наведена констатација може применити и на претходне примере Тодоровићеве компјутерске поезије треба напоменути да Корнхаузер стохастичку поезију, у ствари, сврстава у Тодоровићеву компјутерску поезију, за разлику од Миливоја Павловића који их третира као два различита типа лирског текста.

Увођењем случаја и непредвидивости стохастичка поезија радикално раскида са семантиком и синтаксом стиха, али и са било којим видом смисла зато што су у питању „непредвидљивост, случај, неодредљивост и креативна импровизација, који се догађају изван законитости и уобичајених поетичких норми, лексичких и граматичких правила“ (Павловић 2002: 248). Као пример може послужити део песме „Рецепт за запаљење јетре“

контрацепција напредује као мала енциклопедија
блузе од свиленог жерсеја прво издање
са занатским филмовима чудо из обреновца зашто
нема млека из оближње луднице ако знате онда
ништа ко би помислио аутомобилизам редовно³⁹

И стохастичка и компјутерска поезија Мирољуба Тодоровића експериментишу на пољу синтаксе и семантике стиха, док се у поетски језик који је већ био обогаћен новим садржајима у историјској авангарди, уноси терминологија и појмови савремене цивилизације, попут језика мас-медија и потрошачког друштва. С обзиром да су у епохи историјске авангарде стихови већ били сведени на „псеудо-стихове“ или симулацију стихова, лишени смисла, као и да је поетски језик обогаћен садржајима неуметничких дискурса, неоавангардни уметници трагали су за инвентивнијим процесима помоћу којих су дата преиспитивања била могућа, у тежњи да изазову ефекат зачудности који је доведен до крајности оличен у поезији која је постала „случајна“.

Вујица Решин Туцић ослањајући се на поетику историјске авангарде, пре свега дадаизма и футуризма, врши „радикално естетско превредновање књижевности и уметности“ (Негришорац 1996: 148) сматра Иван Негришорац. При томе, аутор *Легитимације за бескућнике* сматра да се Решин Туцићево естетско превредновање заснива на иновацијама које се спроводе унутар поезије, односно „она се дограђује и проширује обликотворним захватима, али се концептуални облик трагања квалитативно не мења“ (148). С друге стране, превредновање се врши и споља при чему се мења појам поезије „преструктурирацијом њеног језика и конструкцијом вербо-воко-визуелног језичког система“ (148). Другим речима, Вујица Решин Туцић вршио је преиспитивање традиционалних поетичких принципа на свим нивоима, и формалном, и језичком и обликотворном примењујући стратегије које су допринеле обогаћивању могућности лирског жанровског дискурса.

³⁹ Исто.

С обзиром да је традиционално схваћен, или класичан, стих већ доживео различите видове оспоравања, да је „ослобођен“ синтаксе и семантике и да свакако више није „целина“, као и да поетски језик више нема ограничења, Решин Туцић је иновативним стратегијама наставио процес оспоравања и преиспитивања донекле модификованог традиционално схваћеног лирског жанровског дискурса. Наиме, песник не оспорава само песнички језик који је већ декомпонован, трансформисан и преиспитан, већ у центар преиспитивања и оспоравања поставља природни језик који је постао саставни део неоавангардног лирског дискурса, при чему је у текстовима овог песника „природни језик експлодирао и све више [...] се указује сопственим отпацама и крхотинама“ (Негришорац 1996: 156). „Динамички набој“ текстова Решин Туцића чине „голи материјални језик, ширина његових могућности, његово опорно брујање и чар брутизама“ (156). Традиционални поетски језик оспорен је и профанизован увођењем лексике и појмова из свих животних сфера, односно, обустављена је граница која је раздвајала поетски од разговорног дискурса веома значајна за традиционално схваћену лирску песму. Међутим, језик поезије и даље се заснива на природном језику, односно, на језику који поседује одређена правила и законитости које постају предмет оспоравања.

Једна од могућих стратегија јесте преиспитивање Аделунговог принципа „пиши као што говориш“ карактеристичног за српски језик као фонетски. У тексту под називом „Pošo Goethe da se šethe“⁴⁰ налазе се следећи редови: „Pošo Goethe / da se šethe / u svež / prelepni gaj. / Al utom: / ETE! / Svud one lete! / Gertrudhe lik je taj. / Jer u taj mar, / ko svaki star / on čovek bi u sni. / I plaka bistro / za ljubav čisto, / što ne bi njemu čar. / DARRMARR.“ (Решин Туцић 2018: 52) у којима се преиспитују основни правописни принципи српског језика писањем страних имена у етимолошком облику и затим преношењем поступка етимолошког правописа на друге речи што доприноси хуморном и пародијском ефекту: *Goethe / šethe*. Поступци које ће Решин Туцић примењивати кроз читаву збирку *Јаје у челичној љусци* налазе се и у наведеном тексту: инфантилизација језика, каламбури, сленг, дијалектизми, изостављање вокала, ономотопејске фразе које би требало да замене описе и тако уштеде на простору или да замене глаголе, односно да илуструју радњу, стање или збивање, пародија језика традиционалног песништва, језик рекламе и фразе из свакодневног говора. Владимир Копицл сматра да песник ефекте постиже чак и „заумнојезичким асемантичким фрагментима, графолудистичким играма, црнхуморним надреалистичким сенчењем уз сваковрсне патетизацијске параде и депатетизацијске каламбуре“ (Копицл 2018: 573).

Грамматика, синтакса, правопис, у песничком језику Решин Туцића немају никаквог значаја: речи се пишу етимолошки или им се додају дупла слова чиме се нарушава Аделунгов принцип (самим тим и канонизован српски књижевни језик), употреба малих и великих слова ослобођена је правописних норми. У тексту под називом „Један деран срцу веран“ не постоје правописна правила, постоје удвајања слова у оквиру једне речи и ономотопеје: „Ja u nebo sad viKKam: / VOŽE! / Hoću da sliKKam! / ŠKLJOC! / Mravče što trapavče. / KRPELE, lepi ste. PLJUC.“ (Решин Туцић 2018: 32). У „Песми растанка“ разградња језика доведена је до крајности и песма је сведена на звук и „обликована у звукове“: „O neej, o neej! D ooj, d neej! / De eeј, da n, da neej, da d. / O neej, d ooj, d neej. / Jenu je D, a D a neej.“ (69) помоћу којих би требало да се исказу елегична осећања изазвана растанком. Уместо да искористи речи као „материјал поезије“ којим се осећања исказују, песник понавља ономотопеично и донекле заумно „нееј“ (настало вероватно од речце *не*) како би означио бол, док се експлозивним, праскавим консонантом „Д“ прекидају низови вокала симулирајући „загрцнутост“ од бола.

Према наводима Владимира Копицла, у песмама из збирке *Јаје у челичној љусци* „царује и бахати се неочекивано еруптивно богатство лексике и многогласје разнородних извора / избора лексике, али и не мањи ангажман око градње / разградње специфичне крње синтаксе,

⁴⁰ Текст (као и остали Решин Туцићев текстови у поглављу) је наведен латиницом зато што се у латиничном писму види ауторова намера преиспитивања уношењем у фонетски језик који поштује начело „пиши као што говориш“ етимолошке облике страних имена.

максималистички нестабилног натезања и минималистичког секвенцирања стиха“ (Копицл 2018: 572-573). Сви поступци Решин Туцића у потпуном су нескладу са владајућим неосимболистичким каноном у српској поезији и подразумевају оспоравање не само традиционално схваћеног стиха већ и авангардног стиха.

Збирка *Сан и критика*, Вујице Решин Туцића збирка је у којој, предмет постају речи (као код Драгана Алекића) лишене синтаксичких функција. Текст и даље изгледа као лирска песма, али представља једну могућност, веома често састављен од једне врсте речи - заменица, речца или предлога. Од предлога у којима се означавају просторни односи састављена је песма: „Туда околу поред овамо./ Тамо онде далеко овде / Некуд ту унутра / напољу / Одозго испред испод близу. / Онуда овуда усред споља. / Ивицом свуда подаље нигде.“ (Решин Туцић 2018: 132). Текст представља низање зависних реченичних чланова без синтаксичког повезивања зато што главних реченичних чланова више нема, и оне се у тексту међусобно не повезују. Иван Негришорац сматра да „је текст не само сведен на своју језичку основу, већ је сведен и на огољену схему релација, на чисту конструкцију.“ (Негришорац 1996: 166). Именице које су најчешће у служби субјекта остају без својих синтаксичких допуна. „Кожа додир зима снег“ састављена је по принципу слагања парова именица у коме је друга асоцијативно провоцирана првом: „Оловка линија. / Нож рана./ Уста глас.“ (Решин Туцић 2018: 129), или песма „Зелено лупити, писано клонити“ у којој песник набраја и синтагме које врло често представљају парадоксалне спојеве: „Бистро немаи. / Тужно отићи. / Спокојно засути. / Пловећи бацити. / Окрутно пливати.“ (112) Редуковани и сведени на основне синтаксичке елементе лирски текстови Решин Туцића садрже појмове на основу којих, као и у епохи историјске авангарде, читалац може да креира сопствене спојеве надограђујући текст у оквиру сопствене рецепције отварајући га ка мноштву значења. Текст остварује својеврсну комуникацију са читаоцем омогућавајући му да на основу сопствених семантичких очекивања обликује једно од могућих значења.

Војислав Деспотов, за стихове, карактеристичне за *Сан и критику* у оквиру којих се набрајају појмови омеђени вокалима (могуће у функцији везника) и одвојени интерпункцијом: „И поље о. О патка и. / И сунцокрет о. О суза и. / И брашно о. О кашика и“ (119), сматра да су „савршена материјална илузија језика који је данас храбрији и паметнији него јуче, који се усуђује да буде 'садржај по себи'“ (Деспотов 2005: 52). Аутор *Сна и критике* раздвојио је реченичне чланове који, међусобно повезани, творе смисао реченице, и уместо тога (по)ставио их да самостално егзистирају у тексту тражећи своје синтаксичке парове са којима би творили смисао. И док тај смисао не пронађу, они остају само потентна језичка могућност. Владимир Копицл наводи да „лексички елементи (именице, глаголи, придеви, везници...) укалупљени у правилне каталожке низове алеаторички ступају у зачудне односе и производе поетски зачудне ефекте“ (Копицл 2018: 576). Недостатак синтаксичког уланчавања реченичних чланова и изостанак синтаксичке функције речи, омогућио је језичком материјалу да постане предмет лирског дискурса, његов крајњи исход, а не средство. Копицл сматра да су „стиховни калупи“ у поезији Решин Туцића „од норме сасвим утекли“ (576).

Поезија Вујице Решин Туцића, према речима Војислава Деспотова одбацила је и „идеалне пропорције читалачке перцепције, мере и кодексе, одбацила је идеални лик читаоца, просечни дух и просечну потребу – усудивши се да проговори језиком свих класа и узраста, зашла у терен магичног асемантизма детета, лудака, дебила, муцаваца и шпрах-фелериста, кочијаша, пијаних неквалификованих радника и интелектуалних завереника, надовезала се на приватна, тајна, субкултурна и друштвено гадна и, чак, недопустива стања игре са речима и реченицама“ (Деспотов 2005: 69). Поетичким и стваралачким поступцима, аутор *Сна и критике*, задобио је слободу стваралаштва коју Деспотов назива „антикарацићевском ортопедијом“ (69).

Авангардна побуна против класичног српског стиха доминантног на почетку 20. века довела је до оспоравања суштинских карактеристика традиционалног лирског жанровског дискурса. Стих као својство на основу кога се лирски дискурс идентификује прешао је пут од

класичног српског стиха оличеног у јамбима, трохејима, једанаестерцима и дванаестерцима Дучића и Ракића, преко, за српску авангарду специфичног, прелазног облика, који је тежио ка слободном стиху, али је задржавао елементе класичне версификације попут риме или ритма, до слободног стиха, који је омогућио разноврсне експерименте на пољу не само визуелизације лирског дискурса, већ и на пољу синтаксе и семантике стиха, и који сада престаје да буде смислена целина. До времена неоавангардних експеримената стих који је почетком века имао једанаест или дванаест слогова сведен је (уколико није дошло до прозаизације) на реч, морфему, слог, код појединих аутора, и на број или на знак. Не само да је изгубио своја традиционална обележја већ је и вербални елемент редукован зато што су аутори неоавангардног опредељења у своја преиспитивања укључили и авангардни стих. Упоредо са преиспитивањем стиха дешава се и преиспитивање поетског језика. Традиционално схваћен поетски језик представљао је средство помоћу кога су приказивани духовни садржаји и самим тим морао је поседовати својства на основу којих се тај садржај могао исказати. Као и стих и поетски језик, је прешао пут од узвишеног и чистог, преко свакодневног и профаног, до језика који у себи не носи никаквог значења, или је језик сленга, одређених друштвених група који је на крају лишавајући се значења и предметности, постао циљ, предмет лирског дискурса, а не пуко средство изражавања.

4. Тематске иновације

Жанровска класификација књижевног текста као компоненту идентификације подразумева тематско-мотивски регистар. Алистер Фаулер, наводећи тематику као својство жанровског дискурса истиче да се књижевност 20. века ипак није у потпуности ослободила „тематског декорума“ карактеристичног за античку књижевност или епоху класицизма. Елегија, епитаф или пословица дефинишу се на основу тематско-мотивског регистра, док се у оквиру лирског дискурса налазе поделе и потподеле на основу којих се врше детаљније класификације, па се може говорити о љубавним, родољубивим, социјалним песмама.

Према увидима Џона Фроа, појам жанровског дискурса поседује компоненте које се међусобно групишу конституишући један жанр. Под жанровским компонентама Фроу подразумева: формалну организацију (начин обликовања материјала – стих, проза, дијалог, опсег...), реторичку структуру (типови комуникације између текста и реципијента, односно између онога ко шаље поруку и онога који је прима) и тематски садржај, при чему се „тематски садржај“ може посматрати као „обликовано искуство“. Аутор студије о жанру наводи да се, у формалном смислу, наведено „обликовано искуство“ налази у оквиру топоса карактеристичних за одређене скупове текстова или у оквиру одређене „иконографије“ или аргументације које се понављају. Текст поседује специфичан тематско-мотивски регистар који га жанровски одређује (на пример, авантуристички роман, детективски роман, елегија) вршећи жанровску идентификацију у релацији са формалном организацијом и реторичком структуром. Међутим, прецизно разграничавање наведених жанровских компоненти није у потпуности могуће услед релација у које ступају на различитим нивоима (в. Frow 2005:75-76).

Текст који се идентификује као лирски, нема дефинисан тематско-мотивски регистар (или „тематски декорум“, како га назива Фаулер) на основу кога се може са сигурношћу означити припадност дискурсу. Начин интерпретације теме и стратегије на основу којих се остварује текст, у појединим случајевима, битнија су ознака припадности лирском дискурсу него сама тема. Међутим, жанровски дискурси у току свог историјског развоја класификовани су и на основу тематских карактеристика. Сонет је настао као песма која слави љубав према жени (иако се временом опсег тематског регистра знатно проширио), античка ода певана је у славу богова или хероја, односно, епохе антике или класицизма подразумевале су каталог тема и мотива којег су се аутори, уз мања или већа одступања, придржавали.

Преосмишљавање тематско-мотивског индекса жанровског дискурса представља један од најчешће коришћених и истовремено најоучљивијих модуса који доводи до иновација, трансформација и модулација. Аутор студије *Kinds of Literature* идентификује три различита начина на које долази до преосмишљавања: увођење нових тема које нису биле присутне у оквиру канонизованог тематско-мотивског каталога, периферне и слабо обрађиване теме постају доминантне и „тематске иновација могу да се пронађу у новом приступу постојећим темама“ (Fowler 1982:171). Фаулер истиче да је другачија интерпретација постојећих тема, као и обрада периферних, потентнији модус модификације у односу на увођење потпуно нових тема. „Измишљене теме“, како их Фаулер означава, могу бити преузете и „преиначене из других жанрова или других књижевности или чак из других медија“ (170). Не постоје ограничења, као што не постоје ни правила која би дефинисала и одређивала подобност тематско-мотивског каталог који припада специфичном жанровском дискурсу. Другим речима, као основни механизми који иницирају преобликовања у оквиру регистра тема и мотива издвајају се: другачија обрада тема епохе, (пре)усмеравање фокуса на периферне теме и увођење нових тема, уз напомену да се тематски регистар најчешће дефинише у односу на претходно канонизовани и већ присутан.

Промишљање немачког филозофа Фридриха Хегела о дискурсу лирског, доминантно у периоду који је претходио авангардним поетикама на почетку 20. века, израз је

романтичарског схватања лирике који лирику доживљава као изразито субјективну, и као предмет лирског подразумева унутрашње, духовно, исказано језичким материјалом. Према Хегелу, како увиђа Џонатан Калер у *Теорији лирике*, „поезија је изражајна форма, и оно што је суштинско назива се 'страст, расположење или израз' појединца“ (Culler 2015: 92). Калер наводи и да је доминантна особина лирског „субјективност која је у центру, субјективност до које се дошло кроз искуство и рефлексiju“ (92). Немачки филозоф, наиме, сматра да је поезија уметност духа и „његовог испољавања као духа“ и „због тога је поезија по садржини најбогатија и најбезграничнија уметност“ (Хегел 1986: 21). Међутим, богатство садржине односи се на „супстанцијалност духовног, свет истине и вечности, једном речју оно што је божанско, али то божанско сама уметност овде схвата и остварује сходно принципу субјективности као субјекат, као личност, као апсолутно биће које у својој бесконачној духовности зна за себе, једном речју као бога духа и истине“ (194). Насупрот божанском, налази се „људска субјективност“ која „може да се развија у својој пуној људској особености и да целокупно људско срце и све обиље које се у људском животу појављује учини приступачним уметности“ (194). Поезија, као романтична уметност, у стању је да у форми унутрашњости обухвати не само субјективно, већ и „посебности и појединости спољашњег одређеног бића“ (364).

Аутор вероватно најутицајније *Естетике* у повести естетичке мисли сматрао је да је поезија говорна уметност па стога њену садржину „представља целокупан свет фантастично израђених представа“ (366), другим речима, представе и унутрашњи опажаји чине садржину поезије, али далеко је значајније „и тврђење да су представљање, унутрашње опажање, осећање итд. оне специфичне форме у којима поезија схвата и приказује сваку садржину – тако да сада те форме представљају прави материјал који песник треба уметнички да обрађује, пошто чулна страна саопштавања игра само узгредну улогу“ (367). Предмет поезије су представе и унутрашњи опажаји, али и начин, односно форма у оквиру које се они представљају и приказују. Садржина поезије јесте и „душевност која посматра, осећа и која уместо да прелази у радње остаје напротив код себе као унутрашњости, и баш због тога може да усвоји за своју једину форму и за свој последњи циљ субјективно *самоизражавање*“ (442).

Уколико лирска песма постоји независно од повода због кога је настала (уколико се у њој говори о неком догађају), песник тада изражава своја осећања и своја расположења, своје ставове и схватања, односно, „песник прима реалну садржину потпуно у себе“ и чини је својом „јер прави лирски песник живи у себи, схвата прилике сходно својој поетској индивидуалности, и, мада разнолико, стапа своју унутрашњост са постојећим светом и његовим стањима, заплетима и судбинским догађајима, он ипак испољава у приказивању тога градива само властити самостални живот својих осећања и размишљања“ (523) Другим речима, поимање лирског жанровског дискурса немачког филозофа подразумева субјективност, самоизражавање и духовност.

Освртом на поезију с краја 19. и почетка 20. века на српском (и не само на српском) језику може се констатовати да је примат приликом вредновања и рецепције лирског дискурса имала форма, са мање-више утврђеним тематско-мотивским регистром који се заснивао на субјективности и духовности и од кога се углавном није одступало. Биргер, промишљајући о наведеној тематици, у *Теорији авангарде*, сматра да је „од средине 19. века [...] у дијалектици садржаја и форме дела, форма [...] све више добијала на значају“ (Биргер 1998: 29). Немачки теоретичар авангарде истиче да се „садржајна страна уметничког дела, његова 'порука' све [...] више повлачила у корист формалног аспекта који се, као естетско у ужем смислу, све више диференцирао“ (29), па се „предоминантност форме у уметности негде од средине 19. века може [...] двоструко схватити: продукционо-естетичка као располагање уметничким средствима, а рецепционо-естетички као усмереност на сензибилизовање реципијента“ (29). Доминантно својство лирског жанровског дискурса било је естетско, схваћено као субјективно самоизражавање, а не тематско. Након епохе реализма када је доминирала тематика свакодневног, обрађивана кроз прозни дискурс, епоха модерне, окренула се естетски

дефинисанијем и сажетијем лирском дискурсу. Не може се тврдити да је тематика занемарена, али је приликом рецепције била у другом плану, схваћена као израз песникове субјективности. Виртуозност, склад и форма означавају су дело као уметничко и један од основних циљева било је изазивање „пријатних осећања“.

Узроци модификација и преосмишљавања тематско-мотивског каталога у првим деценијама 20. века у спрези су са променама које су настајале на пољу технике уметничког стварања, поимања природе уметничког дела, али и новог поимања стварности.

