



UNIVERZITET U NOVOM SADU



FILOZOFSKI FAKULTET

VIZUELNI ELEMENTI U PROZI SRPSKE NEOAVANGARDE I POSTMODERNIZMA

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor:

prof. dr Gojko Tešić

Kandidat:

msr Miloš Jocić

Novi Sad, 2021. godine

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА¹

Врста рада:	Докторска дисертација
Име и презиме аутора:	Милош Јоцић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	Проф. др Гојко Тешић, редовни професор у пензији, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду
Наслов рада:	Визуелни елементи у прози српске неоавангарде и постмодернизма
Језик публикације (писмо):	Српски (латиница) језик
Физички опис рада:	Унети број: Страница: 253 Поглавља: 6 Референци: 121 Табела:0 Слика: 115 Графикона:0 Прилога:0
Научна област:	Српска и јужнословенска књижевност са теоријом књижевности
Ужа научна област (научна дисциплина):	Српска књижевност 20. века, теорија књижевности
Кључне речи / предметна одредница:	Постмодернизам, неоавангарда, визуелни елементи, ергодичка књижевност, воковизуел, емблем, тарот, Владан Радовановић, Сава Дамјанов, Војислав Деспотов, Милорад Павић

¹ Аутор докторске дисертације потписао је и приложио следеће Обрасце:

5б – Изјава о ауторству;

5в – Изјава о истоветности штампане и електронске верзије и о личним подацима;

5г – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају на факултету у штампаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

<p>Резиме на језику рада:</p>	<p>У овом раду бавимо се теоријским, стилским, компаративним и херменеутичким истраживањем визуелних елемената у прози српског постмодернизма и неоавангарде. Под визуелним елементима подразумевамо овом приликом: слике, илустрације, карикатуре, емблеме, колаже и фотомонтаже. Циљ истраживања је упућивање на специфичан однос између текста и слике у вишемедијској постмодерној и неоавангардној прози: однос који није миметичан, као што је то случај са формом класичне сликовнице, већ метафорички, алегоријски, симболички, иронијски или деконструктивни. Истраживање је панорамско и темељи се на корпусу књижевних радова следећих аутора: Владана Радовановића, Саве Дамјанова, Војислава Деспотова и Милорада Павића.</p> <p>У уводном делу рада прецизније образлажемо појмове „визуелног елемента“, „прозе“ (у неоавангардном и постмодерном контексту), односно шта тачно подразумевамо под стилским одредницама „неоавангарда“ и „постмодернизам“. У контексту савремене експерименталне књижевности, традиционална генолошка одређења попут „прозе“ или „поезије“ нису довољна да обухвате различите међужанровске и вишемедијске појаве попут графо-текстуалне књижевности, те прозу и псеудопрозу дефинишемо као књижевне текстове изражене наративне структуре чији однос са визуелним елементима није искључиво самореферентни. Слична проблематика постоји и у случају термина „неоавангарда“ и „постмодерна“ услед разноликости тумачења ових стилских формација у релевантној литератури. У овом раду се стога одлучујемо за заједничку употребу ових термина, упућујући тиме не само на већ документоване појаве прожимања неоавангарде и постмодерне у српској књижевности („Млада српска проза“), већ и на њихово заједничко порекло у експерименталним поступцима старије маниристичке књижевности (средњи век, ренесанса, барок). Говорећи о визуелним елементима у прози, скрећемо пажњу на тенденцију књижевног текста да, под утицајем визуелних елемената у вишемедијском односу, поприма особине ергодицке, односно нелинеарно читљиве књижевности.</p> <p>Део истраживања посвећен стваралаштву Владана Радовановића почиње освртом на теоријску структуру његовог манифеста-студије Воковизуел. При интерпретацији овог дела у кључу поетике авангардног манифеста, извлачимо закључке да је Воковизуел дело са манифестним одликама које се преплићу са методологијом научно утемељене, радикално прогресивне књижевне теорије. Значајна особеност Воковизуела је и метатеоријски аспект овог дела, путем којег Радовановић истиче недоследности у актуелном систему књижевне генолошке класификације. Такве су недоследности један од главних узрока, према аутору, зашто вишемедијској књижевности није посвећена озбиљнија пажња у књижевнотеоријским разматрањима главног тока. Научни поступак у Воковизуелу пре свега је усмерен на дефинисање тзв. „воковизуелног“, нарочитог вида уметности у којој су текстуални и визуелни медијум подједнако заступљени. У раду се стога бавимо испитивањем и преиспитивањем Радовановићевих идеја о овом предложеном теоријском одређењу, разматрајући притом да ли се, према Радовановићевим теоријским</p>
-------------------------------	--

	<p>упуствима, „воковизуелно“ може сматрати књижевношћу или не. У овом делу рада пажња је посвећена и испитивању Радовановићевог специфичног научног апарата, појмовника, методологије, као и његових схватања модерне и класичне уметничке естетике и семиотике. Напоследку коментаришемо и допуњујемо Радовановићев преглед вишемедијске традиције европске књижевности од античке до средњовековне књижевности.</p> <p>У другом делу целине о стваралаштву Владана Радовановића бавимо се теоријским и историјским одређењем његових најзначајнијих воковизуелних дела: графичке поеме Пустолина и концептуалистичког пројекта Полиедар. Модернистичке узорне Пустолине проналазимо у позном стваралаштву Стефана Малармеа, односно у његовој експерименталној визуелној поеми Бацање коцке и недовршеном ергодичком пројекту Књига. У визуелној структури Пустолине проналазимо елементе који ово дело повезују са ранијом традицијом вишемедијске књижевности (фигуралну поезију и барокну лавиринтску песму), као и уникатно авангардистичке поступке попут нелинеарне синтаксичке типографије, визуелног „кварења“ текстуалног материјала, као и особености књиге-објекта (провидан папир, папир са отворима, странице које се отварају као свитак). У случају Полиедра, тумачили смо визуелно-ергодичке особине дела.</p> <p>Следећи одељак истраживања посвећен је истраживању емблема као вишемедијског облика у којем текст и слика заједнички обликују значење. Након осврта на овакву вишемедијску структуру барокног емблема, износимо претпоставку да емблем поседује поетичке особености постмодерног отвореног дела, имајући у виду висок ниво алузивности, метафоричности и различитих интерпретација које пружа емблемски вишемедијални облик. У књижевности српске постмодерне и неоавангарде, структуру емблема и емблемске књиге највише је опонашао, иронизовао и реконтекстуализовао Сава Дамјанов у својим радовима „Индекс цитатности“ (у оквиру књиге Историја као апокриф) и Итика Јерополитика@ВУК. „Индекс цитатности“ садржи неколико десетина вишемедијалних структура које су заправо постмодерна редакција класичне форме барокног емблема. Тумачећи порекло, а потом и значење визуелних елемената присутних на тим пост-емблемима, запажамо да поседују висок ниво цитатности и упућивања ка другим књижевним и уметничким делима, као и да многи од њих потичу из европске езотеријске и алхемичарске традиције, са којим је Дамјанов и у осталим својим делима одржавао контакт. Итику Јерополитику@ВУК тумачимо као хипертекстуални наставак барокне емблемске збирке Итика Јерополитика. У ближем читању и визуелном тумачењу појединачних емблема изворног издања откривамо Дамјановљеве начине пародирања, коментарисања, дописивања, иронизовања, деконструисања и реконтекстуализовања оригиналних визуелних материјала у постмодерном и неоавангардном кључу.</p> <p>Као псеудо-емблемску вишемедијску форму са особинама отвореног дела препознајемо и Тарот, који је у савременој</p>
--	---

	<p>експерименталној књижевности био предлогак неколицине значајних постмодерних и неоавангардних дела. У компаративном се кључу стога на почетку дотичемо Замка укрштених судбина Итала Калвина, Тарот романа у којем је искоришћен визуелни идентитет Тарот карата, као и њихова пермутабилна природа. У односу на ово дело, Војислав Деспотов у роману Андраци, јепури и остала најважнија чудовишта Петровграда и средњег Баната не користи комбинаторичке особености Тарота, али наглашава визуелне вредности овог медијума, нарочито својим ауторским доцртавањима изворних илустрација. У роману Последња љубав у Цариграду Милорада Павића, Тарот је искоришћен као визуелни симбол архетипског, мономитног путовања, које је у самом тексту пак иронизовано под утицајем постмодерне епистемологије и онтологије.</p> <p>Последњи коментари у закључку пружају преглед позиције савремене експерименталне визуелне књижевности у теорији, критици и читалачкој рецепцији. У завршном делу истраживања предлажемо, такође, потенцијалне смерова наставка ове студије, који укључују изучавање когниције читања, односно истраживање употребе фотографије и фотомонтаже као визуелних елемената у прози српске неоавангарде и постмодернизма.</p>
Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	11.9.2015. године
Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: Члан: Члан: Члан:
Напомена:	

UNIVERSITY OF NOVI SAD

FACULTY OF PHILOSOPHY

KEY WORD DOCUMENTATION²

Document type:	Doctoral dissertation
Author:	Miloš Jocić
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Prof. dr Gojko Tešić, retired full professor, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
Thesis title:	Visual elements in Serbian neoavantgarde and postmodern fiction
Language of text (script):	Serbian language latin script
Physical description:	Number of: Pages: 253 Chapters: 6 References: 121 Tables: 0 Illustrations: 121 Graphs:0 Appendices:0
Scientific field:	Serbian literature with literary theory
Scientific subfield (scientific discipline):	20th century Serbian literature, literary theory
Subject, Key words:	Postmodernism, neoavantgarde, visual elements, ergodic literature, vocovisual, emblem, Tarot, Vladan Radovanović, Sava Damjanov, Vojislav Despotov, Milorad Pavić

² The author of doctoral dissertation has signed the following Statements:

5ᄀ – Statement on the authority,

5B – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,

5r – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.

Abstract in English language:

In this paper we engage in theoretical, stylistical, comparative and hermeneutic interpretation of visual elements in Serbian neoavantgarde and postmodern fiction. Visual elements in this case incorporate: pictures, paintings, illustrations, caricatures, emblems, collages and photomontages. The goal of this research is examination of specific relation between the image and the text in multimedial postmodern and neoavantgarde fiction. That relation isn't mimetic, as is the case of classical picture-book, but rather metaphorical, allegorical, symbolical, ironic or deconstructive. The research is panoramic in scope and encompasses the works of following authors: Vladan Radovanović, Sava Damjanov, Vojislav Despotov and Milorad Pavić.

In this work's introductory chapter we explain what we mean by terms „visual element“, „prose“/„fiction“, and what is exactly understood by „neoavantgarde“ and „postmodernism“. In contemporary experimental literature, traditional genological distinctions such as „fiction“ or „poetry“ are not flexible enough to encompass different intergenre and multimedial forms such as grapho-textual literature. For that reason, fiction and pseudofiction are defined as literary texts with accentuated narrative structure, with non-self-referential relation with its visual elements. Similar issue persists in case of the terms „neoavantgarde“ and „postmodernism“, due to different interpretations in relevant contemporary literature. In this paper we therefore decide to use these terms interchangeably. By doing that, we evoke already documented cases of neoavantgarde-postmodern intertwinings in Serbian literature („Mlada srpska proza“), and their common origin in experimental proceedings of older mannerist literature. When writing about visual elements in fiction, we also explore the tendency of monomedial literary text to morph into ergodic, spacial text under the influence of different visual elements.