Проучавајући природу и функцију авангардног текста Александар Флакер у *Поетици оспоравања* наводи да „авангардни текстови нису миметички текстови ни с обзиром на друштво ни с обзиром на пјесникову особу“ (Флакер 1982: 23), те стога „њихова функција није особна пјесникова експресија нити су они релевантни за непосредну спознају друштвених процеса“ (23). Кључни појмови који су довели до промена на тематском плану односили су се на укидање подражавалачке функције уметности, као и основне одлике традиционално схваћеног лирског дискурса – субјективности. Модификујући намену и трансформишући природу лирског текста аутори епохе историјске авангарде променили су и тематику. С обзиром да функција текста није више миметичка, односно, у његовој основи не налази се *mimesis*, долази до промена у тематско-мотивском регистру које се односе на измењен стваралачки процес и самим тим и другачију обраду тематско-мотивског каталога. Хрватски теоретичар, при том, сматра да је у авангарди дошло и до помака „од 'израженог' према 'изразу' [...] односно, од означеног према означитељу, *mimesis* према *semiosis*“ (27). Преношење тежишта на поступак, на знак, на слово, на реч, неминовно доводи и до модификација на садржинском плану.

Адријан Марино сматра да је авангарда, одбацивањем мимезиса, одбацила и реализам (као правац), односно, „одбацујући реализам, авангарда одбија не само један књижевни правац, већ и једну битну естетску, епистемолошку и онтолошку категорију“ (Марино 1998: 23). Авангардни уметници негирају стварност као предмет, као тему и на тај начин одбацују и стари поредак. Одбацивање подражавања значи инвенцију, измишљање. Марино истиче да је авангарда у ствари променила схватање реализма као концепта успостављањем нових односа са стварношћу где „није више само реч о томе да се стварност 'подражава', макар и на најстваралачкијим начин, већ да се издвоје неки њени видови, да се она напада или да се антиципира“ (121), проширивањем појма стварности, односно, „стварност која је била укочена, сада је динамична, препуштена настајању које открива њене нове стране, а може чак и да се граничи са 'визионарством“ (121-122) и осмишљавањем нове дефиниције реализма која подразумева да је реализам променљива и динамичка категорија и да је и „решење које нуди авангарда само једно од могућих решења“ (121-122). С обзиром да нема више подражавања, нема више ни познате стварности коју треба подражавати. У покушају превазилажења наведеног стања преосмишљавају се тематски обрасци што обухвата прелажење у сан, халуцинацију, или интерпретирање стварности на иновативне начине и промену доживљаја стварности, па у видокруг уметности улазе и тековине савремене цивилизације.

На тематско-мотивском плану може се говорити и о „цитатној полемици“ са каноном, у смислу у коме је цитатну полемику дефинисала Дубравка Ораић-Толић, односно, о естетском превредновању, па и „рециклирању“ постојећих тема. Александар Флакер сматра да „традиционални знакови улазе овдје у 'нове спојеве' [...] и подлијежу десемантизацији или се пак ресемантизирају тиме што добивају нова, традицијом непредвиђена значења“ (Флакер 1982: 43). Односно, на тематском плану, преиспитивањем и оспоравањем постојећих тема и њиховим смештањем у нове, другачије и непознате контексте авангардни текст проширује постојећи тематско-мотивски регистар.

Индекс тема и мотива у поетикама историјске авангарде преосмишљавао се окретањем примитивним уметностима и удаљенијој традицији. У српској књижевности двадесетих година, специфичност на плану тематике долази услед окретања фолклорном тематском регистру и словенској митологији. Адријан Марино наводи да је мит „корен и тачка конвергенције архетипа, симбола, слике и поетске речи“ (Марино 1998: 167). Дадаисти и надреалисти посебно су били заинтересовани за митологију, па је тако садржај мита истовремено и „очит и латентан“. У поезију се уводе теме рађања, детињства, дивљаштва, где надреализам у највећој мери обнавља тежњу ка „легендарном, раскошном и неодољивом“ (167).

Растко Петровић и кроз своје прозне и кроз поетске текстове активира (старо)словенски пантеон и окреће се митолошком слоју српске и словенске традиције. Песнику није инспирација био само словенски митолошки слој, већ се ослањао и на фолклорне матрице које су претходиле „херојској етици“ како је назива у „Младићству народног генија“, зато што се управо у њима налази и митолошко. Петровић силази у дубље слојеве народног, колективног сећања и проналази у њима заборављени, дубоко закопан и потиснути (старо)словенски пантеон. Радован Вучковић сматра да је песник трагао за „примитивним основама човекове индивидуалне и историјске свести“ (Вучковић 1984: 160) и „окренуо се прабићу нације – словенству, које му је могло пружити узорке неопримитивистичке спонтаности“ (160-161). Почетним стиховима „Бодинове баладе“: „Кроз огледало отиче орахова дворана као река.“ (Петровић 1958: 52) успоставља се митолошко-фантастична сценографија у којој доминира бор: „Кома је журио негда господе збор на договор; / Тај бор, тај дивни зелени бор, / Дедова мојих зелени бор.“ (52) и у коју је песник сместио ловца који умире (отуда и жанровска класификација у наслову- балада). Вучковић сматра да се у далекој древности „Бодинове баладе“ „губи хаос песников и постаје нови хармонични космос“ (Вучковић 1984: 163). Сличну атмосферу песник успоставља и у „Трењу између душе и тела“ у којој митолошком реком плове јунак и његов соко налазећи се „ни на небу, ни на земљи“ зато што душа нема снаге да напусти тело: „То није велика шума која шумори, / Ни широке пољане које се смеју, / Тиха је река ово између пустих обала.“ (Петровић 1958: 43), док у песми под називом „Све у галоп“ лирско ја позива своје „перунске коње“ да у галопу носе „један симбол и један бол“ (79). Заборављени богови, фантастична и истовремено идилична сценографија, вечно млади јунаци и јунаци чија се душа не одваја од тела, специфично јединство човека и природе, проширили су тематско-мотивски регистар лирског жанровског дискурса српске поезије приближавајући је прозним жанровима попут бајке или легенде. Песник је активирао и актуелизовао (старо)словенску митолошку тематику насупрот хришћанској са којом је у био непрекидној цитатној полемици.

Друга карактеристична тема у опусу Растка Петровића, у складу са превратничком авангардном поетиком супротстављања доминантним темама смрти и умирања, јесте тема рођења. Смрт је један од најзаступљенијих топоса у традицији лирског дискурса, и као таква предмет је авангардних преиспитивања и оспоравања. *Откровење*, указујући својим насловом на хришћански контекст у коме настаје, у потпуности представља апокалипсу. Међутим, песникова апокалипса настала је (авангардном) техником обртања, односно, не представља крај, већ представља почетак (уколико конвенционално протумачимо рођење као почетак). Дакле, Петровићева апокалипса је апокалипса рођења. Вучковић истиче да је у „Тајни рођења“, „симболика чина рађања сликана ... бојом црвене крви“ (Вучковић 1984: 170): „О црвенило ми дотече из матере / Светлост, чуј, из дома где се не враћа“ (Петровић 1958: 97). У песми под називом „Једини сан“ песников лирски субјект излазак у свет посматра као свесни чин који изазива само страх: „Закуцам престрављен на мишићна врата овог живота.“ (96). И лирски јунак *Откровења* своје рођење схвата као апокалипсу: „Ужас: ако је мени оваквом апокалипса порекло! О, хоћу да знам колико је за мном тада крви истекло“ („Ноћ Париза“, 101). Док је у песми „Преиначења“ рођење исто што и *одчепљење*: „Тако опори морнар пада у море / Стрмоглав / Одчепљујућег нагло примио га и живот“ (105). Повезана са темом рођења,

у делу Растка Петровић присутна је и тематика пренаталног: „за њега бар знам да сања тај сан / у трбуху своје матере.“ (95), каже песник у „Једином сну“ и наставља: „Тако тесно обвијен као да сања о простору, / О дубинама: о, да сна кошмарске размере и Дрхтања! / Његов мозак тек утиче у лобању“ (95). Мајчина утроба тако постаје „дом где се не враћа“, и „родно исходиште“ које је, како сматра Тихомир Брајовић „у исти мах и место највеће сигурности и спокоја, и место највеће, неограничене слободе и потенцијалности“ (Брајовић 2000: 337). Напуштањем таквог места, односно чином рађања, човек, како сматра Растко Петровић, доживљава личну апокалипсу, свој крај.

Александар Флакер као доминантно својство авангардног текста истиче и деперсонализацију уметности, односно губљење људског лика, лирског Ја у случају дискурса лирског текста који престаје да буде „субјективно самоизражавање“. При томе наравно треба имати у виду да је лирика „фиктивна репрезентација говорног чина персоне, не песника“ (Culler 2015: 22). Искључујући традиционално схваћено лирско Ја, његову експресију и интимну исповест, авангардни текст уводи нове, другачије тематско-мотивске могућности које се не заснивају на лирском субјекту, већ теже увођењу нових елемената. Субјективност као једна од основних одлика традиционално схваћеног лирског жанровског дискурса остаје у видокругу аутора авангардне оријентација, али искључиво као модел који би требало избегавати. Променом перспективе и одбацивањем субјективности и рефлексije долази до модификација тематско-мотивског регистра.

Љубомир Мицић у „Категоричком императиву Зенитистичке Песничке школе“ захтева од песника да изразе живот „као физички – метафизички – козмички – метакозмички – магнетски – метамагнетски пулс времена – зенитозофија.“ (Мицић 1922: 4) као и да се до зенитистичке песме долази „конструктивним путем“ при чему „осећај нема никакове еминентне и императивне функције. (Што се вас тише мој осећај?) Никога се не тиче што песник осећа него каква је и шта мисли његова песма“ (5). Мицић наводи да је „идеја зенитистичке песме [...] чистоћа предмета“. У циљу приказивања предмета у својој чистоћи, аутор *Кола за спасавање*, користећи технике монтаже и колажа, ствара зенитистичке текстове који постају конструкција садржећи фрагменте савремене цивилизације у виду реклама, новинских наслова или парола, фолклорне цитате, оноματοпеје, „речи у простору“ које не утичу само на смисао, већ и на визуелни доживљај текста: „Фанатици / Милијуни заставника марширају / Там – ТАМ – Там – ТАМ...“ (12); главни јунак зенитистичког покрета је Барбарогеније: „Кунете лудачки у простор / Крвава побуна / Зашто не урлате херојски урлик / БАРБАРОГЕНИЈЕ“ (12). Уместо субјективног самоизражавања и лирског Ја, у зенитистичкој поезији присутни су Барбарогеније и позив на побуну. Другим речима, уместо „исказног субјекта“, српску авангардну лирику, према наводима Тихомира Брајовића, карактерише „типизован лирски глас“ чије „поетско дејствовање почива пре на евокацији става, тона, дикције, интонације и ауторитета једне специфичне историјско и социокултуролошке инстанце, него на успостављању целовите и довршене лирске субјективности у традиционалном значењу те речи“ (Брајовић 2000: 283). Такав лирски глас тежи да искаже побуну и да позове на побуну у сваком тренутку, против свега, па и лирског, изражену у поезији у којој доминирају другачија осећања – отпор, нетрпељивост, антагонизам, nihilizam. Такав став заузима и Милош Црњански у *Лирици Итаке* када његово умножено „лирско ми“ у „Химни“ објављује: „Немамо ничега. Ни Бога ни господара. Наш Бог је Крв.“ (Црњански 1994: 15) објављујући повратак и жељу за променом.

Лирски жанровски дискурс доминантан на српском језику у другој деценији 20. века, самим тим и његови реципијенти, нису оспоравали успостављени канон који је најбоље илустровао Богдан Поповић у предговору *Антологији новије српске лирике*. Поповић наводи естетске критеријуме које би требало да поседује једна лирска песма како би се назвала „лирском“: „Под *лирском песмом* уредник је разумевао песму у којој преовлађује осећање или га у њој довољно има да је разликује од чисто описних, дидактичних и приповедних песама“ (Поповић. 1912: VI-VII). Неопходно је појаснити Поповићев појам „осећања“. Наиме, осећање

које Поповић очекује јесте пријатно осећање, односно осећање које ни на који начин неће узнемирити нити увредити читаоце. Туга, меланхолија, сета део су репертоара који, по Поповићевом схватању, неће изазвати непријатности код читалаца. С друге стране, хумор као средство није део естетског декорума Богдана Поповића који сматра да би такве песме „прскале ... као 'жабице' међу осталим песмама“. Из тог разлога се, на пример, у *Антологији* није нашла „Ода Чутури“ Јована Јовановића Змаја – песма непримерена на више начина, између осталог и тематски. Дакле, песмама непримерене (према суду Богдана Поповића) тематике није место у канонским антологијама. Лирска поезија у српској књижевности на почетку 20. века, у односу на коју су се дефинисали аутори авангардног опредељења, поседовала је тематско-мотивски регистар, који се може надовезати на футуристички списак „истрошених тема“ које наводи Адријан Марино: „Већ смо смандрљали гротескно сахрану пасеистичке Лепоте (романтичарске, симболистичке и декадентне), чији су основни елементи Фатална жена и Месечина, успомена, носталгија, вечност, бесмртност, магла легенде створена временском удаљеношћу, егзотични шарм створен просторном удаљеношћу, живописност, неодређеност, рустичност, дивља самоћа, шаролики неред, сумрачна полутама, корозија, патина“ (наведено према: Марино 1998: 36). Уз мање модификације као што је била депатетизација љубави коју је начинио Ракић у „Искреној песми“ или уз стихове Владислава Петковића *Disa* који су окарактерисани као „песимистични“, теме које су доминирале у српској књижевности налазе се на наведеном списку италијанских футуриста и представљају теме против којих су се побунили песници авангардне оријентације.

Значајније модификације тематско-мотивског репертоара у оквиру лирског дискурса друге и треће деценије 20. века донеће поетике дадаизма и надреализма. Промене које су настале на пољу стиха и песничког језика довеле су до стварања „антијезика“, до „ослобађања“ речи, до суспензије семантике и синтаксе и самим тим до поништавања смисла, па и традиционално схваћене предметности. Променама на тематско-мотивском плану допринео је и процес визуелизације лирског дискурса који је отежао рецепцију текста пребацујући тежиште на визуелни аспект, или је у случајевима визуелне поезије у потпуности укинуо вербални аспект лирског дискурса.

Дадаистички експеримент Драгана Алексића који је подразумевао суспензију синтаксе и семантике стиха, поништавање синтаксичке функције речи у стиховима, анулирао је и тему у традиционалном смислу и предметизовао сам материјал - речи саме по себи, у неким случајевима и синтагме или зависне реченице. У Алексићевом тексту под називом „Песме филма *Pathé*“ наилазимо на следеће стихове: „Пазите кратере лоптају са месецом / поуздан је пирит и свесавршени каменобацач / Хеј хеј Европа / на шкрабица милодаре хеј хеј“ (Алексић 1978: 16) где се не може издвојити традиционално схваћена тема зато што су речи нанизане једна поред друге и немају капацитет да ступе у односе који би творили смисао, али се рецепција окреће наслућивању значења употребљеног вербалног материјала. Алексићев текст под називом *Taba ciklon II*: „tAba / ТаВu tabu mimemato tabu“ (51) у потпуности је поништио слој значења и пренео фокус на звучање и појавност.

С друге стране, надреалистичко окретање ка надстварности, ирационалном, сну, халуцинацијама и објективном случају, као и техника аутоматског писања или колажног спајања текстова различитих аутора, довеле су до опозивања тематског плана. Неспутана машта, ослобођено ирационално и подсвесно довело је до настанка текстова који подсећају на дечју игру. Александар Вучо у тексту „Хумор заспало“, ослањајући се на жанровске стратегије разбрајалице (или бројанице) која представља „кратка, стихована, углавном бесмислена казивања“ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 38) и која се састоји „из најчешће неразумљивих речи, распоређених по 'ритму и сазвучју“ (38), пише: „Отерај ове буве боже буве суве буве суве буве / боже буве / Словенска душа француски кромпир“ (Вучо 1980: 59). Спајањем неспојивог, бога и бува који асонанцом творе мелодију и спајањем „словенске душе“ и „француског кромпира“, аутор креира хуморни ефекат.

Ролан Барт, говорећи о 'смрти аутора' напомиње да је Аутор „модерна појава, производ нашег друштва које је, израстајући из средњег века, с енглеским емпиризмом, француским рационализмом и личном вером реформације, открило престиж појединца“ (Барт 1986: 177). Међутим, Стефан Маларме међу првима је предност давао језику, а не личности аутора, да би у 20. веку надреализам „допринео [...] деградацији угледа Аутора тиме што је непрестано препоручивао разочарање у очекивању значења [...] поверивши задатак руци да пише што брже може о ономе чега сама глава још није свесна (аутоматско писање), и тиме што прихвата начела и искуство да више људи заједно пишу“ (178). Надреалистичким експериментом спроведене су до краја интенције покрета историјске авангарде који су хронолошки претходили надреализму и који су на више нивоа чинили текст нејасним, и који су се уздали у реципијенте, односно, у читаоце (у случају дадаизма, и на слушаоце).

Опозивање смисла, синтаксе и семантике, па и тематике традиционално схваћеног лирског жанровског дискурса до крајности је спроведено у текстовима песника неоавангардног опредељења, шесте и седме деценије 20. века, који су користећи другачије стратегије долазили до истих резултата као и дадаисти и надреалисти. Мирољуб Тодоровић експерименте је спроводио у оквирима, у претходном поглављу споменуте компјутерске и стохастичке поезије, које се заснивају на принципима рачунарског кодирања, случајности и комбинаторике: „од масе интелектуалаца у мојим цревима / вредност хране смањена јер он је тај / што демантује одумирање државе европе / на прекретници у дворишту за нормалну...“⁴¹ Без теме и без смисла, Тодоровићеви текстови отворени су за различите видове асоцијативног повезивања које зависе пре свега од реципијента.

Преосмишљавање тематско-мотивског регистра жанровског дискурса лирике које је иницирано од аутора историјске авангарде подразумевало је истовремено и цитатни дијалог и цитатну полемику са традиционалним тематско-мотивским каталогом, затим, преиначавање постојећих и обликовање различитих и нових тематских модела, довело је до суспензије традиционално схваћене предметности и померања фокуса на језички материјал. Интерпретација и „довршавање“ текста прелазило је на реципијенте у складу са поетиком отвореног дела које ступа у другачију комуникацију са читаоцем творећи велики број могућих значења.

⁴¹ Наведено према избору песама Мирољуба Тодоровића: *Свиња је одличан пливач и друге песме*, преузето 10. 03. 2021. https://www.miroljubtodorovic.com/pages/Svinja_je_odlican_plivac.pdf

5. Агрегација

Агрегација је, према увидима Алистера Фаулера једна од ауторских стратегија која иницира трансформације и модулације у оквиру граница жанровског дискурса. Под агрегацијом аутор *Kinds of Literature* подразумева „различите поступке додавања“ мислећи при том на груписање краћих остварења које на тај начин остварују „организовану колекцију“ и као пример истиче организовање песама у циклусе (в. Fowler 1982: 171). Мање целине које су организоване и међусобно повезане на основу одређених критеријума, како сматра Фаулер, генерички се разликују од целине којој припадају, али се истовремено разликују и од неуређеног груписања. Агрегација, нагомилавање, придруживање, како се све може означити наведени поступак, подразумева спајање мањих јединица у организовани систем, при чему се намена или циљ мањих, саставних јединица, усклађује са наменом читавог система. С друге стране, жанровске јединице које сачињавају одређени систем и сам систем као целина, могу се међусобно разликовати. Као пример жанра који је настао овим поступком може се навести епистоларни роман који, као целина, припада романескном дискурсу, међутим, састављен је од текстова другачијег жанровског кода, односно, састављен је од краћих текстова, епистола или писама. Међутим, функција епистоларног дискурса у оквиру романа као целине подређена је романескном дискурсу. У поезији, пример агрегације који је довео до утврђене форме, јесте сонетни венац као посебна генеричка форма састављена од сонета који су међусобно повезани тематско-мотивски или су сви посвећени једној особи. Схваћена на тај начин, агрегација подразумева спајање краћих текстова, стихованих или прозних у веће целине. Као поступак не значи нужно креирање новог жанровског дискурса, већ само трансформације у оквиру постојећег. Другачије речено, може довести до специфичних преобликовања која се разликују у односу на карактеристике дискурса који је доминантан у датом историјском тренутку.

Уколико се опсег схвати као једна од основних одлика жанровског дискурса, тада се агрегација као поступак везује управо за наведену жанровску карактеристику и односи се на проширивање опсега једног текста. Дужина, односно, опсег може и да дефинише жанровску припадност. Наведена карактеристика добија на значају када је потребно истаћи разлике или упоредити (најчешће за потребе наставе) два жанровски различита дискурса, нпр. роман и лирску песму. За наведене ентитете опсег представља дистинктивну карактеристику, другим речима, традиционално схваћен роман увек је по опсегу шири у односу на традиционално схваћену лирску песму.

Промишљајући о жанровским одликама традиционално схваћеног лирског дискурса теоретичари лирике Џонатан Калер и Вернер Волф, истичу сажетост као једну од основних карактеристика. Традиционално схваћена лирска песма је, дакле, сажета, кратка форма. Из сажетости лирског дискурса могу се затим извести и друге карактеристике, као што је хиперболичност, односно, постизање ефекта уз минимум средстава, затим максимална семантизација лирског исказа и претендовање на апсолутност исказа. С једне стране хипербола се може односити на претераност, која се односи на песничке слике или дескрипцију, али се може односити и на претендовање да се свака реченица посматра као објава божанске речи или апсолутне истине. Сажетост такође омогућава меморабилност и перформативност, односно, лакше је запамтити и рецитовати лирску песму него читав роман. Категорија сажетости односи се и на поимање лирске песме као израза једне емоције, једног утиска, става или догађаја који се развија кроз читаву песму, односно, субјективног самоизражавања. Често је лирска песма по опсегу тек толика да заузима један лист хартије. Међутим, управо због сажетости, хиперболичности или претензије на апсолутност исказа, поезија може запасти у херметичност.