Part of the research that examines the work of Vladan Radovanović opens with review of theoretical structure of his tractate Vokovizuel. We conclude that Vokovizuel displays characteristics of both avantgarde manifesto and a radical, but detailed and methodologically sound theoretical study. Important aspect of Vokovizuel is its metatheoretical examinations, in which Radovanović deduced that incongruities in contemporary literary genology made multimedial literature less prominent in mainstream literary examinations. Scientific proceedings in Vokovizuel are mainly aimed at defining so called „vocovisual“ art, in which image and text are equally intertwined and present. In this paper we therefore examine and re-examine Radovanović's progressive ideas, investigating whether „vokovizual“ can be viewed as similar to literature. In this part of the paper we direct our attention to exploring Radovanović's methodological apparatus and his interpretations of modern and classical aesthetics and semiotics. Finally, we comment on and supplement Radovanović's overview of multimedial tradition in the history of European literature from ancient Greece to the middle ages.

Next we engage in theoretical and historical examination of Radovanović's most prominent vocovisual works: Pustolina and Poliedar. Modernistic inspiration for Pustolina we find in the late work of Stéphane Mallarmé, or to be more precise, in his experimental visual poem Un coup de dès and his unfinished, conceptual-ergodic project

	<p>Le Livre. In the visual structure of Pustolina we find elements of earlier multimedial traditions (figural poetry, baroque labyrinthine poem), as well of evidences of uniquely avantgarde practices such as nonlinear ergodic syntax, visual deconstruction of verbal material, and the use of nonconventional book-making materials (transparent pages, scrolls). Further visual and ergodic practices are explored in Radovanović's Poliedar.</p> <p>Next chapter in our research is dedicated to defining the emblem as a multimedial form with elements of postmodern „open work“, due to its high levels of symbolism and non-mimetic meaning. In Serbian neoavantgarde and postmodern literature, experimental treatment of emblem and emblem book was especially prominent in the work of Sava Damjanov, mainly in his „Index citatnosti“ (from the book Istorija kao apokrif) and Itika Jeropolitika@VUK. „Index citatnosti“ is a collection of several dozen multimedial structures which are really postmodern reimagining of the traditional baroque emblem. By interpreting the origin and meaning of visual emblems used to construct those emblems, we conclude that they possess high levels of intertextual correspondences, with many of them being visual elements borrowed from the European esoteric and alchemical tradition. Itika Jeropolitika@VUK is read as a hypertextual reimagining of baroque emblem book of the same name. After close visual interpretation of individual original emblems we investigate Damjanov's methods of supplementing and recontextualizing their symbolism.</p> <p>Tarot is also recognized as a pseudo-emblematic multimedial open work. Through comparative analysis we touch upon Italo Calvino's Il castello dei destini incrociati, which utilized Tarot's visual identity and combinatoric capabilities. In Vojislav Despotov's novel Andraci, jepuri i ostala najvažnija čudovišta Petrovgrada i srednjeg Banata we direct our attention to author's visual modifications of Tarot card used in lieu of traditional book illustrations. Finally, in Milorad Pavić's Poslednja ljubav u Carigradu, Tarot is used as a visual symbol of a jungian, monomythical quest, which is itself ironized in the book under the influence of postmodern epistemology and onthology.</p> <p>Final comments in this paper's conclusion provide a review of contemporary state of visual experimental literature in Serbian literature science and criticism. Investigation into the use of photography and photomontage is suggested as a possible direction in which to continue and further elaborate this research.</p>
Accepted on Scientific Board on:	September the 11th, 2015
Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position,	President: Member: Member:

institution)	Member:
Note:	

SADRŽAJ

1. UVOD	18
1.1. Šta podrazumevamo pod „vizuelnim elementima“	19
1.2. Proza – u odnosu na šta?	21
1.3. Neoavangarda vs Postmoderna vs Postavangarda vs Eksperiment vs...	23
2. VLADAN RADOVANOVIĆ, VOKOVIZUEL: TEORIJA VIŠEMEDIJALNE KNJIŽEVNOSTI	27
2.1. Osvrt na poetku (neo)avangardističkog manifesta.....	27
2.2. Vokovizuel: između naučnog i manifestnog stila.....	29
2.3. Radovanović kao teoretičar samog sebe: ostali autokritički tekstovi	32
2.4. Metateorijski aspekt Vokovizuela.....	34
2.5. Izvori i prethodnici pojma „vokovizuelno“	38
2.6. Verbovokovizuelno vs. Vokovizuelno.....	43
2.7. Moguće (i odbačene) alternative pojma „vokovizuelno“	44
2.8. Šta je zapravo „vokovizuelno“?	48
2.9. Od Avgustina pa nadalje: teorijski opseg Radovanovićeve teorije vokovizuelnog.....	51
2.10. Morfoni, metajezik, ultimno...: novi pojmovi koje uvodi Radovanovićeve teorija vokovizuelnog.....	52
2.11. Da li je vokovizuelno književnost?.....	57
2.12. Tradicija vizuelne književnosti: antički i srednjovekovni višemedijalni radovi.....	61
3. VOKOVIZUELNI RADOVI VLADANA RADOVANOVIĆA	69
3.1. Pustolina: uvod.....	69
3.2. Modernistički uzori i prethodnici Pustoline: Bacanje kocke i Knjiga Stefana Malarmea	70
3.3. Vizuelni elementi u Pustolini.....	80
3.3a Figuralna poezija.....	80
3.3b „Nova interpunkcija“ i nelinearne rečenice	87
3.3c Kvarenje teksta.....	88
3.3d Knjiga-objekat.....	93
3.4. Vizuelna ergodika Poliedra.....	94
4. EMBLEM KAO TEKSTUALNO-GRAFIČKI KNJIŽEVNI OBLIK	97

4.1. Struktura emblema	101
4.1a Pictura	102
4.1b Inscriptio	103
4.1c Subscriptio.....	106
4.1d Emblem i postmoderno otvoreno delo	108
4.2 Emblem i emblemska knjiga u stvaralaštvu Save Damjanova	112
4.2a Uvod: Vizuelno stvaralaštvo Save Damjanova.....	112
4.2b Emblemske konstrukcije u ciklusu „Index citatnosti“	114
4.2c Emblemka struktura i emblemska citatnost u Itici Jeropolitici@VUKU.....	153
5. TAROT KAO TEKSTUALNO-GRAFIČKI-KOMBINATORIČKI OBLIK.....	187
5.1. Uvodne napomene o prirodi književnog izučavanja Tarota	187
5.2. Tarot kao pseudoemblem: oblik i forma	189
5.3. Tarot u postmodernoj i neoavangardnoj književnosti: Italo Kalvino i Vojislav Despotov	194
5.4. Tarot kao vizuelni element u Poslednjoj ljubavi u Carigradu Milorada Pavića	212
6. ZAKLJUČAK I ZAVRŠNE MISLI	263
Literatura.....	266

REZIME

U ovom radu bavimo se teorijskim, stilskim, komparativnim i hermeneutičkim istraživanjem vizuelnih elementa u prozi srpskog postmodernizma i neoavangarde. Pod vizuelnim elementima podrazumevamo ovom prilikom: slike, ilustracije, karikature, embleme, kolaže i fotomontaže. Cilj istraživanja je upućivanje na specifičan odnos između teksta i slike u višemedijskoj postmodernoj i neoavangardnoj prozi: odnos koji nije mimetičan, kao što je to slučaj sa formom klasične slikovnice, već metaforički, alegorijski, simbolički, ironijski ili dekonstruktivni. Istraživanje je panoramsko i temelji se na korpusu književnih radova sledećih autora: Vladana Radovanovića, Save Damjanova, Vojislava Despotova i Milorada Pavića.

U uvodnom delu rada preciznije obrazložimo pojmove „vizuelnog elementa“, „proze“ (u neoavangardnom i postmodernom kontekstu), odnosno šta tačno podrazumevamo pod stilskim odrednicama „neoavangarda“ i „postmodernizam“. U kontekstu savremene eksperimentalne književnosti, tradicionalna genološka određenja poput „proze“ ili „poezije“ nisu dovoljna da obuhvate različite međuzanrovske i višemedijske pojave poput grafo-tekstualne književnosti, te prozu i pseudoprozu definišemo kao književne tekstove izražene narativne strukture čiji odnos sa vizuelnim elementima nije isključivo samoreferentni. Slična problematika postoji i u slučaju termina „neoavangarda“ i „postmoderna“ usled raznolikosti tumačenja ovih stilskih formacija u relevantnoj literaturi. U ovom radu se stoga odlučujemo za zajedničku upotrebu ovih termina, upućujući time ne samo na već dokumentovane pojave prožimanja neoavangarde i postmoderne u srpskoj književnosti („Mlada srpska proza“), već i na njihovo zajedničko poreklo u eksperimentalnim postupcima starije manirističke književnosti (srednji vek, renesansa, barok). Govoreći o vizuelnim elementima u prozi, skrećemo pažnju na tendenciju književnog teksta da, pod uticajem vizuelnih elemenata u višemedijskom odnosu, poprima osobine ergodičke, odnosno nelinearno čitljive književnosti.

Deo istraživanja posvećen stvaralaštvu Vladana Radovanovića počinje osvrtom na teorijsku strukturu njegovog manifesta-studije *Vokovizuel*. Pri interpretaciji ovog dela u ključu poetike avangardnog manifesta, izvlačimo zaključke da je *Vokovizuel* delo sa manifestnim odlikama koje se prepliću sa metodologijom naučno utemeljene, radikalno progresivne književne teorije. Značajna osobenost *Vokovizuela* je i metateorijski aspekt ovog dela, putem kojeg Radovanović ističe nedoslednosti u aktuelnom sistemu književne genološke klasifikacije. Takve su nedoslednosti jedan od glavnih uzroka, prema autoru, zašto

višemedijskoj književnosti nije posvećena ozbiljnija pažnja u književnoteorijskim razmatranjima glavnog toka. Naučni postupak u *Vokovizuelu* pre svega je usmeren na definisanje tzv. „vokovizuelnog“, naročitog vida umetnosti u kojoj su tekstualni i vizuelni medijum podjednako zastupljeni. U radu se stoga bavimo ispitivanjem i preispitivanjem Radovanovićevih ideja o ovom predloženom teorijskom određenju, razmatrajući pritom da li se, prema Radovanovićevim teorijskim upustvima, „vokovizuelno“ može smatrati književnošću ili ne. U ovom delu rada pažnja je posvećena i ispitivanju Radovanovićevog specifičnog naučnog aparata, pojmovnika, metodologije, kao i njegovih shvatanja moderne i klasične umetničke estetike i semiotike. Naposljetku komentarišemo i dopunjujemo Radovanovićev pregled višemedijske tradicije evropske književnosti od antičke do srednjevekovne književnosti.

U drugom delu celine o stvaralaštvu Vladana Radovanovića bavimo se teorijskim i istorijskim određenjem njegovih najznačajnijih vokovizuelnih dela: grafičke poeme *Pustolina* i konceptualističkog projekta *Poliedar*. Modernističke uzore *Pustoline* pronalazimo u poznom stvaralaštvu Stefana Malarmea, odnosno u njegovoj eksperimentalnoj vizuelnoj poemi *Bacanje kocke* i nedovršenom ergodičkom projektu *Knjiga*. U vizuelnoj strukturi *Pustoline* pronalazimo elemente koji ovo delo povezuju sa ranijom tradicijom višemedijske književnosti (figuralnu poeziju i baroknu lavirintsku pesmu), kao i unikatno avangardističke postupke poput nelinearne sintaksičke tipografije, vizuelnog „kvarenja“ tekstualnog materijala, kao i osobenosti knjige-objekta (providan papir, papir sa otvorima, stranice koje se otvaraju kao svitak). U slučaju *Poliedra*, tumačili smo vizuelno-ergodičke osobine dela.