Песници авангардног и неоавангардног опредељења у својим текстовима ослањали су се на наведену одлику, тј. на сажетост, и у појединим случајевима доводили су је до крајности. Односно, текст авангардног и неоавангардног опредељења састоји се понекад, не од речи, већ од морфема, или само од једног вокала или слога (као што је случај са Винаверовим

„Телеграфским сонетима“ или текстовима Војислава Деспотова „Неразумевање“ и „Певање“ или „Последња песма“ која је у ствари само знак „—“).

Када се промишља о критеријумима на основу којих се један текст може назвати лирским, долази се до закључка да се сви критеријуми могу одбацити или оспорити, нарочито од почетка 20. века, од епохе историјске авангарде. Самим тим и критеријум опсега. Наиме, нису само лирске песме кратке. Кратка може бити и прича (нарочито у 21. веку, када нови књижевни текстови настају у дигиталном окружењу, на пример, *твитер-прича* која је ограничена бројем карактера једне објаве на друштвеној мрежи). Такође, наведени критеријум подложен је и субјективности, односно, не постоји тачно утврђен број редова, слогова или стихова на основу који се један лирски текст може одредити као сажет. Међутим, освртом на канонизован историјски развој лирског дискурса изводи се закључак да, за традиционално схваћену лирску песму, сажетост јесте једно од значајнијих својстава. Посебно за романтичарску поезију и поезију српске модерне која је за песнике српске историјске авангарде представљала модел коме се требало супротставити.

Доминантна одлика дискурса историјске авангарде, али и авангарде уопште, како је идентификује Адријан Марино, јесте негација која условљава „два субверзивна поступка“ у Мариноовој теорији означена као раскид и обртање. Иако су авангардни текстови углавном сажети, аутори попут Растка Петровића или Оскара Давича тенденцију раскида са традиционалним поимањем лирске песме преносе и на ниво опсега, односно теже креирању дужих форми. Аутор *Поетике авангарде* сматра да у авангарди „супротстављање сваком систему постаје сврха сама за себе“ (Марино 1998: 72) при чему авангарда заступа „поетику раскида“ и „раскид са сваком поетиком“ (72). Уколико се као одлика традиционално схваћене лирске песме наведе сажетост тада се промена опсега, односно, терминологијом теорије жанра Алистера Фаулера, агрегација, може посматрати као један од поступака аутора авангардног опредељења којим су преиспитивали и оспоравали затечене жанровске обрасце. Како Марино објашњава „раскид је праћен обртањем, субверзија се испољава у системској промени места прихваћених ствари, у свеопштој 'претумбацији'“ (75). Једна од могућих 'претумбација', како је означава Марино, јесте и промена опсега.

Пролетња елегија Растка Петровића, публикована 1921. године, у поднаслову садржи жанровску идентификацију *лирски спев*. Идентификовање жанра и ауторско опредељење које упућује на перспективу књижевне рецепције текста, карактеристично је за многе ауторе авангардног опредељења. У наслову или поднаслову авангардни текст често садржи и жанровску ознаку, понекад су у питању традиционалне ознаке, међутим, веома често у жанровским називима огледа се својство авангардне поетике, које подразумева укидање жанровских ознака, њихово комбиновање (фузија или конфузија) и креирање нових спојева: телеграфски сонет, зенит-гротеска, новела над новелама, симетрична комедија. У случају Петровићевог текста у питању су традиционална одређења: елегија и лирски спев. Ђорђевић Вуковић *Пролетњу елегију* назива „хибридним лирским спевом“ (Вуковић 1999: 56) наводећи да није у питању креирање новог типа лирског спева већ „слободно мешање идиле и елегије“ (66). Вуковић наиме, сматра да су пролећне елегије ближе идилама у односу на јесење, као и да Петровић „задржава устаљену симболику пролећа“ (66). Ауторима авангардног опредељења пролеће је карактеристичан тематски аспект који се супротставља традиционалној канонизованој јесени. Јесен је означавала завршетак, крај, смрт, док пролеће, нарочито као део поетике самог Петровића представља рођење и буђење. Петровић је био један од првих аутора који је направио наведену поетичку инверзију и уместо јесени у средиште свога певања поставио пролеће. Новица Петковић, наводећи обрт који је извршио Петровић сматра да се на тај начин „темпорални ослонац премешта на супротну страну“ (Петковић 1999: 15) што омогућава да „трајање почиње да одмерава према почетку годишњег обртаја (сунчевом успону)“ (15). Као један од битнијих аспеката поетике Растка Петровића уопште, пролеће је и повезујући фактор компоненти *Пролећне елегије*.

Размишљајући о елементима Петровићевог текста са позиције теорије жанра, Тања Поповић, не сматра да су у питању само елегија и идила, већ да текст „садржи још и сонете, пастише, италијанске ренесансне пасторале, мелодраме, словенског фолклора, али и стиховано опонашање читуље, опела, ратног добоша, па чак и тобожњи слободни превод Поовог *Гаврана*“ (Поповић 1999: 177). Дакле, на релативно мало простора, Петровић је успео да текст, који је у својој основи лирски, обогати стратегијама различитих жанровских дискурса, при чему се ни за један не може тврдити да је доминантан или одређујући, већ се сви стапају у дискурс лирског. *Пролетњу елегију* чини шест целина, које су свака понаособ део лирског дискурса: „Мисао на Фиренцу“, „Сонети на водама“, „Дивка на водама“, „Јуноша на водама“, „Пролетња посмртна елегија“ и „Ивицом Поовог гаврана“.

Повезујући мотив свих компоненти свега налази се у самом наслову: пролеће и туга / смрт. „Мисао на Фиренцу“, почетак *Пролећне елегије* исказује носталгични вапаје за пролећем и младошћу: „*То беше давно: пролећа дан и свеца*“ (Петровић 1958: 62), при чему се пролеће не завршава буђењем већ смрћу. У „Сонетима на водама“ пролеће тек почиње: „Пролећа ево, младе гране листају / Копне снегови, визије многобројне“ (63) и „Сад је пролеће, сакриве се, девојке! / Незнано како клас ће браздом изнићи“ (63), али лирски субјект је „Тужан пролећем, тек весео у јесен“ (63). Песник поентира елегично расположење централном строфом сонета: „Доба је жалбе, младост чезне, узнесен; / Орла сен крила мојој сени додаје, / Да чудне моћи што ми небо задаје“ (63). „Сонети на водама“ могу се читати као два сонета у зрцалном односу, тј. централна, четврта строфа је заједничка за два сонета од којих је један испод воде док је други на површини. Наредне две песме Петровићеве елегије спојене су мотивима пролећа и словенске митологије, при чему је у „Дивки на водама“ централни мотив означен кроз Купала „бога који симболизује врхунац летњег сунчевог успења и благи почетак силазног периода“ (Петровић 2000: 407). Почетак „силазног периода“ оличен је у стиховима „Јуноше на водама“ којима се лирски субјект обраћа драгој: „О пролеће дивотно, све са тебе полуди! / Да л' верујеш драга моја, да је страшно умрети“ (66). Смрт се као чињеница појављује у наредној песми под називом „Пролетња посмртна листа“ коју Радован Вучковић назива „наративном поемом“ (в. Вучковић 1984: 165-166) и чији централни део заузима смртовница Јованова: „Наш син, наш брат, наш унук / Никад непрежаљени, / Јован, / Умре у цвету своје младости / На двадесет и прве године рођендан“ (Петровић 1958: 68). Песник је техником колажа у лирски жанровски дискурс, као што је већ објашњено у поглављу о колажу, унео мотив смрти користећи жанровске стратегије умрлице, жанра који се налази изван оквира књижевно-уметничког. Смрт је доминантан мотив и у тексту под називом „Ивицом Поовог Гаврана“ којим се завршава *Пролетња елегија*: „Да ли ко зна / Да тужба у мом срцу спи; / И да краљеви и да краљице, / Помрећемо заувек једном сви, / Да ли ко зна: човече који умиреш?“ (71).

Користећи познате поступке жанровских репертоара на начин својствен авангардној поезици инверзије, експеримента и супротстављања, као и асоцијативним низовима који полазе од словенске митологије, и досежу до свакодневних топоса који су међусобно повезани мотивом пролећа, Петровић ствара текст који традиционално схваћену лирску песму лишава сажетости, односно, проширује јој опсег повезивањем различитих жанровски класификованих текстова. Ђорђије Вуковић наводи да томе додатно доприноси и употреба слободног стиха који у комбинацији са „отвореном композицијом“, како је назива Вуковић, „допушта(ју) већу стилску и тематску разноврсност“ при чему се разноврсност „увећава када песма носи обележја неког жанра и тежи разноликости на плану језика и стила“ (Вуковић 1999: 60). За Тању Поповићу *Пролетња елегија* била је наговештај лирске драме. Стратегијама авангардне поезике попут антагонизма, инверзије, цитатног дијалога и цитатне полемике, али и експеримента, лирски жанровски дискурс усложњава се и проширује.

Повезивање јединица лирског дискурса у циклусе један је од поступака који доводе до проширивања опсега, односно, Фаулер је посматра као један од поступака агрегације. Аутори надреалистичког опредељења прихватили су основне постулате превратничке авангардне поезике, али су унели и специфичности на основу којих су се разликовали од припадника

осталих авангардних *-изама*. Основни принципи и теме којима су надреалисти били закупљени биле су: „лудило, сан, љубав, смрт, побуна и револуционарна акција“ (Новаковић 2002: 38). Поред наведених, увели су и појмове који су до тада били непознати у уметничкој пракси. Појам „надстварности“ представља оспоравање саме стварности и „за припаднике београдске групе [...] изражава веру у могућност постојања једног света који се лако прилагођава човековим жељама јер се у њему руше ограде између сна и јаве и без тешкоћа прелази из једне области у другу“ (82-83). Други појам је појам „објективног случаја“ који представља веру надреалиста у моћ ирационалног при чему „одсуство рационалних критеријума, којим се одликује дечји однос према стварности, постаје модел духовног става који одраслог човека треба да доведе до остварења жеље.“ (89)

Циклусом песама „Детињство“ Оскар Давичо враћа смисао лирском дискурсу који је био суспендован у дадаистичким и раним надреалистичким текстовима, проширује жанровски репертоар и оспорава жанровске типологије. „Детињство“ се класификује различитом жанровском терминологијом: поема, ратни дневник, роман у стиху, лирски спев, аутобиографија, зато што поседује карактеристике свих наведених жанровских дискурса, али и даље остаје у оквирима лирског.

Светлана Шеатовић Димитријевић у студији под називом *Део као целина и целина као део* (2012) дефинише појмове као што су циклизација и стварање циклуса у оквиру лирске традиције. Циклизација је „продуктивна тенденција ка стварању нових интегративних уметничких јединстава – циклуса“ (наведено према: Шеатовић Димитријевић 2012: 18) при чему је циклус: „специфична вишеккомпонентна творевина“ (18) односно „врста естетичке целине коју чини низ самосталних творевина које припадају једној врсти уметности, које су створене од стране једног аутора и које је он укомпоновао у одређени редослед“ (18).

Са становишта теорије жанра, Шеатовић Димитријевић наводи разматрања Михаила Дарвина који циклус посматра као „наджанровско јединство“ с обзиром да груписање у циклусе означава тежњу ка „већим жанровским формама“. Удруживањем (традиционално схваћених) лирских песама (као сажетих) у веће целине отварају се могућности за настанак другачијих „жанровских принципа [...] принципа поеме или романа“ (наведено према: Шеатовић Димитријевић 2012: 18) при чему елементи који чине циклус „чувајући своју целовитост, могу да дају разнолике и непредвидљиве уметничке ефекте, са тачке гледишта једног жанра.“ (18).

Везе које обједињавају текстове у један циклус су разнолике: сиже, понављање стихова (последњи претходне је и први наредне), звучност (алитерације, асонанце), заједничко „интонационо поље“. Текстови који чине један циклус поседују обележја повезаности, целовитости, довршености и карактеришу их међусобни интертекстуални односи. Дефиниција лирског циклуса, коју наводи Шеатовић Димитријевић, према становишту Е. А. Стерјопулу гласи: „Лирским циклусом називамо заједничким насловом обједињено уређено мноштво самосталних песничких текстова који реализују интертекстуалне везе различитог нивоа, које стварају нове смисаоне комплексе неизводљиве из смисаоног система било ког појединачног текста“ (наведено према: Шеатовић Димитријевић 2012: 37-38). Другим речима, компоненте циклуса остварујући међусобне релације на различитим нивоима креирају смисао целине који се разликује од смисла појединачних компоненти циклуса. Према наводима руске теоретичарке Љапине лирски циклус поседује пет карактеристичних обележја: ауторску одређеност композиције, самосталност појединачних текстова, једноцентричност (сваки текст поседује допунски смисаони набој који доприноси развоју јединственог садржаја циклуса), лирски сиже и лирски принцип приказивања (отвореност становишта, изражен однос лирског јунака према околини) (в. Шеатовић-Димитријевић 2013: 187-207).

„Детињство“ Оскара Давича повезано је јединственом темом о ратном избеглиштву. Давичов текст почиње идиличном сликом срећног детињства („Расли смо између гувернанти, кризантема, / чоколаде, пољубаца, маминог мираза / и тате који се вазда на нешто одлучно спрема.“ / Давичо 2001: 26/) које је нагло прекинуто објавом рата („Ура! У рат! У рат! – ори се из кафане“ /28/ или, у 3. песми: „Кроз ноћ / из парка / с балкона / с трибине / из шатре / оглашују туробно рат / добоши и трубе.“ /29/). Након објаве рата, почиње избеглички живот, „бежанија“ како је назива приповедач: „Хладно је у зору, / пузе већ прве магле; кочијаш ошину раге, / почиње бежанија“ (30) или још упечатљивији опис избегличке колоне „Друм је пун деце, стараца, жена, / дроњака, дењака, бала, / магараца, паса, коза, говеда. // Једна је жена вриснула и пала. // Бежанија је преко ње претрчала.“ (31). Граница је „кафана Београд и варош Неготин“ док је Шабац, град из кога су кренули, „далеко, даље од неба“. У избеглиштву у Румунији читав је низ догађаја који обележавају детињство главног јунака: дедина смрт, бомбардовање, прва љубав, прва написана песма. Циклус (и песнички и избеглички) завршава се повратком у Србију, у Београд: „У Београд смо стигли ноћу, / тата је пољубио пристаниште“ (46) и повратком у нормалне токове детињства: „Сваког је јутра долазио Миша да ме зове / да одемо на Дунав. / Играли смо фудбала и ајнца у лове / као сва деца.“ (46). Наративност и каузалност одлика су Давичовог текста компонованог од 16 краћих песама које међусобно повезане приповедају о неколико тешких година у животу наратора осветљавајући их из различитих перспектива (рат, смрт, дечја игра, прва љубав). Песме су међусобно повезане и надовезују се једна на другу, развијајући тему започету у претходној. У 14. песми лирски јунак објавио је да је постао песник, да би затим детаљно опевао како је писао песме у замену за шампите, у следећој 15. песми. Повезујући елемент Давичових песама јесте и перспектива детета која подразумева и посебан тип говора који је наиван и отворен према свету и који износи све што види: ђаке војнике који „певају мангупске песме / и псују псовке“ (32) или дедину смрт „ноћас сам видео / како је умро / мој добри чика деда“ (37).

Циклус под називом „Хана“ наставља се на „Детињство“, такође је компонован од 16 краћих целина, међутим за разлику од „Детињства“ Хана прати класичне обрасце, песничке облике, стих и риму. За разлику од „Детињства“, „Хана“ није чврсто сижејно повезана већ се повезаност елемената базира више на општем тону и осећању. Шеатовић Димитријевић то осећање назива „свепрожимајућа љубав за све“ и карактерише је као „унутрашњи емоционални ток који ће условити драмски развој циклусне структуре 'Хане', од првих песама инспирисаних колонијалном Ханом, њеном еротиком, нагонским, до револуционарних и социјалних мотива, успона и падова који ће се завршити у мирном тону последње песме“ (Шеатовић Димитријевић 2013: 188). Лабавије повезане у циклус, обједињене насловом, поједине песме могу да функционишу и као јединице за себе. Шеатовић Димитријевић закључује: „дигресивност и хетерогеност 'Хану' чине лирски нестабилним циклусом, у њему се целина структуре одржава семантичким токовима у којима идеја љубави и смисао љубави као активистичког начела постаје обједињујући циклаторни фактор и за низове социјалних, моралних и друштвених ставова“ (195).

У текст Александра Вуча под називом „Неменикуће“ укомпоновано је пет целина које су међусобно повезане не само стиховима, већ и тоном и атмосфером које карактерише бунило, кошмар, смрт и распадање. Циклотворне везе остварују се и понављањима. Реч или група речи која има одређену функцију „повнављајући се у одређеним песмама циклуса не само што успоставља чврсту, еластичну везу међу њима, већ утиче и на идејно-уметничку својеврсност целине [...] Сваки пут у другачијем контексту, реч показује допунске нијансе свога значења. Тиме се и одређује сложеност функције таквог понављања“ (наведено према: Шеатовић Димитријевић 2012: 29).

У првој чак два пута, затим у другој, трећој и четвртој песми наведеног циклуса понавља се стих: „Ово су Неменикуће“ који добија различите конотације у зависности од стихова који следе. „Ово су Неменикуће штенад у цичем мраку у шуми вешала тврда“ (Вучо 1980: 93) и „Ово су Неменикуће разрок поток каша леда“ (93) у првој песми циклуса, затим „Ово су

Неменикуће на врху највишег брега диже се мермерни / дворац“ (95) у другој. У трећој песми не налази се на почетку као у осталим, већ као пети стих прве строфе: „Ово су Неменикуће / У магли прљаве बारे проклето место рођења / Варош као свако ђубре“ да би се у четвртој наведени стихови поновили незнатно модификовани: „Ово су Неменикуће у магли прљавог дана проклето место рођења / Варош као свако ђубре“ (98). Обједињујући топоним Вучовог циклуса налази се у наслову и у свим саставним елементима циклуса осим у последњем у коме се лирско Ја налази у „Великој париској опери“.

Осим понављања на тематском плану присутна су и звуковна понављања, лирски паралелизми који доприносе сугестији атмосфере смрти, распадања и гробља кроз читав циклус. Мелодичности и атмосфери циклуса доприносе многобројне анафоре: „То су глатке узане десни и весла у петролејској води / То су црни парадни коњи дужином ватраљских руда / То су лактови и колена питка средином рашчешљаног смеха / То су тек згњечени снови и провидни лешеви пчела“ (94), затим, у другој песми: „Закаче за жиле на нози / закаче за длане на лицу / Закаче за жиле на сиси лешеви прастаре земље“ (97), или у четвртој: „Залепе за моје очи / Залепе за моја уста / Залепе за моја уста лешеви прастаре земље“ (104). Стихови се кроз читав текст понављају „Варош као свако ђубре“ понавља се у трећој и четвртој песми или се модификују у оквиру исте песме па тако: „рањаве жлезде на којима ноћу спавам“ (96) постају „рањаве моје жлезде на којима ноћу лајем“ (97).

Варирањем мотива и стихова Вучо повезује неколико целина у јединство које приказује кошмарно стање лирског субјекта и својим опсегом илуструје агонију која се за лирског субјекта продужава кроз све текстове циклуса.

Жанровске модулације које се јављају кроз поступак агрегације довеле су до проширивања опсега традиционално схваћене лирске песме. Наведени поступак не односи се искључиво на песнике авангардног опредељења, и није био толико плодан као колаж, монтажа или визуелизација, али се може укључити у авангардне поступке који су подразумевали отпор према постојећем канону. Иако у традицији лирског дискурса до периода историјске авангарде нису постојале искључиво песме невеликог обима, ипак се као парадигматски тип доживљавала лирска песма састављена од онолико строфа колико је било довољно да стане на једну страницу. Користећи поступак агрегације авангардни аутори су демонстрирали да лирски текст може бити и дужи од неколико строфа не мењајући жанровски дискурс (поема или роман у стиху), задржавајући се у границама лирске песме која сада губи обрису традиционалног и поприма карактеристике које су присутне у савременим поетикама. С обзиром да се циклизација као стратегија везује и за надреализам који се, хронолошки, оформио као један од последњих авангардних покрета, може се рећи да је на тај начин исказиван отпор не само према традицији симболизма и модерне, већ и према претходним авангардним покретима попут дадаизма (иако је у великој мери настао на основама дадаистичке поетике) или зенитизма.

6. Промена намене

Идентификујући својства жанровског дискурса Алистер Фаулер подразумева да уметничко дело поседује систем вредности који одређује његову намену. Модификација наведених система, услед различитих узрока може иницирати и промену намене коју Фаулер издваја као један од могућих узрока жанровских трансформација и модулација. Системи вредности које уметничка дела поседују у складу су са епохом којој припадају.

Промена намене представља трансформацију жанра / жанровских образаца која може обухватити незнатне модулације које се временом акумулирају и доводе до слабљења жанровских конвенција. Један од најранијих примера наведене трансформације, како сматра Фаулер, јесу оде римског песника Хорација (Quintus Horatius Flaccus) посвећене држави. Хорације је модификовао традицију античке оде која је у склопу жанровских образаца подразумевала обраћање божанству, хероју или неком другом персонификованом ентитету. Наведеним поступком, песник проширује тематско-мотивски регистар уводећи нове могућности употребе оде као жанра. У 17. веку европска религиозна поезија преосмишљава петраркистичко наслеђе заменом платонске љубави према жени, љубављу према божанском бићу. Аутор *Kinds of Literature* истиче да се функција једног текста може „трансформисати постепено и ненамерно – као одговор, на пример, на промену књижевног модела“ (Fowler 1982: 174). Другачије речено, промена намене књижевног текста је двојака, с једне стране, може трајати у дужем временском интервалу укључујући незнатне модификације својстава жанровског дискурса, али, с друге, може се одиграти и у склопу поетике епохе, (наизглед) изненадно и приметно.