Sledeći odeljak istraživanja posvećen je istraživanju emblema kao višemedijskog oblika u kojem tekst i slika zajednički oblikuju značenje. Nakon osvrta na ovakvu višemedijsku strukturu baroknog emblema, iznosimo pretpostavku da emblem poseduje poetičke osobenosti postmodernog otvorenog dela, imajući u vidu visok nivo aluzivnosti, metaforičnosti i različitih interpretacija koje pruža emblemski višemedijalni oblik. U književnosti srpske postmoderne i neoavangarde, strukturu emblema i emblemske knjige najviše je oponašao, ironizovao i rekontekstualizovao Sava Damjanov u svojim radovima „Index citatnosti“ (u okviru knjige *Istorija kao apokrif*) i *Itika Jeropolitika@VUK*. „Index citatnosti“ sadrži nekoliko desetina višemedijalnih struktura koje su zapravo postmoderna redakcija klasične forme baroknog emblema. Tumačeći poreklo, a potom i značenje vizuelnih elemenata prisutnih na tim post-emblemima, zapažamo da poseduju visok nivo citatnosti i upućivanja ka drugim književnim i umetničkim delima, kao i da mnogi od njih potiču iz

evropske ezoterijske i alhemičarske tradicije, sa kojim je Damjanov i u ostalim svojim delima održavao kontakt. *Itiku Jeropolitiku@VUK* tumačimo kao hipertekstualni nastavak barokne emblemske zbirke *Itika Jeropolitika*. U bližem čitanju i vizuelnom tumačenju pojedinačnih emblema izvornog izdanja otkrivamo Damjanovljeve načine parodiranja, komentarisanja, dopisivanja, ironizovanja, dekonstruisanja i rekontekstualizovanja originalnih vizuelnih materijala u postmodernom i neoavangardnom ključu.

Kao pseudo-emblemsku višemedijsku formu sa osobinama otvorenog dela prepoznajemo i Tarot, koji je u savremenoj eksperimentalnoj književnosti bio predložak nekolicine značajnih postmodernih i neoavangardnih dela. U komparativnom se ključu stoga na početku dotičemo *Zamka ukrštenih sudbina* Itala Kalvina, Tarot romana u kojem je iskorišćen vizuelni identitet Tarot karata, kao i njihova permutabilna priroda. U odnosu na ovo delo, Vojislav Despotov u romanu *Andraci, jepuri i ostala najvažnija čudovišta Petrovgrada i srednjeg Banata* ne koristi kombinatoričke osobenosti Tarota, ali naglašava vizuelne vrednosti ovog medijuma, naročito svojim autorskim doctavanjima izvornih ilustracija. U romanu *Poslednja ljubav u Carigradu* Milorada Pavića, Tarot je iskorišćen kao vizuelni simbol arhetipskog, monomitnog putovanja, koje je u samom tekstu pak ironizovano pod uticajem postmoderne epistemologije i ontologije.

Poslednji komentari u zaključku pružaju pregled pozicije savremene eksperimentalne vizuelne književnosti u teoriji, kritici i čitalačkoj recepciji. U završnom delu istraživanja predlažemo, takođe, potencijalne smerova nastavka ove studije, koji uključuju izučavanje kognicije čitanja, odnosno istraživanje upotrebe fotografije i fotomontaže kao vizuelnih elemenata u prozi srpske neoavangarde i postmodernizma.

Ključne reči: Postmodernizam, neoavangarda, vizuelni elementi, ergodička književnost, vokovizuel, emblem, tarot, Vladan Radovanović, Sava Damjanov, Vojislav Despotov, Milorad Pavić.

ABSTRACT

In this paper we engage in theoretical, stylistical, comparative and hermeneutic interpretation of visual elements in Serbian neoavantgarde and postmodern fiction. Visual elements in this case incorporate: pictures, paintings, illustrations, caricatures, emblems, collages and photomontages. The goal of this research is examination of specific relation between the image and the text in multimedial postmodern and neoavantgarde fiction. That relation isn't mimetic, as is the case of classical picture-book, but rather metaphorical, alegorical, symbolical, ironic or deconstructive. The research is panoramic in scope and encompasses the works of following authors: Vladan Radovanović, Sava Damjanov, Vojislav Despotov and Milorad Pavić.

In this work's introductory chapter we explain what we mean by terms „visual element“, „prose“/„fiction“, and what is exactly understood by „neoavantgarde“ and „postmodernism“. In contemporary experimental literature, traditional genological distinctions such as „fiction“ or „poetry“ are not flexible enough to encompass different intergenre and multimedial forms such as grapho-textual literature. For that reason, fiction and pseudofiction are defined as literary texts with accentuated narrative structure, with non-self-referential relation with its visual elements. Similar issue persists in case of the terms „neoavantgarde“ and „postmodernism“, due to different interpretations in relevant contemporary literature. In this paper we therefore decide to use these terms interchangeably. By doing that, we evoke already documented cases of neoavantgarde-postmodern intertwining in Serbian literature („Mlada srpska proza“), and their common origin in experimental proceedings of older mannerist literature. When writing about visual elements in fiction, we also explore the tendency of monomedial literary text to morph into ergodic, spacial text under the influence of different visual elements.

Part of the research that examines the work of Vladan Radovanović opens with review of theoretical structure of his tractate *Vokovizuel*. We conclude that *Vokovizuel* displays characteristics of both avantgarde manifesto and a radical, but detailed and methodologically sound theoretical study. Important aspect of *Vokovizuel* is its metatheoretical examinations, in which Radovanović deduced that incongruities in contemporary literary genology made multimedial literature less prominent in mainstream literary examinations. Scientific proceedings in *Vokovizuel* are mainly aimed at defining so called „vocovisual“ art, in which image and text are equally intertwined and present. In this paper we therefore examine and

re-examine Radovanović's progressive ideas, investigating whether „vokovizual“ can be viewed as similar to literature. In this part of the paper we direct our attention to exploring Radovanović's methodological apparatus and his interpretations of modern and classical aesthetics and semiotics. Finally, we comment on and supplement Radovanović's overview of multimedial tradition in the history of European literature from ancient Greece to the middle ages.

Next we engage in theoretical and historical examination of Radovanović's most prominent vocovisual works: *Pustolina* and *Poliedar*. Modernistic inspiration for *Pustolina* we find in the late work of Stéphane Mallarmé, or to be more precise, in his experimental visual poem *Un coup de dès and his unfinished, conceptual-ergodic project Le Livre*. In the visual structure of *Pustolina* we find elements of earlier multimedial traditions (figural poetry, baroque labyrinthine poem), as well of evidences of uniquely avantgarde practices such as nonlinear ergodic syntax, visual deconstruction of verbal material, and the use of nonconventional book-making materials (transparent pages, scrolls). Further visual and ergodic practices are explored in Radovanović's *Poliedar*.

Next chapter in our research is dedicated to defining the emblem as a multimedial form with elements of postmodern „open work“, due to its high levels of symbolism and non-mimetic meaning. In Serbian neoavantgarde and postmodern literature, experimental treatment of emblem and emblem book was especially prominent in the work of Sava Damjanov, mainly in his „Index citatnosti“ (from the book *Istorija kao apokrif*) and *Itika Jeropolitika@VUK*. „Index citatnosti“ is a collection of several dozen multimedial structures which are really postmodern reimagining of the traditional baroque emblem. By interpreting the origin and meaning of visual emblems used to construct those emblems, we conclude that they possess high levels of intertextual correspondences, with many of them being visual elements borrowed from the European esoteric and alchemical tradition. *Itika Jeropolitika@VUK* is read as a hypertextual reimagining of baroque emblem book of the same name. After close visual interpretation of individual original emblems we investigate Damjanov's methods of supplementing and recontextualizing their symbolism.

Tarot is also recognized as a pseudo-emblematic multimedial open work. Through comparative analysis we touch upon Italo Calvino's *Il castello dei destini incrociati*, which utilized Tarot's visual identity and combinatoric capabilities. In Vojislav Despotov's novel *Andraci, jepuri i ostala najvažnija čudovišta Petrovgrada i srednjeg Banata* we direct our

attention to author's visual modifications of Tarot card used in lieu of traditional book illustrations. Finally, in Milorad Pavić's *Poslednja ljubav u Carigradu*, Tarot is used as a visual symbol of a jungian, monomythical quest, which is itself ironized in the book under the influence of postmodern epistemology and ontology.

Final comments in this paper's conclusion provide a review of contemporary state of visual experimental literature in Serbian literature science and criticism. Investigation into the use of photography and photomontage is suggested as a possible direction in which to continue and further elaborate this research.

Key words: Postmodernism, neoavantgarde, visual elements, ergodic literature, vocovisual, emblem, Tarot, Vladan Radovanović, Sava Damjanov, Vojislav Despotov, Milorad Pavić.

1. UVOD

Ovo istraživanje je posvećenoj poetskom, stilskom, teorijskom i hermeneutičkom tumačenju odnosa između različitih vizuelnih elemenata i teksta u značajnim proznim radovima srpske postmoderne i neoavangardne književnosti. Opseg ovog istraživanja je panoramski, budući da korpus tekstova koji će biti tema interpretativnog ispitivanja obuhvata nekoliko različitih autora. Ovo, međutim, nije enciklopedijski, već teorijski rad. Cilj ovog istraživanja nije dokumentovanje svake višemedijske pojave u srpskoj postmodernoj i neoavangardnoj književnosti. Takvo istraživanje je, doduše, potrebno, i uvereni smo da bi dalo izvrsne i značajne teorijske, kritičke i književnoistorijske rezultate. Ovaj je rad fokusiran na nekoliko najznačajnijih predstavnika čija dela najbolje oslikavaju da je eksperimentalna upotreba neverbalnog materijala u savremenoj književnosti relevantna, umetnički vredna, opravdana, i da nije proizvod površnog, impulsivnog radikalizma, već saobražene autorske samosvesti. Takođe, u radu će biti argumentovano da takva poetska praksa nije zatvorena u vakuumu savremenih formalnih istraživanja, već predstavlja nastavak višemilenijumske tradicije višemedijske i žanrovski hibridne proze u evropskoj književnosti.

Autori kojima će se ovo istraživanje baviti su: Vladan Radovanović, Sava Damjanov, Vojislav Despotov i Milorad Pavić. Neki autori koji su se na književnoj sceni pojavili krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina XX veka, poput Vujice Rešina Tucića i Svetislava Basare, spomenuti su u na nekoliko mesta u uporednom kontekstu. Poglavlje o stvaralaštvu V. Radovanovića započinjemo ispitivanjem teorijske, metateorijske i manifestne anatomije njegove studije *Vokovizuel*, jedno od najznačajnijih naučnih i manifestnih tekstova o eksperimentalnoj književnosti u srpskoj književnoj nauci. Radovanovićeve dela *Pustolina* i *Poliedar*, odnosno njihove višemedijske i ergodičke osobenosti, središte su naše pažnje u nastavku studije. Specifičnim slučajem postmoderne rekontekstualizacije emblemske višemedijske književnosti bavimo se na primeru dela „Index citatnosti“ i *Itika Jeropolitika@VUK* Save Damjanova. O Tarotu kao nekonvencionalnom, vizuelnom i kombinatoričkom književnom elementu govorimo na primeru romana *Andraci, jepuri o ostala čudovišta Petrovgrada i srednjeg Banata* V. Despotova, odnosno *Poslednje ljubavi u Carigradu* M. Pavića.