Традиционално схваћен лирски жанровски дискурса садржи карактеристике које су се подразумевале до времена историјске авангарде, и односиле се на намену једног лирског текста, и на системе вредности које заступа. Антонио Минтурно први је употребио термин „лирика“ равноправно са епиком и драмом 1563. године. Наводећи карактеристике лирског текста Минтурно је означио: „лирску почаст, славље, молбе, похвале, оптужбе“ (Culler 2015: 72), а као функцију да „она подучава и одушевљава“ (72). На основу Минтурновог схватања лирике као посебног ентитета у односу на драму или епику, изводи се закључак, да традиционално схваћена лирска песма, односно, доминантни, канонизовани ток лирског дискурса, још од 16. века, треба да подучи, одушеви, похвали, прослави, ода почаст или замоли. Почетком 20. века у српској књижевности подразумевало се да лирски текст поседује наведена својства, стога, Богдан Поповић, у предговору *Антологији новије српске лирике* наводи да „прва је дефиниција уметничког дела, да је емоционално“ (Поповић 1912: XI). Односно, један књижевни текст да би се квалификовао као лирски треба да изазива емоцију. Узимајући у обзир ставове састављача *Антологије* треба имати на уму да емоција коју би требало да изазове, према критеријумима Поповићевим, јесте „лепа емоција“, односно емоција коју изазивају „висока уметничка дела“. Осећање пријатности, сете, туге или емпатије пожељно је осећање које треба да активира традиционално схваћен лирски текст. Међутим, од времена историјске авангарде, емоције које би требало изазвати код публике нису емоције које су „лепе“ или „угодне“. Циљ авангардног уметничког дела, у складу са поетиком епохе, јесте да шокира и изненади.

Александар Флакер, као једну од општих карактеристика авангардног лирског текста наводи „естетско-провокативни и етичко провокативни исказ лирског субјекта“ (Флакер 1982: 21). Наиме, у традиционално схваћеном лирском тексту подразумева се субјективно самоизражавање и исказивање емоција помоћу непосредоване лирске свести која би требало да, како је навео Минтурно, подучи, одушеви, замоли, да се исповеди, похвали или оптужи. Својство историјске авангарде које је у нераскидивој вези са суспензијом наведених функција традиционално схваћеног лирског дискурса, које подразумева исказе који би требало да шокирају, јесте одбацивање миметичности, коју је историјска авангарда спровела у склопу

поетике негације и револта. Флакер истиче да авангардни текстови нису миметички с обзиром да њихова функција више није песникова исповест, „нити су они релевантни за непосредну спознају друштвених процеса“ (Флакер 1982: 23) односно, за Флакера, осим провокативности, авангардни текстови подређени су „функцији авангардних текстова опћенито – естетском превредновању свијета“. Намена једног текста мења се употребом различитих својстава жанровског репертоара. Оповизањем исповести лирског субјекта, дидактичности или похвале, авангардни уметници су укинули миметичност. Укидањем миметичности, укинули су емпатију и променили структуру емоција које треба изазвати код реципијента.

Случај збирке Љубомира Мицића *Стотину вам богова* која је одредбом Краљевског државног одвјетништва у Загребу цензурирана зато што садржи „тешку повреду јавног морала и увреду Владара“ (Мицић 1991: 96), и поред неуспешног покушаја песника да докаже да „аутор баш напротив шиба јавни неморал и поквареност друштва и људи, да је књига крик против једне нездраве културе, да је књига бич једног балканског песника и човека“ (Мицић 1991: 96) илуструје ситуацију у којој су чак државни органи сматрали да ће текст изузетно негативно утицати на публику, односно, да ће повредити њен „добар укус“. Карактеристичан лирски исповедни тон заменио је сукоб са друштвеним поретком, не само са књижевним канонима. Лирски текст постаје провокативан трансформишући своју намену. У тексту аутор изражава незадовољство, али не исповешћу или покушајем да изазове емпатију, већ тежњом да његов револт буде приметан и провокативан. Средства која употребљавају авангардни уметници разнолика су у инвентивна. Зенитистички текстови Љубомира Мицића не садрже традиционалне лирске исповести, већ критичке осврте и обраћања савременицима. У „Прологу једног лудака“ које отвара друго издање Мицићеве цензуриране збирке, издање које садржи и „неколико реално-савремених слика и 'бело на бело' после заплена кр. држ. одвјетништва у Загребу“ (Мицић 1922: 2), песник се обраћа „драгим и штованим мухама“ (2) и пита се „тко су данас наши непријатељи“ (2), да би затим уследио и одговор: „Пузава армија шупљих усирених тикава“ (2). Кроз поетске или прозне текстове Мицић упорно износи своје незадовољство: „Обесићемо вашу перверзну културу / за женске шешире у јавним кућама / Баш када будете у положају пузаваца / И смејати се: ха ха ха“ (20) ; „Државни одвјетник жали што није зенитиста / 'да сам зенитиста / приказао бих фигуративно говоре бранитеља / као плесачице на стотину ногу / које вибирају и тако приказују плес“ (15).

Како наводи сам песник, нова етика за зенитисте је антиестетика и свака њихова реч треба да изазове „реакцију : протест : узбуну“. „Идеја зенитистичке песме је етика, не ес-тетика!“ и зенитисте није брига како се читаоци осећају (парадокс карактеристичан за многобројне Мицићеве ставове). Када се говори о Мицићу и о зенитизму, није само његова збирка била предмет цензуре, и сам часопис *Зенит* као гласило покрета у неколико наврата је био забрањиван. Број 36 из 1925. године био је заплешен због текста „Хвала ти Србијо лепа“. У *Зениту*, на насловној страници било је истакнуто да је у питању: „Међународни часопис за зенитизам и нову уметност. Излази једанпут месечно *на запрепашћење* (курзив А. С.) свију Срба, Хрвата и Словенаца.“

Стихови Растка Петровића, написани у тексту под називом „Споменик“ који је изашао у првом броју новооснованог часописа *Путеви*: „Наш Христ сад у врту / Округао и црн од махаговине / - Мушки му знак допире до колена - / Са очима белим: то је Црнац на рту, / Кога је крстила због истине / Љубави цела васиона / Пије и пије, ах пије са морнарима / Сам шпиритус и милујући све жене / Под дрвима прича о крвавим жаловима.“ (Петровић 1958: 75) представљали су провокацију хришћанског канона која је изазвала, не само другачије емоције, већ и конкретну реакцију Српске православне цркве уперену против текста и аутора. У наредном броју часописа песник је покушао да се оправда тврдњом да Христ у његовим стиховима није повезан са Христом православне цркве.⁴²

⁴² О „Споменику“ Растка Петровића видети и: Стевановић 2019: 92-94.

Авангардне поетике радикално су преиспитивала и положај уметника у друштву који је наговештавао и преосмишљавање функције уметничког дела. Џонатан Калер као једно од основних својстава лирског дискурса издваја апострофирање, односно „апострофирано обраћање одсутној сили“. У епохи историјске авангарде музе, богове, хероје, државу, драгу (мртву или живу) – све њих, мења један ентитет – публика. Авангардни лирски текст директно се обраћа публици, његова „апострофирана одсутна сила“ постаје „присутна сила“ која се неретко и физички обрачунавала са ауторима. Лирски текст од епохе историјске авангарде, нарочито од појаве дадаизма, излази на сцену, стаје пред публику којој се директно обраћа непрестано је провоцирајући. *Кабаре Волтер* у Цириху, поезију је извео на сцену, њиховим извођењима, којима би данас одговарао термин перформанса (и представљају претечу уметничког перформанса) основни циљ био је да шокирају публику. Предраг Тодоровић у својој студији *Планета Дада* описује један од излазака дадаиста на сцену *Кабареа Волтер*: „Хилзенбек, Цара и Јанко улазе истовремено на сцену обучени у црне плаштове, опремљени малим и великим егзотичним бубњевима, погнути попут јодлера који славе језера и шуме, извлаче табак и почињу да урлају песме право у лице *успаничене публике*.“ (курзиви А. С.) (Тодоровић 2016: 48-49) Поезија која се рецитовала како би се пробудило „fino“ или „племенито“ осећање, сада постаје „поезија“ која се „урла“ (или која „урла“). Поетски текст, да би створио жељене ефекте, занемарује мелодичност и звучне обрасце и замењује их какофонијом, доносићи провокацију и узнемиреност.

Авангардна уметност извела је лирику на сцену, и не само на сцену, већ и на улицу, Александар Флакер сматра да је у покушају да „освоји нове просторе“ увела и улични хепенинг и на тај начин обновила традицију путујућих позоришта. Промена намене лирског текста и уметности уопште део је авангардне поетике отпора и супротстављања институцији уметности, са једне стране, и покушаја естетизације стварности, односно, увођења уметности у свакодневни живот.

Ренато Пођоли у *Теорији авангардне уметности* назива авангарду покретом и полази од тезе да се сваки покрет „оснива зато да би се постигао неки позитиван резултат, неки конкретан циљ“ (Пођоли 1975: 64). Пођоли сматра да постоје четири битна момента авангардног покрета (при чему аутор подразумева период историјске авангарде): активизам, антагонизам, нихилизам и агонизам. Логику покрета стварају активизам и антагонизам, а удружени са нихилизмом и агонизмом (за које су неопходни време и историја) стварају *дијалектику покрета*. Активистички моменат подразумева стварање једног покрета ради самог покрета „ради чисте радости динамизма или жудње за акцијом“ (64). Авангарда је била заинтересована не толико за стварање колико за прављење покрета и учествовање у њима – томе у прилог у српској књижевности на почетку 20. века иде и чињеница да су многи следбеници авангардних покрета (као Бранко Ве Пољански) оставили иза себе невелико дело и да су престали са стварањем када је и покрет престао да постоји. Авангардни покрети садржавали су групну поетику или поетику групе, и било је важно учествовати. Следећи чинилац логике покрета јесте антагонизам који је карактеристичан став авангарде. Антагонизам према публици и антагонизам према традицији. При чему се антагонизам према публици може дефинисати и као антиконформизам, односно отпор свим облицима конвенционалног понашања. Пођоли наводи и провокацију и скандал као појмове којима се може окарактерисати антагонизам према друштву. Песници сада постају дендији и боџи, нису више салонски песници. Средства помоћу којих се авангардисти супротстављају свету јесу хумор, бесмислице, дечја перспектива. Пођоли тврди да је авангардни „полемички жаргон [...] сачињен више од гестова и увреда него од артикулисаног говора“ (64) и управо такав жаргон изражава став према публици и конвенцијама које публика поседује. „Лингвистички херметизам“ узрок је и последица антагонизма између публике у уметника што се у потпуности коси са традиционално схваћеним појмом лирског који подразумева да песма треба да подучи или изазове одговарајућа осећања. Један од многобројних циљева јесте да се семантички обогати свакодневни истрошени говор.

Песник више није неко ко пева „из душе“, или из потребе да се изрази. већ исказује свој став. Став је подразумевао револт према канону, публици, институцијама. Како би се лакше исказао револт оснивају се групе и организују заједничке акције. Адријан Марино сматра да авангардни покрети побуну и субверзију „уздижу до темељног начела“ (Марино 1998: 12) при чему се побуна схвата као извор поетског текста: „Заједнички став дадаиста и надреалиста може се, дакле, сажети у две речи: поезија је побуна, а свака побуна је поезија“ (13).

Седамдесетих година 20. века, побуна и револт против постојеће културе, друштва и књижевности оличена је у делу Вујице Решин Туцића, учесника *Трибине младих* у Новом Саду. Сам Туцић је сопствену збирку песама *Јаје у челичној љусци* окарактерисао, на као књигу песама већ као „памфлете против постојећег у литератури и друштву“ као и „против песништва у служби малограђанина“ (Решин Туцић 2019: 529). Владимир Копицл сматра да је допринос Решин Туцића извођењу поезије, односно „савременом приступу оралним аспектима песничког гласа и живом арт извођењу поезије“ (Копицл 2018: 574) – изузетан, не само у локалним већ и у светским размерама. Наиме, Туцић је заједно са уметницима, махом из Војводине, наступао, највише у Новом Саду „у ставу мрко озбиљан и прек као Јозеф Бојс, костимиран као соцреалистички срезана верзија скулптуралних дендијевских поза Гилберта и Џорџа, али у извођењу ништа мање убедљив и снажан у односу на њих“ (Копицл 2018: 574), при чему Копицл само извођење лирских текстова пореди „с риком рањеног револуционарног лава“ који наравно изненађује публику која „се прво интелектуално пали, а затим скандира“ (574). Уколико узмемо у обзир природу доминантног лирског гласа у збирци под називом *Јаје у челичној љусци*, и на пример, песме „Спавање у каучу“ и „Аладе о мртвима“, неминовно се долази до закључка да је српска књижевност са нешто више од пола века закашњења добила сопствену верзију *Кабареа Волтер* оличену не само у деловању Решин Туцића већ читаве групе уметника. Наравно, с обзиром на околности, уметници су били оптужени за, између осталог, „идејно подривање“ и „анархизам који клевеће и лаже“ и утишани су зарад сопствене сигурности.

Иако у српској књижевности авангардни уметници нису наступали јавно и организовано као у Италији, Русији, или Швајцарској, ипак су утицали на промену схватања функције традиционално схваћеног лирског жанровског дискурса променивши модел од дидактичног и исповедног ка бунтовном и шокантном.

7. *Негација жанровског дискурса*

Жанровски дискурс у оквиру сопствених образаца поседује потентан скуп својстава међу којима су појавни аспект, спољашња структура, метричка организација, опсег, тематика, намена, стил. Као веома плодно тло за креирање жанровских модулација и трансформација Алистер Фаулер наводи поступак супротстављања жанровским конвенцијама, односно њихово инвертовање и оспоравање. Суштина наведеног поступка је у креирању *анти-жанрова* или *контра-жанрова*, односно, текстова који настају процесима инверзије, контрастирања или било ког другог типа оспоравања конвенција. Наведени процес не доводи нужно до настанка нових жанрова, већ утиче на преобликовање постојећег репертоара, уносећи новине на формалном или тематско-мотивском плану чинећи границе жанровског дискурса флуиднијим и флексибилнијим. Фаулер као пример негације жанровских карактеристика истиче утицај који је на конвенције витешког романа извршио *Дон Кихот* Мигела Де Сервантеса (Miguel de Cervantes). Витешки роман се, захваљујући Сервантесу, обликовао контрастирајући и преиспитујући сопствене обрасце. Аутор *Kinds of Literature* сматра да је *анти-жанр* антитеза жанру и да су „њихови репертоари [...] од почетка до краја супротстављени“ (Fowler 1982: 175). Пример модернистичке „жанровске антитезе“, која је постала врло продуктивна, јесте *Уликс* Џејмса Џојса, који се са позиције теорије жанра посматра као *анти-роман*. Стваралачки поступци аутора *Уликса* карактеришу се као дезинтеграција, односно, декомпоновање романескног дискурса до основних и најједноставнијих елемената и њихово поновно састављање по принципу конвенционалних супротности.

Авангардне поетике су поетике супротстављања, оспоравања и инверзије. Између осталог, уметници авангардног опредељења свој антагонизам усмерили су и према жанровском систему епохе. Оспоравање поетике реализма, карактеристично за историјску авангарду, заснива се на промени доминантне жанровске парадигме. Прозни дискурс, оличен у романескном и приповедачком дискурсу, у књижевности која је своју поетику заснивала на подражавању стварности, одбачен је и замењен знатно сажетијим лирским. Уместо „романа реке“ и великих нарација које су у свом приказивању обухватале дуже временске периоде, авангардни уметници труде се да прикажу тренутност, садашњост, исечак тренутне стварности. Уместо узрочно-последичног приповедања, значење авангардног текста заснива се на асоцијативности или поступцима колажа, монтирања фрагмената, симултанитета.

Негативан став према поетици реализма проширује се и према институцији уметности уопште. Александар Флакер наводи да је „борба с хијерархизираним суставима књижевних родова и врста [...] стварала [...] увјете за авангардну дехијерархизацију књижевног и умјетничког стварања“ (Флакер 1976: 212). Односно, супротстављање и негирање као део поетике епохе односило се на све нивое и све аспекте књижевног дискурса обухватајући и хијерархију родова и врста, како је назива Флакер. Супротстављање, негација, контрастирање као креативне стратегије подразумевају узор, текст (или уметничко дело уопште) који се употребљава као „парабаза“, као полазна, нулта тачка преиспитивања и оспоравања. Флакер наведени поступак назива „минус поступком“, односно, авангардно дело се или супротставља узору или га негира при чему је присуство „паратекста“ неопходно.

Цитатност, односно, цитатна полемика представља, поред монтаже, доминантно начело историјске авангарде, сматра Дубравка Ораић Толић. На семантичком нивоу цитатности, према увидима хрватске теоретичарке, текст се може оријентисати на подтекст и цитате или на самог себе. Семантичка детерминација може да иде од туђег текста према властитом и обрнуто при чему Ораић Толић разликује цитатну полемику и цитатни дијалог: „када семантичка детерминација иде 'неправилно', од властитог текста према туђем, када смисао властитог текста није мотивиран подтекстом него настаје на начелима очујења познатих културних смислова, контраста или хомологије, креације и метонимичности у Јакобсоновом смислу ријечи, цитатни се контакт може остварити на два начина: или као цитатна полемика

властитог текста против подтекста или као цитатни дијалог између равноправних партнера“ (Ораић Толић 1990: 40). Цитатна полемика подразумева негирање и оспоравање основе, односно подтекста како би „себе устолочио на његово мјесто, своју културу на мјесто туђе културе“ (40) док цитатни дијалог сопствени текст и туђи текст третира равноправно. Уколико прихватимо појмове Ораић Толић, „цитатну полемику“ и „цитатни дијалог“, са аспекта теорије жанра, негирање и инвертовање жанровских образаца може се посматрати као цитатна полемика.

Како би се остварио поступак негације (и цитатности уопште) неопходно је постојање *прототекста* (термин Ораић-Толић), односно, текста на који се аутор позива у жељи да га оспори. Негација, односно инвертовање жанровских конвенција, према подели Ораић Толић, на основу и по опсегу подударача текста између прототекста и цитата, користи празне, односно, вакантне цитате. Наведени тип цитата везује се за авангардну поезику у смислу „најрадикалнијег начина уметничке десемантизације“ (Ораић Толић 1990: 19) односно „ти облици долазе у средиште епохе, гдје им припада улога непокретних покретача и катализатора [...] на којима се ломе умјетничке намјере и остварења епохе, жеља за разарањем природнојезичког и културног канона“ (19). Вакантни цитати су „највећа провокација у сфери антикултурности и антитрадиционализма“ (25). Они су негација туђе културе и туђих текстова. Другим речима, вакантни цитати подразумевају обрасце који представљају полазну тачку за стварање *анти-жанрова*. С обзиром да су у процесу негације најдоминантнији поступци инвертовања и контрастирања жанровских образаца у истраживању ће термин *анти-жанр* бити замењен прикладнијим термином *контра-жанр*.

Обртање вредности као поетско начело авангардне поезике подразумева и лакрдијашке подсмешљиве формулације и поступке. Адријан Марино авангардне поступке назива и „разобличавањем“ сматрајући да „раскринкавање постаје битан чин“ (Марино 1998: 76). Мариноовом терминологијом, разобличавају се канонизовани жанровски обрасци и раскринкава се целокупна књижевност и култура.

Пример супротстављања и инвертовања конвенција лирског жанровског дискурса у епохи историјске авангарде у српској књижевности представљају песме Црњанскове *Лирике Итаке*, публиковане 1919. године. Према наводима Гојка Тешића, збирка је „својом појавом изазвала праву критичку / полемичку провалу беса, запрепашћења, ужасавања, јеткости, подозрења и презрења према новим, рушилачким, антитрадиционалистичким концепцијама певања и промишљања поезије“ (Тешић 1994: 270). Наведену реакцију можда најбоље илуструје Бранко Лазаревић који у *Српском књижевном гласнику*, 1921. године, пише: „Он (је) просто пошао улицом и, као пуштахија, псује, грди, разбија излоге, мења имена улицама, диже 'фирме' са једне радње и меће на друге, судара се са људима и бежи даље“ (наведено према: Петковић 1994: 15). Лазаревићев опис поступака аутора *Лирике Итаке* резимира суштину жанровског антагонизма Милоша Црњанског, нарочито сегмент у коме се наводи да песник „разбија излоге, мења имена улицама, диже 'фирме' са једне радње и меће на друге“.⁴³

Оспоравање жанровских образаца традиционално схваћеног лирског дискурса, наслови који жанровски не одговарају тексту, „нетачно“ (или погрешно) именовање појмова, другим речима, антагонистички приступ жанровском дискурсу заснован на контрасту, инверзији и супротности, један је од основних поетичких принципа Милош Црњански спроведених у збирци из 1919. године. Црњанскова авангардна побуна била је усмерена ка ауторитетима, не само књижевним, већ и религијским и политичким. Однос песника према традицији и ауторитетима био је баналан и екстреман и представљао је једну од доминантних карактеристика поезике друге и треће деценије 20. века.

⁴³ О утицају Црњанскове збирке на авангардну поезику преиспитивања видети и: Стевановић 2019: 90-92.

Наизглед уважавајући традиционалне конвенције аутор *Лирике Итаке* пише „Молитву“, „Химну“, „Здравицу“, „Нашу елегију“, „Оду вешалима“, „Дитирамб“, „Серенату“.

„Химна“, друга песма збирке увод је у нову авангардну, превратничку поезију оличену у песмама Милоша Црњанског. „Активирањем жанровских конвенција химничне поезије која је првенствено религијског карактера и која се пева у славу богова (Бога) или хероја, Црњански истовремено активира и одређени вид рецепције и поставља хоризонт очекивања“ (Стевановић: 2019: 91). Химна потиче још из египатске књижевности и као жанровски дискурс одржала се до 20. века где јој је поред религијског карактера додељен и политички с обзиром да је постала текстуални дискурс који идентификује идентитет једне нације. Од египатске књижевности када су се писале химне сунцу, преко античке када су настајале у славу богова и хероја, па све до хришћанске, која је писана само једном Богу и била део богослужбеног обреда, химна је поседовала обрасце који, иако су били променљиви, били су и довољно стабилни и обезбеђивали су идентификацију дискурса. Почетак је подразумевао инвокацију или апострофирање појма коме је похвала намењена, затим је следила нарација или дескрипција које су детаљније одређивале појам, да би завршни стихови означили молитву или поздрав. Међутим, у Црњанској „Химни“ је „жанр химне активиран тако да се снагом обртања по супротности поричу ауторитети у традиционалној култури и уместо њих се појављује 'потиснути биолошки супстрат' (крв) и природа“ (Петковић 1994: 28-29). Уместо стихова који би требало да дозову обожавани и хваљени ентитет попут стихова из, на пример, Ехнатовне „Химне сунцу“: „Тако дивно сјаш на небеском врхунцу / Ти, сунце живота, што прво живјет заче“ (наведено према Жежић, Крклец 1956: 16), Црњанскова песма почетним стиховима негира постојање било каквог ентитета кога би требало похвалити или поштовати: „Немамо ничег. / Ни Бога ни господара“ (Црњански 1994: 15), али одмах након тога уводи и „потиснути биолошки супстрат“ како га назива Новица Петковић, односно „голу телесну егзистенцију“ (Петров 1988: 44) како сматра Александар Петров: „Наш Бог је крв.“ Песник затим, у централном делу, уместо детаљнијег појашњења или описа појма, негацијом уводи све оно чега више нема, и чему се заправо ова химна ни не пише. Нема ни природе, али ни друштва, ни породице: „ни мајке, ни дома, за нас нема, / ни станка, ни деце“ (Црњански 1994: 15). Другим речима, нема више никаквих вредности на које би се требало позивати. Већ поменута египатска *Химна сунцу* завршава се стиховима: „Ја, син твој, теби служим, благосиљам ти име, / Срце ми је пуно твоје снаге и величине“ (наведено према Жежић, Крклец 1956: 16), док Црњански сумира „одушевљење“ и поштовање једне генерације према старом свету у претпоследњем стиху ироничним узвиком: „Ој“ који је саставни део песничке традиције и завршава песму најавом новог времена и новог доба у коме је систем вредности инвертован и где је „Она“, то јест, крв „наш страшан понос.“

Инвертована и негирана Црњанскова химна налази се одмах након „Пролога“, на самом почетку *Лирике Итаке* као својеврсна идентификација нове генерације и нових лирских јунака који су се нашли у стиховима *Лирике Итаке*. Тихомир Брајовић наводи да песник својим поступцима имплементира „егалитаристичко-демократски дух новог доба“ (Брајовић 2014: 160) и своју поезију отвара за „извесност профаног, раније песнички недостојнога, за презрене, сиротињу, војнике, слуге и остале понижене и увређене“ при чему „поетичко-политички [...] демократизује стилску, реторску, али и свеколико представљачку сцену српског песништва“ (160).

На супротном полу збирке, пре „Пролога“ налази се „Молитва“, авангардно инвертовани *контра-жанр* којим Црњански заокружује своје оспоравање традиције молитвом која је достојна управо свих оних „презрених“ и „понижених“ које је увео у своје стихове. Ослањајући се на најканонизованији и најцитиранији текст хришћанства, Црњански наставља своју цитатну полемику са традицијом. Аутор *Лирике Итаке* у све четири строфе свог текста оспорава једну од најзначајнијих хришћанских молитви. *Оченаш* „понавља се попут рефрена на почетку сваке строфе, дакле, четири пута. Четири пута песник се обраћа Оцу и четири пута деканонизује жанр молитве. У хришћанској митологији, број 4 означава свеобухватност,

универзалност, као 4 стране света или 4 ветра⁴⁴ (Стевановић 2019: 91). Од почетног апострофирања врховног бића у првој строфи прелази се на цитатни дијалог, терминологијом Ораић Толић, увођењем Дон Кихота као супституције за божанску личност: „Са лонцем разбијеним на глави / и очима пуним ветрењача плави“ (Црњански 1994: 15). Активирањем цитатног дијалога, аутор „Молитве“ обогаћује семантички потенцијал жанровског дискурса повезујући га са *донкихотовском* традицијом која је семантички изузетно потентна.

Централни стихови молитвеног дискурса, према усвојеном канону, требало би да означе исповедање, кајање, скрушеност верујућег, и позив у помоћ која се очекује од божанског бића коме се обраћа. Црњансков „син“ јесте сам и збуњен, никоме више не може да помогне, али ни не очекује помоћ, нити моли за њу: „али син твој нема више моћи, / да се у шталама на путу у ноћи / ичем од смрти нада“ (Црњански 1994: 15). Наведеним поступком изоставља се последњи чин молитве чиме се обесмишљава читав дискурс с обзиром да „син“ никога ни за шта не моли.

Поступцима цитатне полемике, и цитатног дијалога, инверзије жанровских одлика молитве и пародирања текста „са самог врха официјелне културе“ како *Оченаш* одређује Новица Петковић, Црњански ствара „еснички текст високе провокативности; провокативности заправо која би, када би се довела до краја, завршила у појави коју су дадаисти звали демолирањем званичне културе“ (Петковић 1994: 23-24).

Лирика Итаке успоставља полемику и са фолклорним жанровским дискурсом. Песма под називом „Здравица“ поздравља свет „бледи као зимски дан у страху“ (Црњански 1994: 17). Као део традиције и фолклора, здравица је перформативни лирски жанр који припада дискурсу обредних лирских песама и који има за циљ „исказивање добрих жеља о светковинама за столом домаћину или гостима“ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1996: 92). Здравнице се везују за битне догађаје у животном циклусу попут женидбе или удаје или рођења детета. „Понижени“ јунаци *Лирике Итаке* поручују: „не треба нам жена кад цвета ни кад вене. / Не бацамо децу у звездани бескрај“ (Црњански 1994: 17). На тематском плану доследно је спроведен принцип супротности зато што су жеље за срећом, здрављем и богатством замењене паролама: „Да живи гробље“, „Ми смо за смрт“, „Да живи камен и рушевине“. Новица Петковић Црњансков поступак назива „књижевном заменом“ с обзиром да је „весео народ један, / у крви, пепелу и праху“ (17). И није за живот већ је за смрт.

Аутор *Лирике Итаке* оспоравао је и класичну традицију, пародирањем и инверзијом оде као једног од жанрова античког класичног дискурса. Црњански је саставио *хораџијевску оду* за коју су формално били карактеристични катрени и посветио је вешалима. У „Оди вешалима“, песник оспорава жанровски образац постављајући у средиште песме вешала, насупрот знаменитим личностима или великим догађајима којима се, према оспореном жанровском обрасцу, ода и пише. Новица Петковић примећује да се „и жанровска висина стила и узвишеност предмета најпре преносе на вертикалу физичког уздизања вешала, па се онда слике неба и земље, љубави и смрти обрћу и укрштају са снажном тензијом, коју налазимо само код веома смелих тропа: *Лепше се на вама по небу шета, / по земљи има блата. / Чершће грлите но невеста заклета / око младог врата*“ (Петковић 1994: 34). Уместо узвишености, афективности и патетичности који карактеришу оду, песник *Лирике Итаке* кроз оду нове, промењене поетике, исказује хиперболисану банализацију, депатетизацију, цинизам, ужас и смрт.

Процес оспоравања и инвертовања жанровских образаца у другој половини 20. века попримио је другачији облик с обзиром на то да је историјска авангарда већ спровела значајна поетска и идеолошка преиспитивања. Визуелизација лирског дискурса, суспендовање класичног стиха као синтаксичко-семантичке целине, окретање ка звучном слоју песме, која

⁴⁴ У „Откривењу Јовановом“ (2001, стр. 255) четири анђела стоје на четири угла земље и држе четири ветра земаљска.

је чак и извођена пред публиком, поступци су које су спроводили песници тзв. „друге авангарде“, односно неоавангарде.

Збирка Вујице Решин Туцића под називом *Јаје у челичној љусци*, публикована 1970. године, према речима самог аутора је збирка „писана у знаку отпора поетским конвенцијама прошлости“ (Решин Туцић 2019: 534). Аутор наводи да је у питању био „идеолошки обрачун са поетским наслеђем“ (534) који је тежио изграђивању литературе на новим основама.

Пример песниковог обрачунавања са песничким наслеђем, али и са савременицима јесте текст под називом „Аладе о мртвиме“.⁴⁵ Иако се његов текст назива „аладом“ без почетног слова „б“ које изгледа као да је заборављено и изгубљено, рецепција текста заснива се на конвенцији баладе. Према наводима Наде Милошевић Ђорђевић, балада је „усмена приповедна песма с богато израженим елементима лирског и драмског карактера“ (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 21). Вук Караџића класификовао је баладе као „песме на међи“, али не на међи између два света, већ „на међи“ лирског и епског. У традицији француске књижевности баладе су биле уметничке и поседовале су и специфичне формалне карактеристике које су, између осталог, подразумевале и рефрен, као и последњу строфу као закључну. Не постоји јединствен и тачно утврђен тематско-мотивски регистар баладе, али Нада Милошевић Ђорђевић наводи да у народним баладама на српском језику „сижејно-тематски кругови, који се поклапају с међународним баладичним репертоаром, често потичу из приповедачке, прозне усмене традиције бајке и предања, из библијске, апокрифне, новелистичке књижевности“ обухватајућу при том „митске и легендарне, реалне и породичне ситуације“ (22).

Када је у питању текст „Аладе о мртвиме“ на то да је реч о балади упућује само прва реч наслова која је „крња“, непотпуна и погрешна, према правилима и конвенцијама српског језика. Међутим, систем конвенција у читаочевој свести регистроваће „погрешку“, али неће доводити у питање жанровску припадност, самим тим ни хоризонт очекивања. Наслов се онеобичава и употребом српскословенског (или славеносрпског), црквеног „мртви“ уместо народног, усвојеног „вуковског“ облика: „мртви“. Стихови који се понављају неколико пута, којим песник означава крик и бол: „NJAAAAAAAAAAAAAAAAUUUU!“ могу се условно назвати рефреном, али рефреном без смисла. Уколико се осврнемо и на конвенције уметничке баладе која је према усвојеним жанровским обрасцима подразумевала и закључну строфу (*envoi*), тада у Решин Туцићевој песми, иако не постоји подела на строфе, структура се може репродуковати на основу стихова, па би последњи, закључни стих био инвертован и пародиран у једној јединој речи која (опет) није написана по Аделунговом принципу, али која се препознаје (захваљујући систему језичких конвенција) и која означава међу, границу: „TAAARRRRRAAAAAAAAAABBBBAAA!“ и налази се након два, визуелним средствима означена „стиха“ који представљају, у ствари, гробље. Знак „+“ који у хришћанском контексту представља крст, симбол смрти и вере, нанизан у два реда Решин Туцићевог текста, симболично представља гробље. Тек неколико речи и синтагми попут „туга“, „старе“, „младе“, „хладне“, „народне владе“ у складу су са граматичким правилима српског језика, док „мртви“ или „жертво“ упућују на предвуковску традицију црквенословенског и богослужбеног језика. Употреба богослужбеног језика упућује и на ритуал сахрањивања који подразумева и облик тужбалице, чијим се стратегијама песник такође у тексту служи и које иронијско-пародијски инвертује. Тужбалица је „прастара обредна песма као саставни део мртвачког култа“ (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 245), оно што је карактерише јесте везаност за једну особу као и могућност импровизације текста по утврђеним „тематским, поетско-изражајним и метричким обрасцима“ (245). Прва конвенција тужбалице коју песник нарушава јесте употреба множине уместо једнине, односно он не пише „о мртвом“, већ „о мртвиме“. Саставља колективну тужбалицу „за старе и младе“, „за мртве и хладне“. У традицији српске народне књижевности

⁴⁵ Предмет тумачења у овом случају биће „Алада о мртвиме“, али треба напоменути да се у збирци налази и „Алада о мртвиме II“.

тужбалице су углавном испеване у „трохејском осмерцу с четворосложним препевом, којим се апострофира покојник и изражава бол“ (246), а на њихову древност указује припев који је „често везан алитераацијом и асонанцом за главни стих“ (246). „Алада о мртвиме“ свакако поседује и асонанце и алитерације, али не у класичном смислу с обзиром да су стихови „Tu juga jaj tuga je“ или „Nja njalika, njalika“ обесмишљени, али свакако одају утисак бола и туге.

Текст у коме је аутор искористио конвенције два жанра, истовремено их негирајући гласи:

Alade o mertvime⁴⁶

Tu juga jaj tuga je
NJAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAUUUUU!

Shoooj – shoooj.

Nja njalika, njalika

NJAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAUUUUU!

Shoooj – shoooj.

JUXU – VIXA!

Alade za stare i mlade!

Alade ze mertve i hladne!

Tu juga jaj tuga je

NJAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAUUUUU!

Žertvo!

Ožertvo!

Alade za narodne vlade!

Shoooj – shoooj.

Nja njalika, njalika

NJAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAUUUUU!

+++++

+++++

TAAAARRRRRAAAAAAAAAAABBBBAAAA! (Решин Туцић 2018: 66)

Визуелним ефектима, онеобичавањем и књижевног и језичког дискурса, Решин Туцић исказао је осећања која се не могу тако лако исказати речима, односно која су толико интензивна да не постоје адекватне речи које би могле да их искажу. Другим речима песник „покушава да тему баладе о мртвима, општу жалопојку, интерпретира подражавањем оплакивања неоплакујућим средствима, тј. речима које само производе осећај жаљења али то, у начелу, због 'заумности' нису“ (Деспотов 2005: 77). Такође, „нарација“ и туга прекидају се и колажним упливом свакодневно-политичког дискурса стиховима „Аладе за народне владе“.

Поступак Решин Туцића, Војислав Деспотов карактерише као „принцип мешања смислене лексике и фронцли акустичних реченица, то авионско узвинуће ка летризму, ка крику, у којима је препознатљив напор да се редукацијом, продужавањем, умножавањем гласова (слова) и намерном девијацијом (сакаћењем) успостави нови језички хибрид“ (Деспотов 2005: 76). Поступком разградње језика, песник разграђује и жанровске обрасце у тежњи да пронађе нове видове изражавања и да преиспита темеље лирског дискурса.

Негирање, инвертовање и оспоравање жанровских образаца, саставни је део поетичких принципа и авангардног и неоавангардног дискурса. Користећи се вакантним, односно празним цитатима, цитатном полемиком, али и цитатним дијалогом, аутори су преиспитивали књижевну историју у покушају да креирају нову књижевност и нову уметност. И не само

⁴⁶ Текст је наведен латиницом зато што је у обзир узет и визуелни ефекат који се боље постиже латиничним писмом које је и писмо оригинала.

уметност, у питању је било и авангардно превредновање свакодневног и управо су због тога предмети преиспитивања припадали свим сферама и уметности и живота.

8. *Инклузија и комбиновање жанровских дискурса*

Промишљајући промене које подразумевају истовремено присуство најмање два жанровска дискурса у границама текста, који ступају у међусобне релације на различитим нивоима, Алистер Фаулер издваја процесе инклузије и комбиновања жанрова као две потентне могућности.

Инклузија, како је одређује аутор студије *Kinds of Literature*, представља процес додавања, уношења, допуне, једног жанровског дискурса другим, односно, до промена у жанровској текстуалној парадигми долази „помоћу процеса који је једноставан као синтаксичко уметање реченице“ (Fowler 1982: 179). Фаулер истиче да се генеричке трансформације одигравају у случајевима када „форма која је додата, конвенцијом постане повезана са матрицом“ (179). Односно, у оквиру једне жанровске матрице, процесом инклузије или уметања, може доћи до модификација жанровских образаца и уколико се поступак непрестано понавља, модификације постају део жанровске конвенције. Инклузија је поступак карактеристичан у прозном, романескном дискурсу, с обзиром да у роман може успешно да се инкорпорира више различитих жанровских дискурса, попут писма, приче или лирске песме. Лирски текст такође је подложен проширивању путем инклузије, па Фаулер наводи да „у истој песми има места за химну, сонет, и многе друге облике“ (179) који припадају истом или различитим дискурсима.

Инклузија углавном не иницира промене које би превазишле карактеристике самог дискурса, али омогућава разнолике видове модификација и преосмишљавања првенствено на пољу семантике текста. Наведени поступак присутан је још од антике, али је био рестриктивнији, односно, ограничавао се на инкорпорирање и повезивање међусобно сродних жанрова, док је, како наводи Фаулер, у епохи ренесансе употреба проширена и демократизована. У строгом смислу, инклузија, онако како је описује амерички теоретичар, подразумева да инкорпорирани жанровски дискурс постаје саставни део дискурса текста „домаћина“.

Поступак који такође подразумева присуство више од једног жанровског дискурса у границама текста, јесте комбиновање жанрова. Објашњавајући дијалогичност у роману, Михаил Бахтин наводи да је „унутрашња раслојеност сваког језика у сваком датом тренутку његовог историјског постојања нужна [...] претпоставка романескног жанра“ (Бахтин 1989:16) при чему се говорна разноликост уноси у роман помоћу говора аутора и других приповедача, помоћу уметнутих жанрова и говора самих јунака зато што „свако од њих дозвољава разноликост друштвених гласова и разноликост веза и корелација међу њима (увек у извесној мери дијалогизованих)“ (16). Другим речима, поступак комбиновања различитих жанровских дискурса јесте парадигматски за роман, али се може применити и на лирски дискурс.

Франсис Кернс (Francis Cairns) у студији *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* предност даје термину инклузије у односу на термин „мешање жанрова“. Наиме, Кернс сматра да је једна од препрека коју је тешко превазићи приликом проучавања текста са становишта теорије жанра, чињеница да се у оквирима једног жанра може пронаћи „материјал других жанрова“. Кернс напомиње да је наведени феномен често доводио истраживаче у заблуду, почев од тога да се сматрало да је немогуће остати у границама само једног жанра, до тога да су тумачи сматрали да аутори нису били свесни, нити су знали да „правилно користе“ жанровске конвенције. Феномен који означава као „мешање жанрова“, аутор студије о жанру у грчкој и римској поезији сматра неодговарајућим и разликује две могуће ситуације. Први случај подразумева комбиновање жанровског материјала при коме ниједан жанровски дискурс нема примат у односу на други. Други случај подразумева да су жанровски материјали, како

их одређује Кернс, који су се нашли у оквиру једног текста, разграничени, при чему се јасно издваја један дискурс као доминантни и „материјал који је од већег значаја може, али не мора, да заузме више простора у односу на друге жанрове“ (Cairns 1972: 158). Жанровски дискурс који је доминантан „у погледу укупног утицаја, сврхе, и значаја“ и који је „од изузетне важности“, постаје „кровни жанр“. Кернс дакле сматра да је инклузија поступак који се спроводи у оквиру једног жанровског дискурса када се може прецизно утврдити који је жанр „кровни“, односно, који је доминантан. С друге стране, аутор студије о жанру у грчкој и римској поезији, под „мешањем жанрова“ подразумева поступак чијом идентификацијом се не може тачно утврдити који је преовлађујући, односно, доминантан жанровски дискурс.

Слично Кернсу, и Фаулер, под „мешањем жанрова“ подразумева учешће неколико жанровских дискурса у једном тексту, односно, просту комбинацију у којој сваки дискурс задржава сопствене карактеристике, без могућности да дође до промена у оквиру репертоара. На основу става према комбиновању жанрова у току историјског развоја књижевног дискурса, поетике су се разликовале и углавном су заузимања два супротна становишта. Доба класицизма и неокласицизма било је изричито против било каквог мешања жанрова, с друге стране, теоретичари маниризма били су заговорници дате идеје.

Кернс наводи да се у границама лирског жанровског дискурса, инклузија спроводи када се у оквиру једне песме пронађу трагови других жанрова при чему „пронађени“ жанр „у потпуности задржава сопствени жанровски идентитет и функцију, који су повезани са одликама жанра у који је укључен“ (Cairns 1972: 159). При томе се основне одлике дискурса који учествују у инклузији мењају, преиначавају и проширује се њихов семантички потенцијал.

Термин који ће бити у употреби у истраживању и којим се означава присуство најмање два различита жанровска дискурса у границама текста биће инклузија. Инклузија подразумева постојање „кровног“ жанра, у овом случају, лирског, те стога сматрамо да „мешање жанрова“ које подразумева равноправне жанровске модусе, није адекватно. Лирски жанровски дискурс, осим комбиновања сопствених подврста и жанрова може укључивати и друге жанрове. С обзиром на опсег дискурса у питању су најчешће „једноставни облици“ као што су загонетка, пословица, афоризам или анегдота, или, шире схваћено, у лирски дискурс могу се инкорпорирати и „примарни говорни жанрови“ одређени на основу типологије Михаила Бахтина.