1.1. Šta podrazumevamo pod „vizuelnim elementima“

Pod vizuelnim elementima u književnosti podrazumevamo u ovom slučaju neverbalni materijal korišćen u književnom tekstu. To podrazumeva: slike, ilustracije, embleme, kolaže, fotomontaže, naslovnice, kolažne fragmente, karikature i nestandardna (figuralna) tipografska oblikovanja teksta. Ovi vizuelni elementi mogu biti primarnog ili sekundarnog autorstva, odnosno mogu biti stvoreni od strane istog autora koji je kreirao i književni tekst unutar kojeg se nalaze, ili pak mogu biti preuzeti iz nekog drugog izvora. U potonjem slučaju može stoga doći, naročito u kontekstu neoavangardne i postmoderne književnosti, do ironizovanja, parodiranja, dekonstruisanja i rekontekstualizovanja izvornog sadržaja slike. Sekundarni vizuelni elementi takođe su često nosioci vizuelne citatnosti, a u određenim slučajevima su podložni i grafičkim modulacijama poput šaranja, dopisivanja, sečenja ili kolažiranja, koja takođe učestvuju na rekontekstualizovanju njihove izvorne semantike i uspostavljanje novih nivoa značenja u komunikaciji sa književnim tekstem. U ovom istraživanju, jedini autor koji je u celosti proizvodio sopstvene vizuelne elemente je Vladan Radovanović. Sava Damjanov, Milorad Pavić, Vojislav Despotov su uglavnom koristili već postojeće grafičke resurse, te se njihovo stvaralaštvo u tom smislu temelji na tzv. manirističkoj *ars combinatoriji* (Hocke 1984: 53), tehnici koja se temelji na kombinovanju i permutovanju već postojećih artefakata u svrhu otkrivanja novih, prethodno neartikulisanih, nivoa značenja. Takvo korišćenje postojećih vizuelnih elementa nije, međutim, u svim slučajevima primer sekundarnog autorstva, jer je bitan deo umetničkog postupka u nekim slučajevima pomenuto autorsko modifikovanje izvornih vizuelnih materijala putem kolaža, montaže, doctavanja i tome slično.

Tradicionalne književne ilustracije su referencijalne i mimetičke. Postoji u njihovom slučaju jasna, nedvosmislena, denotativna veza između tekstualnog sadržaja – odnosno narativa, u slučaju proznih dela – i slike: slika likovno dočaran događaj ili detalj opisan u tekstu. Međutim, u avangardističkoj književnosti i stilistici, koje su težile razbijanju tradicionalnih pripovednih oblika, formula i relacije, i koje su naglašavale iracionalno, spontano, nagonsko, zaumno i enigmatično oblikovanje teksta nasuprot logičkom, kauzalnom, celovitom i organskom, veza između slike i književnog verbalnog materijala postaje – kao u slučaju emblema – manje očigledna i visoko metaforička. Vizuelni elementi u avangardističkim, neoavangardističkim i postmodernim proznim tekstovima su, drugim rečima, amimetični (Oraić Tolić 1990: 145).

Dubravka Oraić Tolić u svojoj studiji o vizuelnim citatima u avangardnim književnostima navodi, zapravo, da su takve ilustracije amimetične i areferencijalne, što nije uvek slučaj. „Areferencijalno“ bi upućivalo da ne postoji nikakva relacija između teksta i slike i da je vizuelni element lišen bilo kakve konekcije (referencijalnosti) sa sadržajem teksta. Veze, u određenim slučajevima, postoje, ali su one, kao npr. u ranijoj tradiciji barokne emblematike, visoko aluzivne i operišu u rejonima opskurne metaforike, simbolike i metapoetike. Razrešenje „referencijalnosti“ u tom slučaju zahteva neku vrstu kosog i kreativno aktivnog pristupa delu, odnosno alternativni pristup u odnosu na klasičnu strategiju čitanja; kognitivno i perceptivno drugačiji receptivnu taktiku prilaska tekstu. Pod „alternativnom“ metodom ovom prilikom podrazumevamo pristup koji se u ogromnoj meri razlikuje od strategije čitanja klasične slikovnice. U klasičnoj formi moderne literarne slikovnice, kakva je uspostavljena u XIX veku, odnos između teksta i slike je imitativan – vizuelni elementi ispunjavaju očekivanja koja čitalac ima čitajući priču; slika, drugim rečima, grafički prikazuje samo ono o čemu se u tekstu govori. U savremenoj eksperimentalnoj prozi, tako nešto se ne dešava. Umesto toga, elementi višemedijskog umetničkog dela se međusobno nastavljaju i nadopunjuju i tako otkrivaju nova značenje. Neoavangardističko i postmodernističko delo nastaje u sintezi, a ne predvidljivoj monomedijskoj zaokruženosti pojedinih elemenata (Drucker 2004: 59).

Takva sinteza u određenim slučajevima može rezultovati književnim tekstovima koji, usled nestandardne tipografije ili nekonvencionalnog spacijalnog rasporeda njegovih sastavnih elemenata, poseduju mogućnost višesmernog, nelinearnog čitanja. U književnoj teoriji ova se vrsta književnosti naziva hipertekstualna (Eror 2001, 2–38), interaktivna, nelinearna ili ergodička. Smatramo da je poslednji termin ujedno i najbolji, budući da ne proizvodi nepotrebna preklapanja („hipertekst“ je takođe naziv za jedan od pet vidova transtekstualnosti Žerara Žaneta; Genette 1997: 5), i da je izuzetno detaljno proučen, i da je postao odomaćen u relevantnoj svetskoj literaturi o interaktivnoj i virtuelnoj književnosti. Termin „ergodička književnost“ (*ergodic literature*) skovan je od strane Espena Arseta (Espen Aarseth) u studiji *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* od starogrčkih reči *ergon* i *hodos*, u značenju „rad“ i „staza“ (Aarseth 1997: 1), i označava vrstu književnosti koja od čitaoca zahteva „netrivijalan“ napor kako bi prošao kroz tekst (Aarseth 1997: 1). Pod „netrivijalnim“ se podrazumeva bilo koji pravac čitanja koji nije „trivijalan“, i koji podrazumeva čitanje zdesna nalevo (u slučaju srpskog jezika), zatim od gore ka dole, uz prelazak na vrh naredne stranice po završetku prethodne. Ergodički su tekstovi „nelinarni“

jer, dakle, dopuštaju i ohrabruju različite geometrije čitanja: od dole ka gore, sleva nadesno, ukoso, itd. *Hazarski rečnik* M. Pavića je ergodičko delo jer se njegove mikroprozne odrednice mogu čitati bilo kojim redosledom. Jedan deo grafičkog romana *Pustolina* V. Radovanovića figuralnim oblikovanjem teksta dopušta čitaocu da bira kojim će rasporedom ili smerom čitati pojedinačne fragmente jedne epizode. Ergodička se književnost tako temelji na permutabilnoj modabilnosti pojedinih jedinica čitanja, odnosno leksija (Barthes 2002: 13), koje dopuštaju međusobno ukrštanje nezavisno od njihovog originalnog linearnog niza.

Pod uticajem vizualnih elemenata, odnosno u sintezi sa njima, tekst dakle može poprimiti osobine nelinearnosti. Ova pojava je pod različitim imenima – hipertekst, ergodika, i tako dalje – dokumentovana i istražena tek u dvadesetovekovnoj umetničkoj teoriji, pre svega sa razvitkom kompjuterske *hyperlink* proze, ali je njen uzrok objasnio još Gotthold Lesing (Gotthold Lessing). U značajnom njegovom traktatu *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije* uobličena je, za naš slučaj, ključna razlika između medijuma slike i teksta. Verbalni materijal je po prirodi sekvencijalan, linearan, i utiske može da stvara samo jedan za drugim; slika, međutim, prikazuje samo jedan trenutak, ali u njegovom totalitu, odjednom, dopuštajući oku gledaoca da prema svom nahođenju istraži svaki detalj kompozicije („Vremenski redosled je oblast pesnikova, kao što je prostor oblast umetnikova“; Lessing 1959: 151). Pri neoavangardnom i postmodernom prožimanju teksta i slike, gde oni u sinergiji deluju na oblikovanje umetničke poruke, taj se totalitet grafičkog medijuma prenosi i na inače jednosmerni medijum teksta, koji tako postaje „prostorni“, ili ergodički medijum.

Usled veoma izražene poetske samosvesti uključenih autora, odnosno citatnih osobenosti vizuelnih elemenata koje su upotrebljavali u svom stvaralaštvu, ova studija će se u velikoj meri doticati komparativnih proučavanja drugih tekstova i pojava, tradicionalnih i savremenih, na koje su upućivali radovi srpskih postmodernih i neoavangardnih književnika.

1.2. Proza – u odnosu na šta?

U značajnoj studiji o neoavangardnoj poeziji *Legitimacija za beskućnike*, Ivan Negrišorac napominje da u njegovom istraživanju nije bilo mesta za vizuelni roman *Struganje mašte* Vujice Rešina Tucića s obzirom da to delo pripada sistemu prozne, a ne lirske književnosti (Негришорац 1996: 172). U uvodu ovog rada ističemo suprotnu napomenu: ovaj je rad posvećen istraživanju proznih, a ne pesničkih višemedijskih dela. Tačno odrediti „prozu“ u kontekstu neoavangardne i postmoderne književnosti, u čijim se

poetičkim načelima glasno artikulišu ideje o fluidnosti žanrova i formalnoj heteroglosiji, priličan je izazov, i stoga u prethodnoj rečenici nema odrednice da se ovaj rad bavi „isključivo“ prozom. Ova studija za središte svog istraživanja uzima prozu zbog namere da proučava veze između naracije, narativne dinamike, tematsko-motivskih fabulativnih osobenosti i vizuelnog materijala. U proznim višemedijskim delima neoavangardne i postmoderne književnosti, odnos između vizuelnog i tekstualno-narativnog je sintetički, ali odnos i dalje postoji; drugim rečima, jasno se u tim delima prepoznaju elementi grafičkog i elementi verbalnog, kroz čije se plodotvorno preplitanje delo ostvaruje. U slučaju vizuelne ili konkretističke poezije, vizuelno i tekstualno su pak u toj meri izjednačeni da između njih nema nikakvog odnosa sem onog samoreferentnog: tekst je slika a slika je, istovremeno i tekst.

U korpus tekstova koji predstavljaju predložak ovog istraživanja ulaze tako višemedijski tekstovi sa istaknutom narativnom strukturom, odnosno tekstovi gde dolazi do semantičke harmonizacije između dva različita medijuma, ali ne i potpunog uklapanja jednog u drugi. Ova bazična definicija ipak se delimično, kao što i priliči žanrovski često neodredivim tekstovima neoavangardne i postmoderne književnosti, ruše u praksi. Roman *Andraci, jepuri i ostala čudovišta Petrovgrada i srednjeg Banata V. Despotova* svakako je prozno delo. Roman *Itika Jeropolitika@VUK* S. Damjanova načelno jeste roman, ali je ujedno i emblemska knjiga, i zbirka pripovedaka, a te pripovetke nekad nisu pripovetke, nego pripovetke-eseji-prozaide. Ciklus „Index citatnosti“ istog autora načelno je zbirka lirskih tekstova, ali gotovo svaki od njih poseduju narativnu dinamiku kratke priče; sam ciklus je, pritom, deo jedne prozne knjige, tako da se može smatrati lirsko-višemedijskim proznim ekskursom. *Pustolinu* Vladana Radovanovića je autor prilikom prvog objavljivanja nazvao „romanom“, kasniji kritičari su je definisali kao „poemu“ (iako faktički nije pisana u stihu, nego u jedinstvenom ritmičko-semantičkom sistemu), a činjenica je da ovu kosmološku *priču* možemo odrediti kao bilo koji od ta dva oblika.

Ovo istraživanje bavi se stoga proznim i pseudo-proznim višemedijskim delima koje aktuelna genologija ne može da definiše. Sudbina je takvih književnih formi da, usled nemogućnosti teorije da im nađe poziciju na koordinatnom sistemu, budu izloženi sumnji i podozrenju – kao što je to slučaj sa sličnim hibridnim oblicima poput prozaide (Stojanović Pantović 2012: 7) ili, da kao primer uzmemo najnoviji eksperimentalni oblik književnosti, interaktivne fikcije. Cilj ovog istraživanja je da takve književne oblike iščitamo kroz

hermeneutičko, komparativno i teorijsko čitanje, ukazujući na njihova moguća određenja, interpretacije i mesto u tradiciji sličnih radova evropske književnosti.

1.3. Neoavangarda vs Postmoderna vs Postavangarda vs Eksperiment vs...

Ovo istraživanje dotiče se teorijskog i hermeneutičkog tumačenja vizuelnih elemenata u različitim proznim radovima u srpskoj neoavangardnoj i postmodernoj književnosti. Definisati, međutim, šta se tačno podrazumeva pod „neoavangardnom“ i „postmodernom“ književnošću je problematično. Sa jedne strane, teško je protivargumentovati tvrdnju da Vladan Radovanović, Sava Damjanov ili Milorad Todorović „pripadaju“ jednoj ili drugoj od ovih savremenih epoha razvoja književne umetnosti. Razrešiti, sa druge strane, preciznu definiciju ovih odrednica je problem sa kojim se književna nauka i dalje suočava. Ne treba da čudi što ovakva kriza i dalje traje: čitav vek nakon završetka istorijske avangarde, koja se hronološki okončala početkom Drugog svetskog rata, Piter Birger i dalje priznaje da pitanje „Šta je avangarda“ ne možda da shvati drugačije nego kao provokaciju (Bürger 2010: 695).

Razjašnjenju ne doprinosi ni u teoriji i kritici česta partikulacija ovih pojmova na manje, lokalnije, tek naoko preciznije odrednice. Nastavak avangardističke umetničke tradicije od Drugog svetskog uopšteno se naziva neoavangardom, ali se, u zavisnosti tumačenja poetike, roka trajanja te stilske formacije i geografsko-nacionalne lokacije njenog odvijanja, ona ponekad deli na ranu postavangardu (Susovski 1978), eklektičku postavangardu (Medved 1991), koja je pritom bila poznata i kao eklektički postmodernizam, ili pak na „uopštenu“ postavangardu koja bi, međutim, bila specifična isključivo za slovenačku savremenu umetnost (Erjavec 2003: 52). Samo u srpskoj književnosti su se već krajem pedestih godina formirala i dva uticajna neoavangardna poetko-teorijsko-manifestna okvira Vladana Radovanovića i Miroљjuba Todorovića, koji su radikalne prakse savremene književnosti opisivali kao vokovizuel, odnosno scijentizam i signalizam. U slučaju srpske postmoderne književnosti, u relativno kratkom okviru između šezdesetih i devedesetih godina XX veka razvilo se, prateći terminologiju ondašnjih ali i današnjih kritičara, nekoliko paralelnih određenja posle-moderne književnosti, u koje su spadali: postmodernizam, visoki modernizam, novi stilizam i novi tekstualizam (Jerkov 1992), formizam (Станојевић 1985), POSTmodernizam i postMODERNIZAM (Negrišorac 1984, 1989).

Termini „neoavangardna“ i „postmoderna“ književnost se u ovoj studiji upotrebljavaju zajednički kako bi se njima obuhvatila zajednička, identična poetska konstanta: naklonost ka

pre svega formalnom i tehničkom ekscesu, umetničkom eksperimentu, i implicitnom povezivanju sa srodnim avangardističkim umetničkim postupcima poput višemedijskog oblikovanja teksta. Prožimanje ove dve komplementarne stilske formacije naglašavali su i savremeni tumači. Medved je, kao što je spomenuto, povlačio liniju jednakosti između postavangarde (jednog od pravaca neoavangarde) i postmodernizma. Šuvaković takođe ističe da se stilsko-tehnička načela postmoderne umetnosti poput fragmentarnosti, citatnosti, kolaža, montaža i deestetizacije otkrivaju i u neoavangardnim pojavama, čime se „brišu činjenične istorijske razlike“ (Šuvaković 1995: 91).

Prožimanje postmodernih i neoavangardnih načela u srpskoj književnosti pritom je dobro proučeno, i bilo je centar pažnje nekoliko značajnih teorijski uvida. Ivan Negrišorac je u tekstu „Algebra crnog velosipeda“ (1984) a potom i u pogovoru prvog izdanja *Kolača, obmana, nonsensa* Save Damjanova (1989), definisao dve linije savremene srpske književnosti, čiji su nazivi bili, u duhu sličnih tipografskih imaginacija epohe, vizuelno diferencirani: Negrišorac je razlikovao „postMODERNIZAM“ od „POSTmodernizma“. U prvom, prisustvo modernističkog nasleđa je dominantno, dok je njegov način prevazilaženja manje izrazit; sa druge strane, POSTmodernizam donosi ideje i stilistiku karakteristične za istorijsku avangardu: aktivnije prevrednovanje tradicije, pa čak i čitave institucije književnosti i umetnosti, kao i radikalne eksperimente na polju forme i strukture teksta (Negrišorac 1989: 173).

Sava Damjanov, i sam pripadnik „mlade srpske proze“, koja je osim njega uključivala i Đorđa Pisareva, Svetislava Basaru, prema nekim tumačenjima i autore koji su se profilisali nešto ranije, poput Despotova ili VRT-a, 1983. je u eseju o sopstvenoj stvaralačkoj generaciji („Pitanje (teze) o ‘mladoj srpskoj prozi’(početkom osamdesetih)“) takođe uočio stilske i motivske osobenosti ovakve književnosti koje su se slagale sa idejama Ivana Negrišorca o dvoznačnoj stilskoj formaciji koja istovremeno obuhvata načela postmoderne stilistike i postupke istorijskih avangardizama. Tri osobine takve književnosti su sledeće, prema rečima Damjanova:

- Ekstremistička sklonost ka inovaciji forme i pronalaženju novih oblika književnog izražavanja, uključujući tu ne samo ukrštanje različitih žanrova (poezije i proze, proze i eseja, romana i zbirke kratkih priča), nego i aktuelizovanje vizuelnih elemenata u organizaciji teksta upotrebom ilustracija, fotografija, slika, fotomontaža, stripa, emblema, heraldike i kolaža.

- Napuštanje racionalno-logičkih sadržaja i linearne, kazualističke organizacije teksta u korist sadržaja koji su iracionalni, hermetični, alogični, bizarni, snoviti, fantastični i groteskni; drugim rečima, sadržaja koji su šokantno oneobičeni do granica apsurdna.

- Razvijena literarna svest autora, koja se manifestovala izraženim metatekstualnim elementima u njihovom stvaralaštvu. Ovde ću dodati: i intertekstualnim i hipertekstualnim, imajući u vidu obilje referenci i međuknjiževnih i međuumetničkih povezivanja koja postoje u radovima Damjanova, Pisareva, ranog Basare, Despotova i Pop Đurđeva. U ovim se delima ne nalaze samo autoreferencijalna promišljanja same književnosti/umetnosti, nego i (često haotična, iracionalna) upućivanja na druga dela, mahom pripadnike kanona srpske i svetske književne tradicije. (Damjanov 2012b: 23–25)

Alternativna poetska određenja za korpus tekstova koji predstavljaju predložak ovog istraživanja mogla bi stoga biti „eksperimentalna“ ili „maniristička“ savremena književnost. Oba ova pojma označavaju, u početnoj poziciji, svojevrsno odstupanje od tradicionalne i konvencionalne istorije, teorije (Bešlagić 2017: 19) i poetike književnosti, ili ukratko, „izopoačavanje“ klasike (Курцијус 1996: 444). Eksperimentalna/maniristička književnost tako podrazumevaju nenarativni, tipografski nestandardni (Bešlagić 2017: 14), višemedijki model diskurzivnosti književnosti:

Manirista neće da stvari kaže normalno nego anormalno. On veštačkom i izveštačenom daje prednost nad prirodnim. On želi da iznenadi, začudi, zaseni. Dok postoji samo jedan način da se stvari kažu prirodno, za neprirodno postoji hiljadu načina.

(Курцијус 1996: 461)

I u ovom se slučaju, međutim, javlja isti problem neodređenosti. Književni eksperiment lako je prepoznati, ali je sam koncept umetničkog eksperimenta teško definisati, naročito u postmodernoj, odnosno post-postmodernoj episi, kada je legitimizovan faktički svaki postupak, tehnika ili diskurs. Eksperiment jedne epohe je norma druge. Grafički radikalizmi avangardnih konstruktivista, stvaralaca De Stijla ili Bauhauusa danas su inkorporirani u kanon grafičkog dizajna popularne kulture. Istovremeno, današnji „eksperimenti“ ergodičke književnosti ili nelinearne figuralne poezije ostvareni su, svojevremeno, u različitim i brojnim primerima barokne *carmine figurate*. Termin „(savremena) maniristička“ književnost u ovom smislu deluje prigodniji: veza između različitim formalnih manirizama stare evropske

književnosti, aktuelizovanih u ezoterijskim, alhemijskim, mističkim i hermetičkim tekstovima srednjeg veka, renesanase i baroka, i savremenih višemedijskih postupaka, već je dokumentovana u značajnim studijama *Manirizam u književnosti* G. R. Hokea, *Evropska književnost i latinski srednji vek* E. R. Kurcijusa i *Vokovizuel* V. Radovanovića. Ovim intrigantno prožimanje ne zadržava se, pritom, samo na polju forme i tehnike. Kao što će u ovom istraživanju biti pokazano na primeru konkretnih tekstova, neki od ključnih autora srpske neoavangarde i postmodernizma nisu u stvaralaštvu zazivali samo formalna načela različitih mističkih i okultnih praksi, već su u svojim delima tematski evocirali ključne teme takve „magijske“ tradicije: introspektivnu meditaciju, želju i potragu za znanjem i samospoznaju „viših istina“ kroz natprirodno, iracionalno i zagonetno (Радуловић 2009: 5–18). Ipak, budući da se u stručnoj literaturi termin „manirizam“ u velikoj meri koristi za markiranje pomenute starije tradicije formalnih eksperimenata, i on je manje upotrebljiv nego, u nedostatku boljeg teorijskog određenja, zajedničkog grupisanja neoavangarde i postmoderne.

2. VLADAN RADOVANOVIĆ, *VOKOVIZUEL*: TEORIJA VIŠEMEDIJALNE KNJIŽEVNOSTI

2.1. Osvrt na poetku (neo)avangardističkog manifesta

Razlika između avangardističkog manifesta i teorijskog teksta leži u njihovoj komunikativnoj, odnosno estetskoj funkciji. Razlog zašto umetnički manifesti ne mogu pružiti važeću analizu estetskih procesa određenog razdoblja jeste njihova naglašena estetska funkcija (Flaker 2011: 350). Držati manifeste i njihove proglasne stavove za legitime književnoteorijske činjenice je metodološki duboko pogrešna akcija koja je slična tumačenju poezije, istorijskih romana, drama, opere, filmova ili slikarskih dela kao verodostojnih i istinitih historiografskih dokumenata, a ne estetizovanih, apstrahovanih, mitopoetizovanih predstava društvene istorije.