За теоретичаре историјске авангарде питање мешања жанра и жанровске инклузивности једно је од кључних питања којим се осветљава поетике епохе. Александар Флакер наводи да „велик број текстова европске авангарде измиче и традиционалним одређењима књижевних врста, премда можемо рећи да је Пођолијева синтагма 'confusione dei generi', као једна од битних одредница стилског састава авангарде, карактеристичнија за интенције авангардних покрета него за остварења у текстовима“ (Флакер 1982: 24-25). Иако Флакер сматра да је „жанровска конфузија“⁴⁷ доминирала у теорији, али не и у пракси, не могу се оспорити промене жанровског репертоара лирске песме које су се догодиле у време историјске авангарде. Наведени период је пре свега значао постепено одбацивање строгих формалних принципа модерне и симболизма, као и традиционалног схватања лирске песме. Односно, поступци које су уводили авангардни уметници подразумевали су „разбијање логичне синтаксе, 'старе' семантике, затворених структура утемељених на 'здравом смислу' итд.“ (Флакер 1976: 202). При чему, из перспективе теорије жанра, синтакса и семантика жанра се декомпонују и осавремењују, а структуре постају отвореније и подложније преиначавању и модулацијама.

⁴⁷ У преводу на српски језик студије *Теорије авангардне уметности* Рената Пођолија, наведена синтагма преведена као „фузија жанрова“. Иако *конфузија* и *фузија* нису синоними, оба термина означавају намеру авангардних уметника да преиспитају жанровске и канонске обрасце.

Аутори историјске авангарде покушали су да превазиђу конвенције традиционално схваћене лирске песме проширивањем „жанровских граница“, односно, укључивањем других жанрова у ткиво лирског текста. Према опсегу, жанрови који се уносе у лирски дискурс су мањег обима, сажетији. Увођењем других жанровских модуса који поседују другачији семантички репертоар проширује се и семантички репертоар лирског дискурса. Павао Павличић истиче да је жанровска припадност веома битна за један текст и да на основу дате припадности текст „успоставља важну релацију с владајућом поетиком“, сваки покушај да се не припада одређеној жанровској парадигми, сматра Павличић, има неко значење зато што једно дело ће „себе проматрати у неком односу наспрам статуса оне књижевне продукције коју сматра релевантном. Дјело ће, укратко, свагда имати у виду постојећи жанровски систем (као низ могућности које му стоје на располагању или као низ модела којима се треба супротставити)“ (Павличић 1983: 125) и „један жанр најчешће неће посезати за поступцима другога, или ће то чинити изузетно и с особитом намером.“ (125) Другим речима, сваки текст свестан је свог жанровског контекста и свака промена која се изврши је намерна и сврховита.

С друге стране, историјски гледано, жанровски дискурс је продуктиван када аутори превазилазе конвенционалне оквире, при чему треба имати на уму и да дуговечност дискурса зависи од способности прилагођавања. Превазилазећи оквире, аутор мења и потенцијалну употребну вредност једног текста који се на различите начине повезује са одговарајућим књижевноисторијским, или друштвеним контекстом. Џон Фроу сматра да „текстови немају употребну вредност која је унапред одређена жанровском припадношћу: они сами представљају *употребу једног жанра*, учинак или наговештај норме и конвенција које их одређују и које они исто тако могу да трансформишу“ (Frow 2005:25). Начин на који се аутор опходи према жанровским конвенцијама и према жанровском репертоару представља само „употребу једног жанра“, односно, принцип на основу кога се један текст обликује и повезује са контекстом.

Веома често жанровски дискурс, преузимајући или „позајмљујући“ репертоар и обрасце других дискурса, уносе динамику у текст, али и у сам жанровски дискурс. Жанрови који се налазе у оквиру „кровног жанра“ активирају додатни семантички потенцијал и мењају контекст са којим се текст повезује. Увођењем, на пример, загонетке у лирски дискурс уводи се и читав низ конотација које настају из загонетке и одгонетке, при томе упућујући читаоца на нове значењске околности. На тај начин, ивица текста (спољашња и унутрашња), текстуална маргина која представља полазиште за нова, проширена значења, место је интерпретативне опасности, али и нових могућности, место где долази до двосмислености, нејасности или полисемије.

Осим уметања репертоарски сличних жанровских дискурса, односно, дискурса који неће пореметити основне намене текста, већ их само проширити, лирски текст се може повезати инклузијом и са жанровима који као део свог репертоара садрже и специфичну друштвену димензију, не само уметничку, стога њихово увођење у текст уноси нову димензију претварајући књижевни текст у неку врсту ритуалног или обредног текста више него што по својој функцији јесте. Епитаф или успаванка поседују веома конкретне улоге у друштву, њиховим увођењем у лирски дискурс долази до померања ка пољу обредног и ритуалног, али не у смислу перформативног који је саставни део лирског дискурса.

Поступцима инклузије читалац такође, као и у случају колажа и монтаже, постаје свестан „шавова“ и пукотина, односно, места на којима долази до прекида у ткиву текста и која захтевају додатно ангажовање како би била допуњена иако, врло често, нису одмах уочљива.

Авангардна поетика српске књижевности друге деценије 20. века у своме настојању да истражи нове технике и нове могућности окретала се народној, усменој књижевности, првенствено сажетијим и једноставнијим облицима попут пословице, загонетке, брзалице.

Станислав Винавер био је један од првих аутора историјске авангарде који је у лирски дискурс укључивао друге жанровске парадигме спроводећи поступак инклузије у тежњи да преобликује границе лирског. Винаверов поступак подразумевао је „употребу“ једног од најцењенијих формално дефинисаних жанрова лирског дискурса – сонета. Међутим, аутор, већ помињаних, телеграфских сонета скраћује и редукује форму иновативним поступцима и варирањем жанровског репертоара. Аутор „Шекспира“ и „Верлена“ инкорпорирањем других жанрова у оквиру сонета истовремено активира њихов семантички потенцијал и проширује семантички потенцијал „кровног“ жанра. „Пронађени“ жанрови у оквирима Винаверових „сонета“ су брзалица и загонетка. Према својим карактеристикама „наведени жанрови припадају такозваној 'нижој', популарној књижевности и игра је једна од њихових основних карактеристика“ (Стевановић 2019: 88). Брзалице припадају фолклорном жанровском дискурсу и „заснивају се на звуковној или некад појмовној игри гласова и слогова, чији је распоред тежак за изговор, и скрива замку.“ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић Н. 1997: 38). Фолклорни жанр загонетке одређује се као „традиционална говорно-мисаона игра“ (89) коју карактерише и „једна, увек изненађујућа перспектива“ (89), метафоричност и полисемичност речи од којих је сачињена. Винавер преиспитујући границе дискурса удружује сонет који је увек представљао место виртуозности, „високе књижевности“, са дечјом игром и фолклорним дискурсом. На тај начин долази до преклапања „високе“ и „ниске“ књижевности, „високих“ и „ниских“ жанрова односно, жанрова који се међусобно разликују по својствима и одликама, другим речима, Винавер изазива конфузију на жанровској скали. (в. Стевановић 2019: 88)

Десет једносложних речи и две двосложне, подељене у по два реда чине укупно 14 стихова телеграфског сонета „Шекспир“: „Стар. / Лир. / Чар. / Мир. // Мук / Свак. / Пук / Чак. // Ва- / Век / Да // Шек- / спир / Пир.“ (Винавер 2012: 44). Изузетно редуковани стихови подељени су према конвенцијама сонетне форме. Два катрена и два терцета, представљају октет и септет сонета, али без стихова који би чинили синтаксичко-семантичко јединство. Стихове чине једносложне речи и слогови. „Доминирају елипса и опкорачење помоћу којих Винавер компоује потпуно нови облик сонетне форме“ (Стевановић 2019: 88). Основна одлика поезике младог песника најављена је телеграфским сонетима и затим и теоријски образложена у *Манифесту експресионистичке школе*: „Данас, када старе форме нису под милим богом ништа, и у старе плаштове из гардеробе поетских трикова, (ма како они били извезени златом и драгим камењем музике, сентименталности, чулности, романтике), - данас у те плаштове неће се увући ни један краљ и ни један елф. Ми морамо ако хоћемо да искористимо слепе силе за своје циљеве, морамо наћи нешто друго. Данас ми улазимо у дух *размештања*, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженог [...] Мора се знати: како да се почне са ослобођавањем речи, појмова, представа – од њихових стега и окова. Ми, експресионисте, почињемо ту револуцију, ми улазимо у хаос, у *бескрајно ослобођење свега од свега*“ (Винавер 1985: 20-21).

Док се Шекспирова загонетка може одгонетнути и без наслова, Верлен је херметичан: „Гле / Чуј / Бруј / Мре. // Све / Тих / Стих / Је. // Мек. / Јек. / Мол. // Рај / Вај / Бол“. (Винавер 2012: 45). Сонет је компонован од 14 једносложних речи, римованих у прва два катрена обгрљеном римом, док је у терцетима комбинована паралелна и укрштена рима. Обе песме заснивају се на елипси, асонанцама и алитерацијама. Почивају на „телеграфским звуковним репетицијама“ како их назива Радован Вучковић, репетицијама „којима су се распадале речи и римовање се успостављало на основу гласовних комбинација“ (Вучковић 2015: 48). Песник успева да одржи и да нагласи музикалност стиха на тако мало простора и са тако мало средстава (в. Стевановић 2019: 89).

Употребом загонетке активира се игра знања, поставља се питање на које се тражи одговор што је у складу са авангардним и неоавангардним поезикама које су се заснивале на игри. Загонетка је фундаментални жанр који одувек постоји у књижевној традицији и која „функционише као проста језичка игра изграђена на друштвеној динамици питања и одговора, или изазова и одзива, и истражује динамику контролом загонетног или скривеног значења“

(Frow 2005: 31). Ако се узме у обзир игра знања и погађања између два или више учесника, коју наведени жанровски дискурс подразумева, и која у својој дугој традицији може бити и смртоносна, уколико се не погоди тачан одговор, загонетка се може окарактерисати као „дискурзивна пракса која гради посебан тип односа“ (31) између саговорника и учесника у игри знања. Поседовање „тајног знања“ и тежња да се знање открије је ритуално. Када се разреши, загонетке губе своју основну карактеристику активирајући парадокс сопствене егзистенције. Захваљујући наведеним особинама као и сажетости није изненађење што се загонетка појављује као један од жанровских дискурса који се инкорпорира у ткиво лирског текста и на тај начин активира дискурс игре, као и процес тражења знања које сада прелази из посета аутора у посед читаоца.

Наведене особине, учиниле су загонетку употребљивом не само у епохи историјске авангарде. Песници попут Васка Попе такође су је укључивали у лирски дискурс, али су у другој половини 20. века загонетку користили и песници неоавангардног опредељења. Мирољуб Тодоровић је у оквиру сигналистичке феноменолошке поезије која представља „вишеслојни поетски облик у коме се нарочита пажња усмерава на суштину појавности или објекта“ (Павловић 2002: 176) при чему се у први план ставља „објективизовано, опредељено и неметафоричко виђење“ (177), употребом научне терминологије стварао песме које су у форми загонетке. „Сродник је / гуске / познат по лепоти / гаји се / као украсна птица“⁴⁸, наводи се у песми под називом „Лабуд“. Забележене фолклорне загонетке веома често поседују и одгонетку која се углавном налази издвојена на крају текста, Тодоровић (као и Винавер) мења место одгонетке и поставља је на централно, насловно место, именујући појам који би требало сазнати на тај начин парадоксално укидајући потрагу за знањем.

Пословица, као кратка форма, представља „сажето формулисано опажање, у прози или стиху, прихваћено у традицији а засновано на искуству генерација“ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 205). Функција пословице је различита, може бити део већих усмених творевина којима се поентира у виду закључка, њима се могу изражавати одређена општеприхваћена запажања, изражавају одређено историјско искуство или се путем ових облика предлаже или саветује. Употреба пословице у историјској авангарди била је присутна у различитим видовима, али је главни ток био везан за инверзије, обртања или разрешавања, односно, извођења појмова до крајњих граница. Љубомир Мицић, на пример, „разрешо“ је пословицу „Човек је човеку вук“, у збирци *Кола за спасавање* наводећи да: „Човек човеку је само злочинац и убица“ (Мицић 1922: 14). Песник је парафразирао пословицу „Човек је човеку вук“. Први део је сачуван премда инвертован, док се „вук“ замењује именицама „злочинац“ и „убица“. У народној традицији вук је демонско биће и Мицић је поништио значењску полисемију појма, свођењем само на два појма, „злочинац“ и „убица“.

У оквирима и у складу са авангардном поетиком негације, сврха пословице је измењена, иако је коришћена као облик, њом се није поентирало нити се преносило искуство нити су биле саветодавне. Техником колажа и монтаже, типичним за авангарду, пословице (целовите или у одломцима или чак инвертоване) биле су уношене како би означиле прекид, као у тексту Бранка Ве Пољанског под називом „Тик-так као рак у фрак“: „На лакат би проговорио / Да пламеног немам бича / Женке фаворизују краљеве / (Свако је своје среће ковач!) / Краљеви ждери живу децу“ (Пољански 1924, 15). Између стихова, одвојена заградом, пословица у Пољансковој песми представља парентезу, уметнуту реченицу која представља дигресију и упућује на други значењски ток, убачен у стихове који и сами имају гномски призивок, али су парадоксални.

⁴⁸ Наведено према избору песама Мирољуба Тодоровића: *Свиња је одличан пливач и друге песме*, приступљено 13. 03. 2021. https://www.miroljubtodorovic.com/pages/Svinja_je_odlican_plivac.pdf.

Михаил Бахтин дефинисао је категорију примарних говорних жанрова као форми које се процесом инклузије инкорпорирају у традиционални лирски дискурс мењајући његове карактеристике. Под говорним жанровима Бахтин подразумева „*релативно стабилне типове исказа*“ мислећи при том на све типове исказа, од писма, наредбе, свакодневног дијалога и реплике дијалога, па до књижевних исказа, попут романа или приповетке. Бахтин разликује примарне и секундарне говорне жанрове, при чему су уметничка дела секундарни жанрови који „настају у условима сложенијег и релативно високоразвијеног и организованог културног општења“ (Бахтин 2013: 151) и који у себе инкорпорирају и трансформишу примарне (просте) говорне жанрове „настале у околностима непосредног говорног општења“ (151). Примарни жанрови „губе непосредан однос према реалној стварности и према реалним туђим исказима“ (151) постајући део једне веће целине која се остварује као секундарни жанр. Дакле, секундарни жанрови, односно, један књижевни текст, у себе може да инкорпорира и при том трансформише примарне жанрове, жанрове свакодневне говорне комуникације, стварајући сложени другостепени жанр.

Уколико прости, једноставни говорни жанр схватимо као „типску форму исказа“ (Бахтин 2013: 181) и саставни део свакодневне комуникације, тада се идиом може посматрати као једноставни, примарни говорни жанр који се процесом инклузије инкорпорира у секундарни књижевни, односно лирски дискурс. Бранко Ве Пољански је препознатљиве идиоме модификоване или персонификоване инкорпорирао у лирски дискурс, па се у песми „Теби Београде теби“ обраћа Београду и позива га са се сакрије у стихове његове песме: „Амо брже у моју књигу Београде / Међ редове мојих стихова сакри се / Да не умреш од стида“ (Пољански 1924, 18-19). Радомир Константиновић сматра да је у наведеним стиховима Пољански искористио два идиома: „умрети од стида“ и „покрити се ушима“ које је метафором повезао, односно, „мајсторија Пољанског била је у овом песничком *метафорисању идиоматских облика говорне фразе*, али тако што се та говорна фраза продубљивала“ (Константиновић 1983в: 473). Песник је проширио значење модификацијом и спајањем два идиома у намерну реченицу, метонимијски се обраћајући својим суграђанима позивајући их да се „сакрију од стида“. Персонификовањем израза „душа у носу“ у истоименој песми, Пољански се служи истим поступком („Кроз улице пронесох / Уплашену своју душу у носу“) којим проширује лирски дискурс уношењем познатог израза „посредно, хумором, карикатуром и, чак, свесно негованим анти-лиризмом“ (Константиновић 1983в: 473).

Инклузија је процес преиспитивања лирског дискурса који су у оквиру своје поетике примењивали и аутори надреалистичког опредељења у српској књижевности. Након авангардних експеримената на пољу визуелизације и преиспитивања синтаксе и семантике стиха, аутори попут Оскара Давича вратили су се лирском тексту као целовитом и, у случају „Детињства“ и наративном. Александар Петров назива „Детињство“ *романом у стиховима* наводећи да је Давичо укристио две различите врсте говорних жанрова, према Бахтиновој типологији: једноставне и сложене. „Детињство“ текст у који је инкорпориран одређен број једноставних, примарних жанрова захваљујући перспективи детета које преноси свакодневне утиске и чија нарација подсећа на свакодневни говор. Петров сматра да је Давичо у „Детињству“ обрнуо процес и у примарне жанрове уносио елементе секундарних, односно, уносио је стих у свакодневни говор. „У 'Детињству' дечји говор делује као примарни, и то као врста усменог природног говора, као *сказ*, као непосредно казивање“ (Петров 2013: 61): „Ја и бата / сели смо у блато / јер нисмо знали румунски / а хтели смо да нас макар и кришом / погледају женска деца“ (Давичо 2001: 35), или: „Јао, видео сам целу голу ноћ, / гледао сам је будан, / видео сам како велики људи плачу / кад умиру стари, / плачу исто, / као кад мало дете / падне / и кад се јако удари“ (38) или: „Добијао сам батине, / породица је према мени / постајала груба“ (44).

Дечја перспектива оправдава и инкорпорирање изрека, идиома, пословица при чему су оне готово неприметно уклопљене у наративни *сказ* и у неким случајевима модификоване персонификацијама, хиперболама и градацијама, тако да не само што оне добијају

вишеслојност и пуноћу, већ и обogaћују и усложњавају примарни текст: „и молили се и чекали пуни наде / да нам што пре, / да нам једном / никну брковези и брада / у знак да *ивер не пада / далеко од кладе*“ (27); „Киша пада у Дунав, / о, боже, боже, / Дунав је покисао / све до голе коже“ (33); „Сутрадан је мој отац почео да прави послове, / ни лук јео, ни лук мирисао, зарадио је / лепих пара“ (46). У ноћи када је преминуо деда дечака-наратора, веома упечатљиво, уз помоћ персонификације, у потпуности је илустрован метеж коју смрт изазива: „Тада су појуриле запаљене свеће / тада су муве без главе / појуриле свим собама“ (37). Идиоми се проширују, хиперболишу и градацијски усложњавају, уз наизглед наивну дечју перспективу, као на пример, када је дечак-наратор написао песму за левог бека свога фудбалског клуба који „се заљубио до ушију⁴⁹ / до очију / заљубио до зуба“ (44).

Осим примарних говорних жанрова, у „Детињство“ је инкорпориран и епистоларни дискурс, односно, писмо које је стигло од оца са фронта, као далеки одјек стварног света које је при том прочитано од стране трећег лица, од деде, добијајући на тај начин и аудитивну димензију: „Преносили смо ратни плен. / Мађари су нас заробили, али рањени нисмо. / Сад смо у Цегледу. / Ту нас стенице једу“ (34). Дечак-наратор, с обзиром на перспективу, не може да износи детаље из рата, као што је преношење ратног плена, или заробљеништво на исти начин као и одрасли зато ни не може да их појми у потпуности чиме песник истиче њихову бесмисленост.

Текст је пун свакодневних разговора из перспективе једног малишана који покушава да схвати и прихвати новонасталу ситуацију која представља излазак из нормалног, свакодневног: „- Је ли пуно далеко, мама, је ли далеко Шабац? / - Далекo, даље од неба, / - Је ли ти казао стари црвени врабац, / мама, / да је Шабац далеко, даље од неба?“ (33).

У тексту се налази чак и „песма у песми“: „Јуче си се осмехнула / усред жара лудог јула, / водом си ми обасула / пет, шест мојих жедних чула.“ (44)

Наведени говорни жанрови, према Бахтиновој подели, примарни, инкорпорирани у текст „Детињства“ Оскара Давича, трансформисани и прилагођени, добијају нове димензије и карактеристике и на тај начин доприносе динамичности и сложености текста који делује као да се разматава, једноставно и лагано, доприносећи целокупној намени текста који тему као што је рат и избеглиштво приказује на нов и јединствен начин. Односно, из перспективе детета тј. из перспективе која не познаје лаж, која је наивна и која чињенице преноси онако како их и види, наивно и без разумевања суштине, истичући на тај начин њихову бесмисленост.

Вујица Решин Туцић, ослањајући се на традицију историјске авангарде, користећи поступак инклузије у циљу даљег преиспитивања лирског дискурса, уносио је у већ измењен дискурс лирског, афоризме, анегдоте, досетке. Прва песма збирке *Ја је у челичној љусци* под називом „Последње здраво“ почиње стиховима „Ово су вицеви за слеподне“ (Решин Туцић 2018: 23), чиме песник називајући своје песме вицевима упућује на другачију перцепцију лирског и акценат помера на хумор, каламбур и језичку игру. У студији под називом једноставни облици, Андре Жол (André Jolles) наводи да виц увек нешто разјашњава и „развезује штогод свезано“ (Jolles 2000: 231). Решин Туцић „развезује“ постојеће поетске, језичке и друштвене конвенције. У збирци затим наилазимо на стихове: : „Сви што дођу – оду“; „Последње ЗДРАВО! – / па ја одох ПРАВО!“; „Кажеш да си ми верна? / Верна је моја рерна!“; „Стигло је писмо, али ми више нисмо.“; „МАРШ НА ДРИНУ; УМРИ ЗА ДОМОВИНУ!“; „ОЈ СКОВЕРЦИ СА СИРОМ – УЈЕДИНИТЕ СЕ!“ (в. Решин Туцић 2018: 23-98)

Другу половину 20. века карактеришу већ превредноване, преобликоване и преосмишљене границе традиционалног, не само лирског, већ и књижевног дискурса, па су и границе жанра флуидније и флексибилније. Иако је врло тешко класификовати и тачно

⁴⁹ Курзив у свим наведеним примерима је ауторкин.

дефинисати који је тип дискурса употребљавао Решин Туцић, афоризам би могао да се употреби као најпогоднији. Близак је пословици с обзиром на то да у сажетој форми приказује опште искуство. Међутим, разлику између пословице и афоризма Витомир Теофиловић објашњава разликом у карактеру сажетог искуства, односно: „пословица уопштава технику (технолошку страну) свакодневног искуства а афоризам исказује филозофију живота, место човека у свету, друштвено-политичке и историјске парадоксе, људску природу“ (Теофиловић 1992:77). Афоризам спаја опште и индивидуално исказујући свакодневницу савременог човека која је везана за друштвено-политичку ситуацију. Испод његове привидне мирноће налазе се „динамика значења и динамика израза“ (Теофиловић 1992:77). Наведене стратегије које се налазе у оквиру жанровског репертоара афоризама су стратегије које је користио Решин Туцић: преувеличавање, банализација, двосмисленост, игре речима, инверзија, извођење закључака који су везани за свакодневно искуство и место појединца у савременом друштву. Теофиловић наводи и становиште пољског теоретичара Петера Крупке који сматра да се у оквиру анегдоте остварује „деформација и актуализација језичких средстава“ поступцима „делексикализације фразе, демегафоризације метафоре, етимологизације, псеудоетимологизације“ (в. Теофиловић 1992: 81), употребом неологизама и парадокса. Неочекиваност је општа црта афоризма, али и спојева песника у којима на основу звучности и риме „рерна“ постаје „верна“ или лирски субјект одлази уз „здрво“ – „ја одох право“.

Дискурс лирског одувек је омогућавао инкорпорирање других жанровских дискурса у текст, и наведени поступак није карактеристичан искључиво за авангардне и неоавангардне поетике, међутим, у оквиру наведених поетика, које су се заснивале на жанровској конфузији, на принципима колажа и монтаже, и у оквиру којих је поезија била конструкција, подразумевало се да жанрови који су интерполирани у лирски дискурс нису у потпуности саображени правилима лирског, већ су задржавали видне границе сопственог дискурса уносећи на тај начин нове елементе и нова значења у „кровни“, лирски текст чинећи га фрагментарним.

Закључак

Лирски жанровски дискурс српске књижевности 20. века доживео је низ трансформација, модификација и експеримената како би се прилагодио захтевима књижевних епоха, културних и друштвених околности. Као један од најраније идентификованих модуса изражавања, и као део традиционалне *жанровске тријаде*, лирска поезија опстајала је захваљујући флексибилности и флуидности сопствених жанровских граница и својстава. Услед способности прилагођавања, подразумевајући све модусе и облике лирског изражавања, лирски жанровски дискурс и у 21. веку један је од доминантних облика уметничке артикулације.

Књижевност авангардног опредељења иницирала је трансформације и преиначења лирског жанровског дискурса српске књижевности 20. века. Антагонизам према свим облицима традиционалног изражавања резултирао је низом уметничких експеримената које су спроводили авангардни аутори, од друге деценије 20. века до седамдесетих година. Експеримент, преиспитивање жанровских граница и истраживање могућности лирског као облика изражавања, доминантни су поетички и стваралачки принципи аутора који су припадали епохама историјске авангарде и неоавангарде, како се данас у историји књижевности идентификују наведени књижевни периоди.

У истраживању жанровски дискурс био је схваћен као потентни сет могућности, као променљива и динамична историјска категорија која поседује својстава на основу којих се текст класификује и идентификује његова припадност специфичној жанровској парадигми. Савремене теорије жанр дефинишу као динамичан концепт, који, учествујући у променама које се одвијају у књижевном дискурсу, и сам пролази кроз трансформације и адаптације. Другим речима, жанр утиче на епоху онолико колико епоха утиче на жанр.

Својства жанровског дискурса идентификована у првом делу истраживања подразумевала су, између осталог, појавни аспект, начин организације и врсту представљања материјала, опсег, предмет приказивања, намену, језичку функцију, структуру, стил. Наведене карактеристике примењују се на текст и у зависности од својстава самог текста представљају заједничку основу његовог синхронијског и дијахронијског повезивања са књижевном продукцијом. Другим речима, текст се контекстуализује преко сопственог жанровског дискурса при чему текст утиче на жанр, онолико колико жанр утиче на текст.

Схваћен као историјска и променљива категорија, жанровски дискурс подложен је модификацијама и преобликовањима, а не „генолошком тоталитаризму“, односно, у току историјског трајања специфичног жанровског дискурса, неминовне су трансформације на основу којих се одвија прилагођавање дискурса историјском тренутку обезбеђујући му присуство и учешће у књижевној парадигми. Уколико се текст схвати као могућност, као манифестација жанра, тада он представља само један од могућих облика специфичног жанровског дискурса, суспендујући сопствену границу онога тренутка када је успостављена, само учествујући у жанровском дискурсу. Текст, као део жанровске парадигме, садржи и „принцип контаминације“ на основу кога преиспитује сопствене оквире нарушавајући конвенције и жанровске могућности.

На почетку истраживања успостављен је и низ својстава идентификован од стране америчког теоретичара Алистера Фаулера, којим се репрезентују претпостављени узроци који доводе до жанровских модулација и трансформација, представљајући полазиште истраживања. Фаулер је у наведени низ укључио тематске иновације, комбиновање репертоара, агрегацију, промену скале, промену намене, негацију и креирање *анти-жанрова*, затим инклузију, „мешање жанрова“, жанровске хибриде и сатиру. Корпус истраживања представљали су аутори српске књижевности који су, према мишљењу ауторке, спроводили наведене поступке и на тај начин модификовали и преосмишљавали лирски жанровски

дискурс српске књижевности. Од наведених елемената, у истраживање нису биле укључене модулације и трансформације које су подразумевале стварање жанровских хибрида, као ни сатира, за које, због комплексности тематике, ауторка сматра да заслужују посебно истраживање. Такође, нису биле укључене ни специфичности карактеристичне за српску историјску авангарду попут преузимања фолклорних жанровских образаца кроз специфичан цитатни дијалог авангардних аутора са фолклорним дискурсом српске књижевности, из истог разлога.

Полазећи од основних карактеристика авангардне поетике оличених у негацији и антагонизму, испитивани су начини на које су авангардни и неоавангардни аутори спроводили наведене поетичке принципе у оквиру и помоћу својстава лирског жанровског дискурса. Традиционално схваћена лирска песма представљала је (углавном) сажет текст који је поштовао правила версификације, поседовао метар, ритам и мелодију, подељен на строфе, уз присуство непосредоване лирске свести, то јест лирског Ја, које је посебно уобличеним поетским говором исказивало сопствени доживљај света (и унутрашњег и спољашњег) помоћу хиперболичног исказа који је тежио апсолутности.

Модификације наведеног схватања лирског започете су крајем 19. века, али су у другој деценији 20. века биле у пуном замаху. Покретачки дух побуне јавио се услед тежње да се изрази новонастало стање духа и промењена песничка свест.

Уколико се осврнемо на одлике које је Џонатан Калер идентификовао као фундаменталне одлике лирског дискурса: перформативност, садашње време као доминантно време лирског, спољашња форма у виду стиха и строфе, хиперболичност, као и на одлике које се могу наћи и у другим облицима уметности, али су третиране и као специфична одлика лирског: апострофирање, непосредована лирска свест или специфичан песнички језик, може се закључити да, лирике историјске авангарде, као и неоавангарде, поседују наведена својства због чега и припадају дискурсу лирског жанра. Авангардни текст, без обзира на оспоравање и исказан антагонизам према традиционално схваћеном лирском, у својој суштини, ипак је део дискурса иако му у потпуности не припада.

Перформативност авангардног текста проширује традиционално схватање на основу којег се лирска песма „само“ рецитује, с обзиром да, иако нису деловале као да се могу рецитовати, песме су у време историјске авангарде, али и неоавангарде, ипак биле рецитоване, чак извођене на сцени. Ефекат који су производиле није био у складу са традиционалним очекивањима, и настао је услед измена које су примењиване. Међутим, као фундаменталну одлику лирског, авангардни текст поседује могућност перформативности и извођења. Затим, садашње време је не само време традиционалног лирског дискурса, већ је време читаве авангардне поетике. У тежњи да успостави *вечну садашњост* авангарда је сматрала да „актуелно треба отелотворити у његовој тренутачности“ (Марино 1998: 103), и тежила је да буде непосредни израз сваке „садашњости“. „Поезија и уметност су ствар тренутка: 'Нек буде написано и виђено док трепнеш'“ (104) сматрали су припадници историјске авангарде. Форма, схваћена као визуелна идентификација традиционалног лирског дискурса на основу које се разликује од прозног или драмског, и која подразумева поделу на строфе или стихове, обележје је и авангардног дискурса. Хиперболичност, као и сваки вид претеривања уопште, саставни је део авангардне поетике у сваком погледу.

Међутим, књижевност авангардног опредељења, без обзира на својства на основу којих се може уврстити у оквире традиционалног дискурса, ипак се доживљава као превратнички и донекле, споредан ток српске књижевности. Наиме, уколико се подсетимо да, иако су се авангардне тенденције, или како их дефинише Гојко Тешић „књижевна производња“ која „своју суштину налази у тоталном експерименту“ (Тешић 2009: 17) појавиле још од 1902. и трајале до 1934, ипак је најактивнији период обухватио само неколико година, од 1919. до 1925. Књижевност наведеног периода заснивала се искључиво на „принципима дисхармонија и у знаку атрофије класичног европског идеала“ (Вучковић 1984: 14), некохерентна и

разнородна у перманентном сукобу са свима па и са собом. Вучковић напомиње и да се „авангардност стила аутора поклапа са њиховом младошћу“ (14) и закључује да су поједини аутори (између осталих и Иво Андрић, Милош Црњански, Растко Петровић) своје домете остварили тек након напуштања авангардних тенденција⁵⁰. С друге стране, аутори попут Бранка Ве Пољанског нису се бавили књижевношћу након замирања активности покрета којима су припадали. И књижевноисторијске и критичарске тенденције у српској књижевности биле су у константној полемици поводом појма авангарде, чак обележавајући период „међуратног модернизма“ као изразито негативан, истичући чак и потребу његове ликвидације (в. Тешић 2009: 27-30). Именована као модернизам, експресионизам, као авангардна тенденција, тек деведесетих година 20. века активност песника у периоду између два рата означава се као *авангарда*. Дефинише се и „авангардологија“, међутим, према наводима Гојка Тешића, у студији објављеној 2009 године: „терминолошка конфузија у српској науци о књижевности и даље је веома актуелна: да ли је модернизам, да ли је авангарда, да ли је експресионизам.“ (Тешић 1009: 36). Према увидима Дубравке Ђурић, „авангарда у канону функционише као егзотични други који потврђује средишње место делима која припадају формацијама умереног или високог модернизма“ (Ђурић 2012: 131). Дакле, поставља се питање зашто је уопште било потребно истраживање авангардног лирског дискурса са становишта које истиче његову другост. Односно, са становишта које покушава да утврди одсуство лирског у лирском жанровском дискурсу. Ђурић сматра да је основни проблем што се „авангардна текстуална производња оцењује са аспекта норме лирске песме, а не са аспекта саме авангардне продукције која интенционално нарушава чистоту жанрова и ствара један, метафорично говорећи 'хипертекстуални простор'“ (131). Истраживачке констатације да је за авангарду карактеристична жанровска конфузија и мешање жанрова, осим појединих тумачења конкретних случајева, остајале су углавном на нивоу констатације.

Авангардни аутори почетком 20. века усмерили су свој антагонизам према традиционалном поимању лирског жанровског дискурса. Дакле, авангарда није преиспитивала фундаменталне одлике, већ само одлике доминантног, канонизованог схватања лирског. Преиспитивање и оспоравање конвенција у периоду историјске авангарде не поклапа се у потпуности са процесом преиспитивања у оквирима неоавангардног дискурса, али се оба процеса заснивају на истим принципима. Историјска авангарда је већ преобликовала, модификовала и демократизовала поимање лирског, тако да је затечена ситуација у шестој и седмој деценији 20. века захтевала другачије стратегије које су „радикалном десемантизацијом“ (Негришорац 1996: 270), како истиче Иван Негришорац „раскројиле“ жанровски дискурс. Међутим, Негришорац сматра да се ипак могу, на основу одређених специфичности „назрети јасни трагови очуване свести о песничким жанровима, али се они, ти жанрови, у целини никако не конституишу“ (270), истичући да, у ствари, „њихов се значај појављује кроз њихово одсуство“ (270).

Књижевност авангардног и неоавангардног опредељења оспорава традиционално схваћено уметничко дело као целовито, као израз склада и хармоније, односно, поставља се антагонистички према доминантном становишту које је обележило поетике претходних епоха на основу кога „поетско уметничко дело мора да буде уобличено и завршено као неки органски тоталитет“ (Хегел 1986: 383) и као такво не би требало да долази у додир са производима других уметничких облика изражавања, али ни са неуметничким модусима, оличеним у језику и изразу свакодневног или научног дискурса.

Различити су поступци које су примењивали аутори авангардног опредељења како би се супротставили канонизованој књижевности и уметности, при чему је изузетно тешко, готово немогуће издвојити доминантан принцип, с обзиром да су стратегије и поступци које су

⁵⁰ Вучковић сматра да су наведени аутори након напуштања авангардних покрета „стварали дела која су у духу једне модерно схваћене класике“ (Вучковић 1984: 14), али истичући да она не би била могућа „без искуства које су стекли у покрету експресионизма“ (14), како Вучковић означава међуратну авангардну књижевност.

користили проистицали једни из других, међусобно се допуњавали и ступали у различите односе креирајући сопствене законитости.

Модификације и преосмишљавања жанровског репертоара настали су услед промена у поимању стваралачких принципа, односно, услед антагонистичког односа према епохама реализма и симболизма, али и традиционално схваћеном концепту књижевности уопште. Одбацује се појам мимезиса, односно, подражавања стварности, па самим тим, долази и до појаве нових стваралачких поступака. Одбацивањем стварности као извора инспирације у смислу реалистичког приказивања, аутори се окрећу не само другим уметностима, већ и другим аспектима живота, који убрзо постају део уметничког, самим тим и лирског дискурса. Уметничко дело више није органска целина, његови елементи више нису хармонични, нити су подређени целини, већ постају самостални. Услед иницираних модификација, као један од основних принципа у авангардној поезици, за многе истраживаче и кључни принцип, успоставља се принцип монтаже. Поступак који је преузет из кинематографије и који подразумева, већ наведено, „јукстапозиционирање дислоцираних фрагмената“ (Perloff 1981:157) при чему се смисао креира накнадно, управо јукстапозиционирањем, и међусобним повезивањем фрагмената. *Монтирани* текст изневерава очекивања реципијента, и за разлику од традиционално схваћеног текста, не поседује унапред дати смисао, нити класичне версификацијске обрасце, услед чега му недостају и ритам и мелодија. Наведени принцип у српској књижевности илустрован је текстовима Растка Петровића, Бранка Ве Пољанског, Душана Матића, Александра Вуча.

Преплетен са монтажом, у неким случајевима и нераскидиво, јесте поступак колажирања преузет из ликовних уметности. Окретање другим уметностима и животним сферама, подразумевало је, не само преузимање поступака, попут колажа и монтаже, већ и уношење, у лирски дискурс, материјала који не припадају, не само лирском, већ ни књижевном дискурсу. Колаж, дакле, подразумева преношење материјала из једног контекста у други тако да се јасно виде границе и „шавови“ (сличну фрагментарност производио је и поступак монтаже због чега их је веома тешко јасно разграничити) новог текста. Смисао наведеног „уношења материјала“ било је двоструко кодирање унетог фрагмента, који је поседовао значења свог првобитног дискурса, које је затим уносио у текст, и при томе стицао ново значење у оквиру дискурса у који је унет. Истим принципом, текст чија се композиција оспорава обликује ново значење унетог фрагмента, али се модификује и његово сопствено значење. Употребом наведене стратегије која је подразумевала уношење неуметничких дискурзивних пракси у текст отежава се перцепција и суспендује линеарност текста. У српској књижевности наведени принцип спроводио је Љубомир Мицић уношењем рекламног или фолклорног дискурса у своје „лирске плакете“ како се у књижевној критици називају његови текстови. Колаж је у лирски жанровски дискурс уносио провокацију, недовршеност, отежану перцепцију, односно, презентовао је „естетику изненађења и шока“ која „води сегментацији, прекрајању, ишчашењу негдашње непрекидности и линеарности, и то на свим нивоима“ (Верзан и др. 2001: 170) текста.

Применом поступака колажа и монтаже настајали су текстови заснивани на принципима симултанитета и конструктивизма, али је применом наведених принципа остварен и процес визуализације лирског жанровског дискурса услед кога долази до одбацивања традиционалне форме лирске песме, која је подразумевала поделу на стихове и строфе. Визуелизација је настала као последица *ослобађања* речи и инкорпорирања простора и белина у ткиво текста. Речи су напустиле простор омеђен традиционално схваћеном строфом и биле обликоване тако да визуелно обликују предмет који је требало да представљају у склопу сопствене граматичке функције. Речи, слова, бројеви били су *слободно распоређени* у оквиру странице. Експеримент који су започели, пре свега, Љубомир Мицић, Бранко Ве Пољански и Драган Алексић, настављен је у пројектима неоавангарде и резултирао је конкретном и визуелном поезијом Мирољуба Тодоровића, која је неким својим видовима, престала да садржи вербални елемент прелазећи у домен ликовних уметности.

Окретање лирског ка другим облицима изражавања довело је и до прозаизације лирског дискурса која је иницирана појавом слободног стиха. Међутим, авангардни аутори уносили су у текст прозни дискурс, па су се у оквирима истог текста, као у „Споменику“ Растка Петровића или „Јавној птици“ Милана Дединца, у истој равни, налазили и поезија и проза. Поред директног уношења прозних сегмената у ткиво лирског текста, Растко Петровић је примењивао и стратегије фолклорних прозних жанрова, на пример бајке и легенде, у песми „Најсентименталнију о ситости легенду“.

Радикалне промене одиграле су се и на пољу синтаксе и семантике стиха при чему су аутори двадесетих година полазећи од Дучићевог и Ракићевог једанаестерца и дванаестерца и након прелазних облика Црњанског, Винавера и Петровића који су још увек поседовали метар, затим слободног стиха истих аутора, дошли до стихова Драгана Алексића ослобођених и синтаксе и семантике. Стих је изгубио смисао и синтаксичким и семантичким инвертовањем, и преко заумних експеримената Драгана Алексића, доспео до стохастичке и компјутерске поезије Мирољуба Тодоровића у којима се смисао одређује на основу случаја и рачунарских програма, па све до декомпозиције језичких принципа које је у својој поезији спроводио Вујица Решин Туцић. Аутори неоавангардног одређења трагали су за новим могућностима исказивања антагонизма према стиху, с обзиром да је синтакса и семантика већ била укинута у периоду историјске авангарде. Песничка дикција претворила се у вокабулар који је подразумевао само низање речи које припадају различитим типова језичког дискурса (сленг, идиом, дијалектизми, стране речи написане етимолошким правописом). Хуго Фридрих наведени поступак дефинише као „непријатељски став модерне лирике према реченици“ (Фридрих 2003: 167). Другим речима, критеријум „језичке девијације“ како га назива Вернер Волф, укидањем синтаксе и семантике стиха доведен је до крајности.

Услед одбацивања мимезиса, односно подражавања стварности, као и одбацивањем субјективног изражавања као карактеристике лирског дискурса, авангардна и неоавангардна поезија преобликовале су, у неким случајевима и потпуно одбациле исказивање унутрашњих стања непосредоване лирске свести због чега долази до промена на тематско-мотивском плану. У складу са цитатном полемиком са наслеђеним каноном, али и цитатним дијалогом са новопронађеном традицијом оличеном у словенској митологији, аутори, с једне стране уводе теме које се до тада нису обрађивале (тајна рођења и пренатално у поезији Растка Петровића), док, с друге, надреалистички и дадаистички експерименти доводе до ишчезавања предметности суспензијом синтаксе и семантике или окретањем сновима и надстварном. У неоавангардном експерименту текст постаје беспредметан или тежи ка накнадном откривању смисла (компјутерска и стохастичка сигналистичка поезија).

Одбацивањем сажетости појавила се тежња за креирањем дужих песничких творевина које су најчешће настајале спајањем краћих елемената у циклусе, међусобно повезаних различитим принципима. Наведени тип текста у српској књижевности карактеристичан је за Оскара Давича или Александра Вуча чији надреалистички експерименти, у ствари, означавају утишавање авангардних превратничких тенденција.

Као најрадикалнији и најдиректнији вид преиспитивања жанровских конвенција јавили су се *контра-жанрови* у којима је по принципима супротности, негације и инверзије у потпуности инвертован жанр. Песме Милоша Црњанског у оквиру *Лирике Итаке* које носе генеричке наслове: „Химна“, „Молитва“ или „Здравица“ представљају инвертоване жанрове који илуструју поетику епохе, али и стање свести новог лирског субјекта. У оквиру неоавангардног песничког експеримента инвертовање жанровских принципа спроводио је Вујица Решин Туцић („Алада о мртвиме“).

Авангардни и неоавангардни текст дозвољавао је и истовременост различитих жанровских дискурса у границама текста усложњавајући значење текста и активирајући семантичке потенцијале разнородних жанрова. У лирски дискурс биле су интерполиране најчешће краће форме попут загонетке, анегдоте или су, пак, читаве песме биле у форми

загонетке. Наведени поступак може се илустровати текстовима Станислава Винавера, Љубомира Мицића, Бранка Ве Пољанског, Оскара Давича, Вујице Решин Туцића, Мирољуба Тодоровића.