U našoj nameri da pokažemo kako se manifestna knjiga *Vokovizuel* (1987, Nolit) neoavangardističkog umetnika Vladana Radovanovića može čitati i kao naučno-teorijski utemeljeno istraživanje jednog vida eksperimentalne književnosti – što u krajnjem slučaju može biti korisno ne samo za bolje upoznavanje, i dalje uglavnom neistraženog, Radovanovićevg stvaralaštva, nego i drugih srodnih tekstualno-grafičkih prožimanja u srpskoj književnosti, od barokne *carmen labyrinthicum* Zaharija Orfelina do postmodernih grafotekstualnih eksperimenata Vujice Rešina Tucića – moramo ukazati na stilističke, estetičke i metodološke argumente koji će dokazati da *Vokovizuel*, uprkos površnoj sličnosti sa poetikom manifesta (kao i u slučaju avangardističkih manifesta, Radovanović u *Vokovizuelu* proklamuje, imenuje i definiše „novu“ vrstu umetnosti), zapravo predstavlja legitimnu umetničko-teorijsku studiju.

Naslanjajući se na Jakobsonovu shemu jezičkih funkcija – semiološko-lingvističku teoriju na koju se, između ostalog, pozivao i sam Radovanović u nekim elementima svog naučnog rada – Aleksandar Flaker povlači jasnu liniju razgraničenja između avangardnog manifesta i prethodnih oblika književnoteorijskih tekstova. Za razliku od njih, avangardistički manifest tzv. kognitivnu funkciju skoro u potpunosti ustupa ekspresivnoj (Flaker 2011: 350). Drugim rečima, književnoteorijski tekstovi su organizovani sa prevashodnom namerom komunikativnosti i logičke organizacije, dok kod avangardističkih manifesta, kao što je to slučaj sa umetničkom beletristikom, komunikativnost i jezička jasnoća mesto ustupaju izražajnosti, stilizaciji izraza, osećajnosti, zanosu i individualizovanju koje nema nameru da

se uokvirava u granice postojećih naučnih aparata, već da ih ruši. Teorijski tekst razjašnjava, manifest mistifikuje. Platon, Horacije ili Boalo – od kojih prvi piše u dramskoj formi, drugi u epistolarnoj, a treći u stihu – su iz ugla današnjih književnih načela pisali umetničkim, estetiziranim izrazom, ali u njihovim teorijsko-kritičkim iskazima i dalje dominira kognitivna, odnosno komunikativna funkcija jezika, za razliku od avangardističkog manifesta gde pojačana izražajnost toliko ojačava poetsku funkciju teksta da ona više ne može podleći proverbi istinitosti na način tradicionalnog književno-naučnog diskursa (Flaker 2011: 350).

Manifest, za razliku od tradicionalnih književno-kritičkih tekstova, ne istražuje postojeći estetski proces, već sadrži imperativne zahteve za promenama unutar tog procesa, i sam neposredno učestvujući u tom menjanju (Flaker 2011: 352). Manifest ne služi samo informisanju čitaoca o koncepciji određene škole, poetike, autora ili grupe autora, već i privlačenju novih čitalaca i poklonika (Flaker 2011: 352). Manifest je ujedno i beletristika, i reklama, i proglas; on nimalo (ili sasvim malo) zalazi u polje metodološki uobličene književne nauke.

Svedeno po tezama: lingvističke, semiološke, idejne, stilističke i diskurzivne osobine avangardističkog manifesta – a u produžetku, i neoavangardističkog – u odnosu na tradicionalan književno-naučni tekst bile bi sledeće:

- (Neo)avangardistički manifest u prvi plan ističe svoju estetsku funkciju nasuprot književno-kritičkoj ili književno-teorijskoj. Manifest se ne osvrće na faktualnost ili naučno-istraživačku etiku, već je bliži umetnički slobodnijem izražavanju osobenom za poetski ili prozni stil.

- (Neo)avangardistički manifest se ne bavi istraživanjem određenog umetničkog ili estetskog procesa, epohe, ili stilske formacije, nego poziva na promene unutar postojećih procesa i formacija. Manifest se proaktivno bavi obaranjem postojećih kanona, a ne njihovim tumačenjem.

- (Neo)avangardistički manifest vokativno/imperativno privlači čitaoca tako što legitimizuje prethodno transgresivne pojave. Cilj manifesta nije izučavanje postojećeg umetničkog procesa, već obnarodovanje novog, koje se pritom čitacu predstavlja kao jedini legitiman umetnički postupak ili proces.

Već u ranoj srpskoj neoavangardnoj književnosti (šezdesete godine XX veka) stvarali su umetnici koji su održavali poetiku avangardističkog manifesta. Miroljub Todorović

napisao je nekoliko takvih tekstova: „Signalizam“, „Manifest signalizma“, „Poezija-nauka“, „Traktati“. Njegovo plodno (rano) stvaralaštvo obuhvata i nekoliko manifestnih tzv. „vizuelnih eseja“ koji su eseji samo po nazivu – njihova geometrijska i u potpunosti konstruktivistička forma ne poseduje nikakvu raspoznatljivu kognitivnu/komunikativnu informaciju i ti radovi su u potpunosti asocijativnog, hermetičnog značenja („Introductory Essay for This Selection of Signalist Poetry“, „Oko/Eye“, „Geometrija pesme“; Тодоровић 2014), što ih čini primerima još radikalnije prakse u odnosu na npr. manifeste dadaizma (T. Cara) ili futurizma (F. T. Marineti) koji su, uprkos kriptičnosti samih dadaističkih ili futurističkih književnih dela, posedovali makar rudimentarne deklarativne iskaze o određenim stilskim ili poetskim načelima svojih pravaca. Radovanovićev *Vokovizuel*, međutim, je knjiga o eksperimentalnoj književnosti pisana iz potpuno druge namere, i nastupajuća poglavlja će pokušati da detaljno objasne najznačajnije Radovanovićeve teorijske postavke i naučna promišljanja neoavangardne, eksperimentalne, postmoderne umetnosti i književnosti, odnosno „vokovizuelnog“.

2.2. *Vokovizuel*: između naučnog i manifestnog stila

Svestan istorijskog nasleđa avangardističkog manifesta, odnosno njegove poetike i recepcije, Radovanović u nekoliko slučajeva pažljivo deklarira *Vokovizuel* kao teorijsku studiju i naučni tekst, a ne pesnički, individualistički, manifestni proglas. Radovanović pravi svestan otklon prema „manifestnosti“, napominjući da je, nasuprot užem cilju proglašavanja individualne stvaralačke poetike, namera *Vokovizuela* šira, i da obuhvata sistematizaciju kako postojeće prakse tako i postojećeg teorijskog znanja o vizuelnoj književnosti. Štaviše, Radovanović povlači jasnu granicu između „vokovizuelnog“ kao teorijsko-genološkog određenja zasebnog umetničkog roda, i specifično *sopstvenog* stvaralaštva unutar tog šireg polja: „Potrebno je razlikovati teorijsku i istorijsku interpretaciju jednog višemedijskog roda umetnosti od predloga jedne posebne poetike u okviru toga roda“ (Radovanović 1987: 346).

Teorijska i istorijska interpretacija osamostaljenja „vokovizuelnog“ tema je čitave formulacije *Vokovizuela*. Radovanovićeva naučna metodologija u *Vokovizuelu* se suštinski razlikuje od manifestnog proglašavanja jednog ličnog i intimnog umetničkog postupka: „[Predlog moje] posebne vokovizuelne poetike (...) nije istovetan sa mojim tumačenjem te istorije pojava ‘između poezije i slikarstva’ i pokušajem određenja samostalne oblasti koju su

te pojave obrazovale. Pogotovo ta poetika nije nikakav umišljeni pokret koji (poput signalizma) tretira te pojave kao sopstvene sastavnice“ . (Radovanović 1987: 346)

Radovanović u nekoliko navrata ispisuje kritičke komentare u pravcu delovanja Miroljuba Todorovića, usmerene ne prema poetičkim načelima njegove poetike signalizma, već prema predstavljanju i „upravljanju“ signalizmom kao širim stilskim pokretom. U prethodnom citatu, Radovanović se osvrće na činjenicu da je Todorović formulisao suprotnu strategiju u odnosu na zamišljeni cilj *Vokovizuela*: „svoju“ poetiku signalizma Todorović je pokušao ekstrapolirati na polje čitave neoavangardne književnosti (ne samo srpske!), čime bi svaki neoavangardni stvaralac multimedijalne književnosti bio, zapravo, signalista – što je, između ostalog, proizvelo negativne reakcije kod autora poput Vujice Rešina Tucića, Vojislava Despotova i Ivana Negrišorca, koji su se od Todorovićeve poetike samosvesno udaljili i čak kritički pisali o njoj³. Isti autori, istovremeno, nisu imali sličnu negativnu reakciju na Radovanovićevo određenje „vokovizuenog“, verovatno znajući da je njegov *Vokovizuel* tek predloženi teorijski okvir jedne šire poetike, a ne samoprolašeni stil čija poetska određenja diktira samo jedan stvaralac. Stoga je jasna i sledeća Radovanovićeve formulacija, koja predstavlja moguću aluziju na Todorovićeve težnje sa signalizmom: „(...) imenovanje i teorijsko zasnivanje ove oblasti ne uslovljava i stvaralačko prisvajanje“ (Radovanović 1987: 348).

Dakle, činjenica da je Radovanović definisao, imenovao i teorijski obrazložio oblast vokovizuelnog ne znači da je vokovizuelno „njegova“ poetika u smislu stvaralačkog prisvajanja. Iako *Vokovizuel* u načelu jeste proglas novog, multimedijalnog umetničkog roda u kojem se prožimaju tekstualno i grafičko, knjiga nije pisana od strane Radovanovića-umetnika, koji je negovao sopstveno viđenje vokovizuelnog (o kojem se u knjizi vrlo malo razmatralo), već Radovanovića-teoretičara, odnosno Radovanovića-kritičara, koji je napravio teorijski okvir jedne, prema njegovoj zamisli, višemedijske umetnosti koja prevazilazi individualne stilove i postupke zasebnih autora unutar njega. U uvodnim delovima studije, Radovanović napominje da je njegov rad u *Vokovizuelu* teorijski usmeren, i da je na taj način

³ I. Negrišorac poredi Todorovića i njegov signalizam sa zenitizmom i Ljubomirom Micićem: „Obojica su, naime, imali izrazite avangardističke naklonosti i ambicije, obojica su sa jakim liderskim sklonostima i željom da oko sebe okupe sledbenike, te da organizuju pokrete, ali su obojica i vrlo nespretni, netrpeljivi, pa i samoljubivi u meri koja ozbiljno dovodi u pitanje realizaciju ideje o delovanju grupe i pokreta. Obojica su, takođe, uspevali za neko vreme da obrazuju određenu skupinu stvaralaca, ali se te grupe neprestano osipaju tako da vođe ostaju gotovo sami. (...) Todorović (...) se opredelio za neprestano, ponekad i neadekvatno i čak neurotizovano, potvrđivanje vlastitog prisustva i vlastite važnosti, i to kako svojim umetničkim radovima, knjigama, izložbama, tako i polemičkim tekstovima (...)“; Negrišorac: 1996: 48.

odvojen od njegovog umetničkog dela stvaralaštva: „Do 1969. o problemima te oblasti razmišljao sam kroz stvaranje, a od tada, oslanjajući se na sve više saznatih artefakata, pokušao sam da toj oblasti i teorijski odredim opseg i sadržaj i u njenim okvirima definišem mesto sopstvene poetike“ (Radovanović 19876). Svoj angažman u okviru poetike vokovizuelnog Radovanović tako deli na dva dela: stvaralački, dakle onaj koji se tiče umetničko-kreativne produkcije; i onaj naučni, koji za zadatak ima određivanje postavki jedne takve poetike.