Узимајући у обзир све наведене поступке, стратегије и принципе долази се до закључка да су аутори авангардног опредељења покушали да искључе лирско из лирског дискурса, другим речима, авангардни лирски дискурс одликује истовремено и одсуство и присуство лирског. Недостајући елементи били би хармонија, ритам, мелодија, рима, јединство текста, стих и строфа, синтаксичко-семантички смисао стиха. Нови елементи оличени су у присуству материјала који не припадају књижевности, врло често ни уметности, затим белине, простор, прозни сегменти, видљиво присуство других жанровских дискурса. Наведеним поступцима аутори су показали да „текстови немају употребну вредност која је унапред одређена жанровском припадношћу“ (Frow 2006: 25) већ представљају само један од начина на који се жанр активира. Такође, потврдили су и немогућност текста да контролише сопствене жанровске обрасце, односно, да текст истовремено и припада и не припада жанровском дискурсу.

Авангардни песнички експеримент извршио је трансформацију лирског песничког дискурса креирајући измењено поимање лирског. Џонатан Калер наводи да „савремени теоретичари лирику не схватају толико као израз песникових осећања, колико је схватају као асоцијативни и имагинативни рад на језику – као експериментисање језичким везама и формулацијама које утичу на то да поезија буде својеврсно разарање културе пре него складиште културних вредности“ (Kaler 2009: 89). Наведена констатација кореспондира са авангардним лирским дискурсом чија је главна карактеристика оличена у језичким експериментима, преобликовању стваралачких принципа и повезивању лирике са свим модусима уметности и живота.

Епохе историјске авангарде и неоавангарде, дијалектичким односом према затеченим канонизованим токовима преобликовали су својства лирског (и не само лирског) жанровског дискурса у српској књижевности 20. века. Уклањањем граница у оквиру жанровског дискурса, али и у осталим аспектима књижевног и уметничког стварања, авангардна поетика (при чему се подразумева и историјска авангарда и неоавангарда) преобликовала је стваралачки поступак и доживљај уметности. Одбацивањем здраворазумске логике, линеарности, каузалности, континуитета, структуре и процесима непрекидног поетичког иновирања, акцентује се процес настанка уметничког дела, мењајући при том и однос према конзументима уметности којима се укида наслеђена пасивност и тежи се активном учествовању у креирању смисла.

Литература

Извори:

1. Алексић 1922: Dragan Aleksić (ur.), *Dada Jazz*, No. 1, Zagreb.
2. Алексић 1922a: Dragan Aleksić (ur.), *Dada Tank*, No. 1, Zagreb., преузето 03. 02. 2021.
https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Tematske_kolekcije/procvat_pismenosti/NBS6_casopisi_ava_ngarde/P_12868/1922/b001#page/0/mode/1up
3. Алексић 1978: Драган Алексић, *Дада танк*, Београд: Нолит.
4. Винавер 2012: Станислав Винавер, *Дела Станислава Винавера. Рани радови 1908-1918*, Београд: Службени гласник.
5. Винавер 1985: Станислав Винавер, *Громобран свемира*, Београд: Завод за издавачки делатност "Филип Вишњић".
6. Вучо 1980: Александар Вучо, *Песме и поеме*, Београд: Српска књижевна задруга.
7. Давичо 2001: Оскар Давичо, *Хана и друге песме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
8. Дединац 1981: Милан Дединац, *Сабране песме*, Београд: Нолит.
9. Драинац 1998: Раде Драинац, *Лирика Драинац*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
10. Деспотов 2002: Vojislav Despotov, *Sabrane pesme*, Zrenjanin: Gradska biblioteka "Žarko Zrenjanin".
11. Достојевски 2006: Фјодор Михајлович Достојевски, *Браћа Карамазови*, Београд: Новости.
12. Дучић 1996: Јован Дучић, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос.
13. Маяковски, Владимир Владимирович, *Сергею Есенину*, преузето 26.01.2021:
<https://www.culture.ru/poems/20064/sergeyu-eseninu>
14. Матић 1992: Душан Матић, *Антологија Матић*, Нови Сад: Прометеј.
15. Мицић 1921: Ljubomir Micić, Рећи у простору, у: *Zenit*, br. 9, Zagreb, преузето 23. 03. 2021.
https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Tematske_kolekcije/procvat_pismenosti/NBS6_casopisi_ava_ngarde/P_4284/1921/b009#page/12/mode/1up
16. Мицић 1922: Ljubomir Micić, *Kola za spasavanje*, Zagreb: Zenit.
17. Петровић 1958: Растко Петровић, *Избор 1 (1919-1924)*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
18. Пољански 1921: Branko Ve Poljanski, *U znaku kruga*, Zenit, br. 1, Zagreb, 13, преузето 16. 02. 2021.
https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Tematske_kolekcije/procvat_pismenosti/NBS6_casopisi_ava_ngarde/P_4284/1921/b001#page/11/mode/1up
19. Пољански 1924: Бранко Ве Пољански, *Паника под сунцем*, Београд: Зенит.
20. Пољански 1936: Бранко Ве Пољански, *Тумбе*, Београд: Задруга штампарских радника „Родољуб“.
21. Решин Туцић 2018: Vujica Rešin Tucić, *Sabrana dela, knjiga 1*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
22. Todorović, Miroljub, *Konkretna poezija*, преузето 23. 02. 2021.
https://www.miroljubtodorovic.com/pages/konkretna_poezija.htm
23. Todorović, Miroljub, *Vizuelna poezija*, преузето 23. 02. 2021.
https://www.miroljubtodorovic.com/pages/vizuelna_poezija.htm
24. Todorović, Miroljub, *Svinja je odličan plivač i druge pesme*, преузето 05. 03. 2021; 10. 03. 2021; 13. 03. 2021.
https://www.miroljubtodorovic.com/pages/Svinja_je_odlican_plivac.pdf
25. Црњански 1994: Милош Црњански, *Лирика Итаке*, Београд: Издавачка агенција „Драганић“.

Антологије:

26. Жежић, Крклец 1956: Slavko Ježić, Gustav Krklec (ur.), *Antologija svjetske lirike*, Zagreb: Kultura.
27. Којен 2007: Леон Којен (прир.), *Мутан лов у бистрој води (надреалистичка поезија, 1927-1933)*, Београд : Чигоја штампа.
28. Тешић 1993: Гојко Тешић (прир.), *Антологија песничтва српске авангарде 1902-1934*, Нови Сад: Светови.

Речници, енциклопедије:

29. Берг, Фендерс 2013: Hubert van den Berg, Valter Fenders (prir.), *Leksikon avangarde.*, Beograd: Službeni glasnik.
30. Preminger, Brogan 1993: Alex Preminger, T. V. F. Brogan (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N.J: Princeton University Press

Општа литература:

31. Ајзенштајн 1964: Сергеј Ајзенштајн, *Монтажа атракција*, Београд: Нолит.
32. Аристотел 2002: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.
33. Барт 1986: Rolan, Bart, Smrt autora, у: Miroslav Beker (prir.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: SNL, 176-180.
34. Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
35. Бењамин 1974: Walter Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit.
36. Биргер 1998: Peter Birger, *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.
37. Брајовић 1995: Tihomir Brajović, *Poetika žanra*, Beograd: Narodna knjiga.
38. Брајовић 2000: Tihomir Brajović, *Teorija pesničke slike*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
39. Брајовић 2014: Тихомир Брајовић, Лирика Итаке: наслов, жанр, (по)етика, у: Драган Хамовић (ур), *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, Матица српска, 157-163.
40. Брајовић 2017: Тихомир Брајовић, Појам хибридне лирике, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, 12, Београд: Филолошки факултет, 125-159.
41. Бурљук и др. 1975: Burljuk i dr, Ribnjak sudija II, у: Sreten Marić, Đorđije Vuković (prir.), *Rađanje moderne književnosti. Poezija*, Beograd: Nolit, 170
42. Веззан 2001: Fernan Verezan, Poezija у Fernan Verezan et al. *Književni žanrovi i tehnike avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, 16-66.
43. Веззан и др. 2001: Verezan i dr. *Avangardno delo*, у: Fernan Verezan et al. *Književni žanrovi i tehnike avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, 170-177.
44. Винавер 1965: Станислав Винавер, *Чувари света*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
45. Винавер 2012: Станислав Винавер, *Језик наш насушни / Граматика и надграматика*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.
46. Вуковић 1999: Ђорђије Вуковић, Поезија Растка Петровића, у: Радован Вучковић, Миодраг Матицки (ур.), *Песник Растко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 55-80.
47. Вучковић 1984: Радован Вучковић, *Авангардна поезија*, Бања Лука: Глас.
48. Вучковић 2015: Радован Вучковић, Рана поезија Станислава Винавера, у: П. Петровић, Т. Тропин, М. Аврамовић, М. Радуловић (ур.), *Поезија и модерничка мисао*

- Станислава Винавера, Београд, Шабац: Институт за књижевност и уметност, Библиотека Шабачка, 41-58.
49. Гвозден 2005: Vladimir Gvozden, *Kako čitati putopis*, у: Saša Ilić (прир.), *Kako čitati: o strategijama čitanja tragova kulture*, Београд: Narodna biblioteka Srbije, 43-63.
 50. Голубовић 2015: Видосава Голубовић, Дадаизам Драгана Алексића, у: Бојан Јовић, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Музеј савремене уметности, 245-259.
 51. Голубовић, Суботић 2008: Видосава Голубовић, Ирина Суботић, *Zenit 1921-1926*, Београд, Загреб: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, Просвјета.
 52. Грдан 2010: Lada Grdan, *Zenit i simultanizam*, Београд: Službeni glasnik.
 53. Грдинић 1999: Никола Грдинић, Ликовна уметност и поезија Растка Петровића, у: Радован Вучковић, Миодраг Матицки (ур.), *Песник Растко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 81-94.
 54. Делић 2015: Јован Делић, О надреалистичкој језичкој самосвијести: о фузији и фисији ријечи, о колажу и цитату – О поетици Душана Матића II –, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић, П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Музеј савремене уметности, 309-318.
 55. Де Ман 1975: Pol de Man, *Problemi moderne kritike*. Београд: Nolit.
 56. Де Ман 2008: Пол де Ман, Антропоморфизам и троп у лирици, у: Миодраг Радовић (прир.), *Књижевна реторика*, Београд: Службени гласник, 73-99.
 57. Деспотов 2005: Vojislav Despotov, *Čekić tautologije*, Zrenjanin: Gradska biblioteka “Žarko Zrenjanin”.
 58. Де Торе 2001: Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
 59. Драинац 1999: Раде Драинац, Циркус Драинац: есеји, аутобиографске прозе, преписка, разговори, разно, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
 60. Ђурић 2012: Dubravka Đurić, *Poetika hibridnih multizanrovskih pesničkih tekstova Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog*, у: *Poznańskie Studia Slawistyczne 2*. Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 119–133.
 61. Ичин 2013: Корнелија Ичин, Футура, фактура и фрактура руског футуризма, у: *Поетика*, бр. 7-9, Београд, 3-50.
 62. Јовановић 1999: Александар Јовановић, Древно-експресионистички друмовник, у: Радован Вучковић, Миодраг Матицки (ур.), *Песник Растко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 223-241.
 63. Jolles 2000: André Jolles, *Jednostavni oblici*, Zagreb: Matica hrvatska.
 64. Калер 2009: Džonatan Kaler, *Teorija književnosti (sasvim kratak uvod)*, Београд: Službeni glasnik.
 65. Којен 1996: Леон Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
 66. Константиновић 1983а: Радомир Константиновић. *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века. 1*, Београд, Нови Сад: Просвета, Рад, Матица српска.
 67. Константиновић 1983б: Радомир Константиновић, *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века. 5*, Београд, Нови Сад: Просвета, Рад, Матица српска.
 68. Константиновић 1983в: Радомир Константиновић, *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века. 6*, Београд, Нови Сад : Просвета, Рад, Матица српска.
 69. Константиновић 1983г: Радомир Константиновић, *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века. 8*, Београд, Нови Сад: Просвета, Рад, Матица српска.
 70. Копицл 2018: Vladimir Kopicl, *Pesnički pustolov u jezičkoj laboratoriji novog*, у: Vujića Rešin Tucić, *Sabrana dela, knjiga 1*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 567-584.
 71. Kornhauzer 1998: Julijan Kornhauzer, *Signalizam srpska neoavangarda*, Niš: Prosveta.

72. Кручоних 1975: Aleksej Kručonih, Reč kao takva, у: Sreten Marić, Đorđije Vuković (prir.), *Rađanje moderne književnosti. Poezija*, Beograd: Nolit, 166-168.
73. Лесинг 1964: Gotthold Efraim Lesing, *Laokoon*, Beograd: IP „Rad“.
74. Лешић 2010: Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, Beograd: Службени гласник.
75. Маљевич 2003: Kazimir Maljevič, Od kubizma i futurizma ka suprematizmu. Novi slikarski realizam (1915), у: Slobodan Mijušković (prir.), *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Elektronsko izdanje autora.
76. Маринети 1975: Filipo T. Marinetti, Tehnički manifest futurističke literature, у: Sreten Marić, Đorđije Vuković (prir.), *Rađanje moderne književnosti. Poezija*, Beograd: Nolit, 161-165.
77. Марино 1998: Adrijan Marino, *Poetika avangarde*, Beograd: Narodna knjiga.
78. Матић 1923: Душан Матић, О Фројдовој психоанализи, у: *Путеви*, бр. 2, Beograd, 30-31, преузето 26.01. 2021.
https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/P_6609/1923/11/b002#page/15/mode/1up
79. Мицић 1922а: Ljubomir Micić, Manifest zenitizma, у: *Zenit*, br. 11, 1, преузето 23. 03. 2021.
https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Tematske_kolekcije/procvat_pismenosti/NBS6_casopisi_ava_ngarde/P_4284/1922/b011#page/2/mode/1up
80. Мицић 1923: Radio film i zenitistička okomica duha, у: *Zenit*, br. 23, преузето 08. 04. 2020.
https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Tematske_kolekcije/procvat_pismenosti/NBS6_casopisi_ava_ngarde/P_4284/1923/b023#page/4/mode/1up
81. Негришорац 1996: Иван Негришорац, *Легитимација за бескућнике*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
82. Новаковић 2002: Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma*, Beograd: Narodna knjiga.
83. Павличић 1983: Pavao Pavličić, *Književna genologija*, Zagreb: SNL.
84. Павловић 2002: Миливоје Павловић, *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Beograd: Просвета.
85. Пантић 1999: Михајло Пантић, Хаотични синтетизам или О неким поетичким топосима књижевног дела Растка Петровића, у: Радован Вучковић, Миодраг Матицки (ур.), *Песник Растко Петровић*, Beograd: Институт за књижевност и уметност, 185-195.
86. Петковић 1994: Новица Петковић, *Лирика Милоша Црњанског*, Beograd: Терсит.
87. Петковић 1999: Новица Петковић, Пукотина у језику, у: Радован Вучковић, Миодраг Матицки (ур.), *Песник Растко Петровић*, Beograd: Институт за књижевност и уметност, 13-53.
88. Петров 1988: Александар Петров, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Beograd: Нолит.
89. Петровић 1974: Растко Петровић. *Есеји и чланци*, Beograd: Нолит.
90. Петровић 2000: Сретен Петровић, *Културологија*, Beograd: „Лела“.
91. Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1996: Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Beograd: Требник.
92. Пођоли 1975: Renato Pođoli, *Теорија авангардне уметности*, Beograd: Nolit.
93. Поповић 1912: Богдан Поповић, Предговор, у: *Антологија новије српске лирике*, Beograd: С. Б. Цвијановић, III-XXIX
94. Поповић 1999: Тања Поповић, Расткова жанровска искушења, у: Радован Вучковић, Миодраг Матицки (ур.), *Песник Растко Петровић*, Beograd: Институт за књижевност и уметност, 165-184.
95. Решин Туцић 2019: Vujića Rešin Tucić, *Sabrana dela, knjiga 2*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
96. Саболчи 1997: Миклош Саболчи, *Авангарда & Неоавангарда*, Beograd: Народна књига.
97. Станаревић 1998: Рада Станаревић, *Монтажа, авангарда, књижевност*, Beograd: Народна књига.

98. Стевановић 2019: Ана Стевановић, Жанровска субверзивност авангардне поезије, у: *Култура*, бр. 163, Београд, 79-96.
99. Теофиловић 1992: Vitomir Teofilović, Aforizam kao književna vrsta, у: *Književni rodovi i vrste - teorija i istorija IV*, Београд: Institut za književnost i umetnost, 73-84.
100. Тешић 1994: Гојко Тешић, Седамдесет пет година *Лирике Итаке*, у Црњански, Милош, *Лирика Итаке*, Београд: Издавачка агенција Драганић, 270-286.
101. Тешић 2009: Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
102. Тодоровић 2012: Miroљub Todorović, *Vreme neoavangarde*, Београд: Altera.
103. Тодоровић 2016: Предраг Тодоровић, *Планета Дада*, Београд: Службени гласник.
104. Флакер 1976: Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
105. Флакер 1982: Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*, Zagreb: Školska knjiga.
106. Фридрих 2003: Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови.
107. Фуко 1998: Мишел Фуко, *Археологија знања*, Београд: Плато.
108. Хегел 1986: Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika III*, Београд: BIGZ.
109. Шауман 1984: Gerhard Schaumann, Монтажа, у: Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić (ур.), *Pojmovnik ruske avangarde 1*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
110. Шеатовић-Димитријевић 2013: Светлана Шеатовић-Димитријевић, Хана – циклус еротског и револуционарног бића, у: Јован Делић, Драган Хамовић (ур.), *Песничка поетика Оскара Давича*, Београд-Шабац: Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, 187-207.

111. Culler 2015: Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, London: Harvard University Press.
112. De Man 1984: Pol de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press.
113. Derrida 1992: Jacques Derrida, *Acts of Literature*, New York-London: Routledge.
114. Devitt 2000: Amy J. Devitt, Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre, у: *College English*, 62 / 6, 696-718
115. Devitt 1993: Amy J. Devitt, Generalizing about Genre: New Conceptions of an Old Concept у: *College Composition and Communication*, 44/4, 573-586, <http://www.jstor.org/stable/358391>, приступљено 11. 07. 2016.
116. Duff 2014: David Duff, Introduction, у: *Modern Genre Theory*, New York: Routledge, 1-24.
117. Eisenstein 2010: Sergei Eisenstein, *Selected Works II: Towards a Theory of Montage*, London: I.B. Tauris & Co.
118. Fish 2014: Stanley Fish, *How to Recognize a Poem when You See One*, у: Virginia Jackson, Yopie Prins (ed.), *The Lyric Theory Reader*, Baltimore: John Hopkins University Press, 77-85.
119. Fishelov 1993: David Fishelov, *Metaphors of Genre*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
120. Fowler 1982: Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
121. Frow 2005: John Frow, *Genre*, London: Routledge.
122. Hernadi 1972: Paul Hernadi, *Beyond Genre*, Ithaca & London: Cornell University Press.
123. Mills 2004: Sara Mills, *Discourse*, London, Routledge.
124. Novell-Smith 2010: Geoffrey Novell-Smith, Einstein on Montage у: Sergei Eisenstein, *Selected Works II: Towards a Theory of Montage*, London: Tauris & Co, xiii-xvi
125. Perloff 1986: Marjorie Perloff, *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*, Chicago: The University of Chicago Press.

126. Perloff 1981: Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, New Jersey: Princeton.
127. Rosmarin 1985: Adena Rosmarin, *The Power of Genre*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
128. Stockwell 2012: Peter Stockwell, The Surrealist Experiments with Language, y: Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (ed.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London, New York: Routledge, 48-61
129. Todorov 1990: Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*, Cambridge: Cambridge University Press.
130. Weisstein 1978: Ulrich Weisstein, Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts, y: *Comparative Literature Studies*, 15/1, 124-139 <https://www.jstor.org/stable/40468066> приступљено 22. 01. 2021.
131. Wolf 2005: Werner Wolf, The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation, y: Eva Müller-Zettelmann, Margarete Rubik (ed.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam-New York: Rodopi, 21-56.

Биографија ауторке:

Ана Стевановић (1980) рођена је у Београду. Основну школу и гимназију завршила је у Београду. Дипломирала је на групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу (2007) на Филолошком факултету Универзитета у Београду где је завршила и мастер студије (2009).

Од 2007. до 2011. године била је запослена као професор српског језика и књижевности у Београду. Од 2011. године запослена је у Народној библиотеци Србије. Чланица је међународног библиотечког удружења (IFLA), потпредседница Извршног одбора УДК Конзорцијума и уредница платформе *Српски УДК Онлајн*.

Области интересовања су организација знања, дигитална хуманистика, теорија и историја књижевности.

Објавила је више стручних и научних радова из области теорије и историје књижевности, организације знања, библиотечко-информационе делатности.

Прилог 1

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Ана Стевановић

Број досијеа 12076 / Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Преиспитивање жанровских образаца у српској лирици авангардног и
неоавангардног опредељења“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 31.03.2021.

Ана Стевановић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора Ана Стевановић

Број досијеа 12076 / Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада „Преиспитивање жанровских образаца у српској лирици
авангардног и неоавангардног опредељења“

Ментор проф. др Тихомир Брајовић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива 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 аутора

У Београду, 31.03.2021.

Ана Стевановић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Преиспитивање жанровских образаца у српској лирици авангардног и неоавангардног опредељења“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 31.03.2021.

Ана Савковић

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.