Prema ovim stavovima, koji će biti dodatno ispitani u daljem tekstu, možemo definisati Radovanovićev postupak u stvaranju *Vokovizuela* kao onaj koji svesno i samoartikulisano stoji nasuprot manifestnom, kako bi istraživanje vokovizuelnog posedovalo naučni legitimitet koji bi u suprotnom slučaju bio lako oboren. Tri osobenosti Radovanovićevog teorijskog pristupa tako bi se, u odnosu na prethodno izložene tri stavke manifestnog izraza, mogle predstaviti na sledeći način:

- *Vokovizuel* je književno-kritička, književno-teorijska i književno-istorijska studija čiji je izraz, u skladu sa Jakobsonovom teorijom jezičkih funkcija, kognitivni/komunikativni a ne estetski/mistifikatorski. *Vokovizuel* je pisan jezikom akademske naučne studije, a ne beletristike, što se, osim po naučno-dokumentarnom stilu, vidi i po metodološkoj organizaciji knjige koja nije, poput manifesta, slobodna, proizvoljna i asocijativna, nego čvrsto tematski povezana i pisana normativnim pravilima akademskog pisanja (očigleda je npr. precizna kompozicija poglavlja, kao i uredno navođenje referenci i spisak korišćene literature na kraju dela).

- *Vokovizuel* istražuje predlog jednog novog vida umetnosti, višemedijskog „vokovizuelnog“, kroz formulisanje njegove istorije i obrazlaganje umetničkih postupaka. Ovo delo se, međutim, na određeni način ipak bavi aktivnim obaranjem postojećih naučnih kanona, što se može oceniti kao manifestna dimenzija dela; o tome će više reči biti u narednim poglavljima.

- *Vokovizuel* izučava postojeće i istorijske pojave vokovizuelnog, u skladu sa jednom od ključnih Radovanovićevih ideja da „vokovizuelno“ nije potpuni umetnički novum, odnosno radikalno eksperimentalna i u odnosu sa tradicijom transgresivna pojava, već vrsta umetnosti koja je postojala od samih začetaka evropske književnosti (istorijski pregled vokovizuelnih primera iz književnosti u *Vokovizuelu* doseže do antičke figuralne poezije). Cilj *Vokovizuela* tako nije imperativno privlačenje čitaoca jednoj novoj poetici koja se pritom

proglašava za jedini legitiman način umetničke produkcije, već analiza i sinteza umetničke prakse koja već postoji u hiljadugodišnjoj tradiciji.

2.3 Radovanović kao teoretičar samog sebe: ostali autokritički tekstovi

Vokovizuel nije jedinstvena pojava u Radovanovićevom opusu; teorijsko proučavanje neoavangardne umetnosti i teorijsko tumačenje sopstvenih radova jedan od ključnih i karakterističnih osobina Radovanovićevog stvaralaštva. Izuzev *Vokovizuela*, Radovanović nije objavljivao teorijske, esejističke, kritičke i nefikcionalne radove u zasebnim izdanjima, ali se takvi tekstovi mogu naći u vidu komentara, predgovora i pogovora gotovo svih njegovih knjiga, zbirki i kataloga. U svakom od tih radova uočavamo istu metodologiju pisanja kao i u slučaju *Vokovizuela*. Iako je ove prateće tekstove Radovanović pisao kao komentare svojih eksperimentalnih i ponekad teško razumljivih umetničkih dela, u pitanju nisu dodatne, manifestolike mistifikacije (poput Crnjanskovog „Objašnjenja ‘Sumatre’“ ili Petrovićeve „Probuđene svesti (Juda)“, završne pesme u *Otkrovenju*), niti direktna dešifrovanja hermetičnog sadržaja glavnog teksta. Tumačenje je ostavljeno čitaocu, dok se sami komentari bave pojašnjavanjem formalnih postupaka, tehničkih rešenja i uopšteno objašnjavanjem teorijskih okvira – nekih iznova definisanih od strane autora – unutar kojih su dela stvarana.

Takvi propratni tekstovi zapravo su teorijski eseji na temu različitih eksperimentalnih književnih postupaka. U predgovoru grafičkoj poemi *Pustolina* objašnjavaju se različiti figuralni, ergodički, narativni i gramatički postupci, poput specifičnog narativnog postupka koji se može nazvati „samofokalizacijom“ ili „samoreferentnom fokalizacijom“, a koji prema Radovanoviću predstavlja eksperimentalni pokušaj pripovedanja bez pripovedača (makar i apstraktnog, kao u slučaju pripovedanja iz trećeg lica), „kao da stvari same sebe manifestuju“ (Radovanović 1968: 9). Potom, Radovanović komparatistički obrazlaže specifičnu estetsku upotrebu samoglasnika u gradnji različitih pesničkih neologizama u skladu sa njihovim foničko-konotativnim značenjem, inspirisanu „Rene Gilovom i drugim sličnim šemama korespondentnosti vokala i boja“ (Radovanović 1968: 10). Radovanović takođe pruža ortografsko tumačenje nekonvencionalne sintakse i rečnične strukture koje u *Pustolini* daju privid nelinearnog toka, uz pomoć alternativnih interpunkcijskih znakova (oble zgrade i donje crte). Na kraju, istorijski se i naratološki argumentuje korišćenje tipografski nelinearnih tekstualnih struktura u svrhu postizanja vizuelnog efekta otvorenosti, odnosno ergodičnosti

dela. U slučaju ovog postupka, Radovanović u objašnjenju aludira na postupke koje je Stefan Malarne planirao da primeni u nenapisanom delu *La Livre*, a termin „otvorenost dela“ (Radovanović 1968: 11), naročito njegova upotreba u kontekstu dočaravanja nelinearne percepcije umetničkog dela, aludira na studiju *Otvoreno djelo* Umberta Eka, čije je neke postavke Radovanović i direktno komentarisao u *Vokovizuelu*.

Pogovor *Noćniku*, zbirci snova oblikovanih u vidu kratkih priča i propratnih ilustracija, je u stilskom smislu najestetizovaniji propratni komentar koji je Radovanović napisao. U ovom tekstu mešaju se memoarsko i asocijativno razmišljanje o prirodi snova i mogućnostima njihovih tumačenja, ali se u određenim delovima i dalje pruža pregled istorije recepcije oniričkog diskursa u relevantnim avangardističkim tekstovima (Breton, Kokto, M. Rejmon; Радовановић 1972: 95–96), kao i vredna napomena o tematskim krugovima oniričkih pripovednih crtica unutar *Noćnika* (Радовановић 1972: 92–93), koja otvara mogućnost čitanja ovog dela kao neke vrste transformativnog romana otvorenog za nelinearno čitanje, gde svaki san-priča postaje „leksija“, odnosno jedinica čitanja u hipertekstualnom lancu sadržaja (Barthes 1974: 13).

Kratko fototipsko izdanje *Poliedra*, u kojem su predstavljene pojedinačne stranice fizičkog objekta na kojem je oslikana i napisana vizuelna poema-priča, poseduje ne samo komentare određenih likovnih ili verbalnih postupaka, već i obrazloženje pozicije *Poliedra* u okviru jedne od Radovanovićevih vokovizuelnih faza, takozvani Vokovizuel SP odnosno Vokovizuel Sema-Sono-Spekt.

Na kraju, Radovanovićevi predgovori izdanju *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006*. njegova su teorijski najsloženija zbirka tekstova uz *Vokovizuel*. Ovde se pruža karakteristični Radovanovićev osvrt na teoriju i poetiku konceptualne umetnosti: prema sopstvenim rečima, Radovanović je, i pre nego što se zvanično upoznao sa teorijom i praksom savremene konceptualne i performativne umetnosti, stvarao umetničke radove veoma slične takvoj poetici, nazivajući taj deo svog opusa „mentalističkom umetnošću“. Teorijski temelj ovog teksta tako zauzima polemički osvrt na kanonske tekstove konceptualističke poetike, odnosno definicije i istraživanja Džozefa Kosuta (Joseph Kosuth), Marsela Dišana (Marcel Duchamp), Adrijana Stouksa (Adrian Stokes), Henrija Flinta (Henry Flynt), Sola Levita (Sol LeWitt) i drugih kritičara (Radovanović 2010: 5–51).

2.4. Metateorijski aspekt *Vokovizuela*

Vokovizuel se od navednih primera ne razlikuje samo po obimu, nego i po jedinstvenoj naučnoj poenti: suštinski, *Vokovizuel* se bavi problematikom književne genologije, odnosno pokušajem sistematizacije novih pojava, pravaca ili poetika u okviru neoavangardne i postmoderne književnosti. Ova knjiga predstavlja, prema Radovanoviću, definisanje i sistematizovanje ne samo jednog književnog pravca ili žanra, nego čitavog novog roda jedne sinkretične i višemedijske umetnosti, odnosno njene istorije, tradicije, evolucije, njenog teorijskog aparata i poetičko-semiološkim osobenostima. Usled radikalizma ovog postupka – u pitanju je, dakle, određenje čitave jedne nove umetnosti, uz objašnjavanje njenog kompletnog semiotičkog mehanizma, ontološke prirode, relacije prema drugim umetnostima i odnosa sa srodnim žanrovima vizuelne, konkretne i konceptualne književnosti – značajan aspekt Radovanovićeve studije, prisutan još u Radovanovićevim „mentalističkim“ esejima, jeste metateorijski, polemički odnos prema srodnim teorijskim definicijama, koji se ostvaruje kroz Radovanovićevo ekstremno preispitivanje načela klasičnih i savremenih teorija književnosti.

Metateorijska dimenzija *Vokovizuela* jeste dodatak koji priključujemo drugoj po redu stavci određenja Radovanovićevog stila i diskursa u odnosu na poetiku manifesta: u *Vokovizuelu* ipak postoji „imperativna izjava“ koja poziva na aktivnu promenu, ali ona nije uperena u pravcu čitalaca, umetnika ili kritičara, već poziva na reorganizovanje postojeće teorije, odnosno genologije umetnosti. „Manifestno“ u *Vokovizuelu* je proglas novog teorijskog okvira. Radovanović u ovoj studiji raspravlja sa različitim iskazima teorije umetnosti, pre svega sa genologijom, a potom i organizacijom prihvaćene verzije umetničke historiografije, koja prema njemu nije pažljivo uočila višemilenijumski kontinuitet vokovizuelog u evropskoj književnoj tradiciji. U *Vokovizuelu* čak dolazi i do uvođenja novih i doradivanja postojećih termina, izraza i teorija iz oblasti lingvistike i semiotike. Reči iz uvodnog poglavlja *Vokovizuela* nisu samo najava određenog metodičkog postupka, nego poziv da se trenutni, „zastareli“ mehanizmi književne teorije rekonstruišu:

Pošto u oblasti sadejstva reči, zvuka i lika već duže nije bilo izrazitijeg pomaka u konceptu, a u praksi su mogućnosti prilično pretresene, zrela je situacija da se uoči bitno i zajedničko svim poetikama, izvrši resinteza njihovih stavova, odbace suvišna

imena i ispita odnos čitave oblasti prema onim graničnim područjima raznih umetnosti u kojima su nastale slične promene.

(Radovanović 1987: 5)

Kada se govori o „resintezi stavova“, „odbacivanju imena“, „uočavanja bitnog i zajedničkog svim poetikama“ i naposljetku „ispitivanju prema graničnim područjima književnosti“, govori se zapravo o otklonu prema književnoj genologiji koja nije u mogućnosti da efikasno definiše pojave poput „vokovizuelnog“; odnosno, sve one umetničke oblike koje, zbog okoštalosti teorijskog aparata, tekući kanon književne teorije ne može odrediti drugačije osim upotrebom neodređenih, opisnih ili preširokih termina poput „hibridno“, „fluidno“, „međužanrovsko“ ili „multidisciplinarno“. Posledica ovakve nemogućnosti određenja potom se oslikava i u recepciji i kritičkom vrednovanju ovih dela. Ono što književnost ne uspeva da uspešno definiše svojim teorijskim okvirom i saznajnim aparatom, smatra se ekscenim i marginalnim; drugim rečima, negativna i površna recepcija takvih „eksperimentalnih“ dela nije (uvek) posledica njihove umetničke, estetske ili idejne vrednosti, već nemogućnosti teorije da ih uspešno opiše: „To što granične pojave i dalje zadržavaju ime određenog roda umetnosti, izraz je lenjivosti u menjanju najviših rodnih imena“ (Radovanović 1987: 165).

Kanonska podela na Poeziju, Prozu i Dramu kao tri temeljna književna roda u ovom trenutku stara je, ukoliko ne računamo rudimentarne i u današnjem kontekstu neprecizne pokušaje genologije iz antičke misli, skoro tri veka. Takva klasifikacija potiče od sredine 18. veka kada je lirika stekla status trećeg književnog roda u poetikama romanskih književnosti (Tartalja 1986: 345), prvo najverovatnije u studiji *Les beaux arts réduits à un même principe* Šarla Batea (Charles Batteux 1746). Bateova podela književnosti na tri aspekta, lirski (dominacija osećanja), epski (dominacija zapleta) i dramski (dominacija radnje) ponavljala se i u kasnijim genološkim podelama, poput onih braće Šlegel, Hegela, Igoa ili Geta. Razlozi takvog razgraničenja su se međusobno razlikovali (Hegel, Šlegeli i drugi rani romantičari su tri književna roda posmatrali kao tri dijalektička momenta u razvoju književnosti, gde je prema jednim epika bila najstarija, nakon koje sledi lirika itd., dok je Igo izvor književnosti video u lirici, a epika je bila na drugom mestu; Gete je sa druge strana dopunio Bateovu argumentaciju nalazeći osnovu lirike u osećanjima, epike u radnji, a drame u delanju; Tartalja 1986: 345), ali su opstajali.

U takvoj književnoj teoriji, malo je pažnje posvećeno definisanju „graničnih“ slučajeva. Najviše naučno-teorijske pažnje posvećeno romantičarskoj i modernističkoj poemi (koje predstavljaju prožimanje lirskog, epskog i u određenoj meri dramskog), njima srodnim slučajem „klasičnih“, odnosno renesansnih, baroknih i klasicističkih „klasičnih“ epova (Taso, Ariosto, Kamoenjš), kao i modernističkoj prozaidi, odnosno lirskoj prozi. Oba ova slučaja obuhvataju prožimanje lirskog i epskog kao osnovnih književnih rodova, i upravo je ovaj deo standardne genologije – razdvajanje lirskog od proznog– polazna tačka Radovanovićevog metateorijskog obračuna: „Posle svih proboja i inovacija kojima je (...) pojam literature doveden u pitanje ili čak i ukinut, i dalje se nastoji na očuvanju pojma poezije (...) i na taj način podržava razlika između poezije i proze – što je još manje opravdano” (Radovanović 1987: 8–9).

Spominjanje artificijelne razlike između umetničkog diskursa poezije i proze ključna je stavka u Radovanovićevoj metateorijskoj metodologiji i prva tačka njegovog zalaganja za drugačiju organizaciju genologije koja bi trebalo da bude fleksibilnija, otvorenija, transformativnija, i koja bi na taj način drugačije i preciznije definisala umetničke pojave koje se u ovom trenutku određuju kao „transgresivne“ i sinkretične. Ipak, za razliku od nekih drugih postavki vokovizuelne teorije, Radovanovićevo izjednačavanje lirskog i proznog nije dovoljno ubedljivo artikulirano. Kao primer ovakve sinergije između dva književna roda Radovanović uzima samo jednu antologiju, izdanje *Breakthrough Fictioneers* (1973) urednika Ričarda Kostelaneca (Richard Kostelanetz), neoavangardnog umetnika koji se, poput Radovanovića, u radu doticao i polja umetničke teorije i kritike. Ova antologija načelno predstavlja sjajan pokazni slučaj Radovanovićevih stavova o multižanrovskim pojavama u savremenoj književnosti, budući da obuhvata kolekciju svetskih autora od postmodernih metafikcionalista poput Nabokova i Borhesa, čiji prozni radovi neretko prelaze granice poezije i proze, odnosno nefikcionalnih i fikcionalnih proznih oblika (eseja i kratke priče, dokumenta/studije i kratke priče), do vizuelno-tekstualnih radova poput grafičkih pripovedaka, stripova i konceptualističkih radova. Ipak, ovaj značajan ali ograničen primer mogao je već u Radovanovićevo vreme biti dopunjen primerima tzv. „Mlade srpske proze“ (S. Damjanov, S. Basara, Đ. Pisarev...) čiji su stvaraoci takođe bili formalistički radikalni i koji su takođe objedinjavali citatne i metatekstualne strategije postmodernizma sa avangardističkim formalnim manirizmima. Dodatno, svoj stav o izjednačavanju izražajnosti diskursa proze i poezije Radovanović neodređeno ilustruje više impresionističkim nego naučno preciznim citatima Marfina Madroka i Roberta Frosta. Samo određenje ove pojave

kao „Nove fikcije“ (New fiction), koje Radovanović koristi na nekoliko mesta u *Vokovizuelu*, ne postoji ni u jednoj relevantnoj književnoj teoriji ili istoriji.

Uprkos nedovoljno preciznoj artikulaciji ovakvog predloga o izjednačavanju proznog i lirskog stila, Radovanovićev cilj je jasan: tradicionalna podela književne genologije na poeziju i prozu posledica je „uvreženih kategorija tradicionalne literature kojima se ne traži zamena“ (Radovanović 1987: 9). Brisanje ove podele, između ostalog, legitimizuje Radovanovićevu nameru da se u tradiciju vokovizuelnog, podjednako sa dominantno pesničkim primerima poput antičke vizuelne poezije i baroknog manirizma, uključe i prozna dela poput romana *Tristram Šendi* Lorensa Sterna i *Alisa u Zemlji čuda* Luisa Kerola, čiji su grafički elementi povezani sa određenim eksperimentalnim narativnim načelima tih dela, poput praznih stranica u Sternovom romanu koje anticipiraju kasnije postupke konceptualne i interaktivne književnosti, ili dočaravanja aktera, njihovih osobina i događaja kroz postupke nestandardne tipografije u Kerolovom romanu i njegovom nastavku.

Epicentar Radovanovićevog preispitivanja književne teorije, njegovog shvatanja vokovizuelnog, pa i uopšte njegovih umetničkih stavova, jeste poststrukturalističko i postmodernističko – nasuprot tradicionalističkom – posmatranje čvrstih genoloških podela. Radovanović se u svojim metateorijskim iskazima u *Vokovizuelu* zalaže za poništavanje ideje o tvrdim sistematskim podelama i čvrstim granicama između postupka, žanrova, oblika i rodova, odnosno kanonskoj podeli na „centar“ i „marginu“, zalažući se za otvoreniji i fleksibilniji teorijski okvir koji bi uspešno prepoznavao i tzv. granične pojave u književnosti. Radovanovićevo viđenje vokovizuelnog kao transformativne, višemedijske umetnosti je pokušaj da se naruši koncept umetničke teorije koji „razlikovanje neprekidno suprostavlja unifikovanju“, naglašavajući pritom pokretljivost i sinkretičnost umetnosti, i stalne komunikacije i uticaja između različitih umetničkih disciplina:

U sagledavanju problematike umetnosti, razlikovanje se neprekidno suprostavlja unifikovanju. Fluidnost oblika umetnosti i uzajamni uticaji njenih tokova i rodova otežavaju i čine privremenim mnoga razlikovanja, razgraničenja i prepoznavanja porekla umetničkih pojava. Ako se genologija umetnosti bavi razlikovanjem i razgraničavanjem bavi naknadno u odnosu na umetničku praksu, te radnje se čine protivrečnim težnji onih vidova umetnosti koji streme prevazilaženju rodovskih granica i mešanju rodova, medija i koncepata.

(Radovanović 1987: 165)

2.5. Izvori i prethodnici pojma „vokovizuelno“

Namera Vladana Radovanovića da knjiga *Vokovizuel* ne bude manifestni tekst o ličnoj poetici u neoavangardnoj umetnosti i književnosti, već legitimna naučna studija o eksperimentalnim i višemedijskim oblicima književnog izraza, vidljiva je već iz naziva ovog pojma. Radovanović je ovaj termin svesno „lišio sufiksa -izam, uobičajenog obeležja pravca u pojedinačnim rodovima umetnosti“ (Radovanović 1987: 10) koji bi mogao podsetiti na logiku davanja naziva avangardističkim, neoavangardističkim i ostalim modernističkim pravcima, stilskim formacijama i mikroformacijama. Razlog ovakvoj konvenciji imenovanja leži upravo u činjenici da namera ove umetničko-teorijske studije nije proglas novog pravca, ili nove umetničke pojave (odnosno još jednog avangardističkog „izma“), već definisanje specifičnog roda umetnosti koji ima mnogo dublju i kompleksniju tradiciju.

Sam naziv „vokovizuel“ zapravo označava isključivo ime Radovanovićeve studije. Ovaj termin se ne upotrebljava ni u jednom slučaju u knjizi; umesto njega, Radovanović uvek koristi epitet „vokovizuelno“. Iako se u samoj studiji to ne pominje, ovakvo genološko određenje, gde se različiti umetnički rodovi ne definišu imenicama nego pridevskim konstrukcijama – što u daje fleksibilniji okvir za njihovo međusobno mešanje – identičan je predloženoj klasifikaciji književnih rodova Emila Štajgera, u kojoj se podela na rodove i dalje svodi na tri ista elementa koja su bili prisutni i u klasicističkoj podeli na tri roda, ali Štajger umesto o „lirici“, „epici“ i „drami“ govori o „lirskom stilu“ odnosno „lirskom načelu“, „epskom stilu“ i tako dalje (Štajger 1978: 35–182). Na ovaj način, dakle, različitim književnim manifestacijama dozvoljava se da budu mešavine „lirskog“, „epskog“ i „dramskog“, umesto monolitnijih struktura Lirike, Epike i Drame.

Sam termin „verbivokovizuel(no)“, kako je naziv zvučao u prvom, integralnom obliku, nije izvorno Radovanovićeva kovanica, na šta sam autor skreće pažnju. Prema njegovom sopstvenom svedočenju, termin je inspirisan, na početku, avangardistima I. K. Bonsetu (pseudonim holandskog umetnika Tea van Duzburga, Theo van Doesburg) i Hansu Arpu (Hans Arp) i njihovim isticanjem „trofunkcionalnog sistema slovo-zvuk-lik i reč-značenje-zvuk“ (Radovanović 1987: 6; Doesburg 1968). Sledeće primere korišćenja naziva „vokovizuel(no)“ Radovanović pronalazi u drugoj polovini dvadesetog veka: 1958. godine brazilska neoavangardistička grupa Noigandres koristi ovaj izraz u „Vodećem nacrtu za konkretnu poeziju“ (De Campos, De Campos, Pignatari: 1958); Maršal Makluan isto čini u knjizi *Verbi-voco-visual Investigations*; što se naučno-teorijske upotrebe pojma tiče,

Radovanović ističe i esej „Oslikovljena reč“ Vere Horvat-Pintarić objavljen u časopisu Bit br. 5–6 1969. godine. Radovanovićev spisak je ispravan, u smislu da ova kratka hronologije zaista obuhvata najrelevantnije upotrebe termina „vokovizuel(no)“ u literaturi, ali sami ovi tekstovi, okolnosti pod kojima su pisani i njihovi različiti pristupi ovom terminu nisu detaljnije objašnjeni u *Vokovizuelu*, tako da ćemo pristupiti detaljnijem pregledu i komentarima ove literature.

Za razliku od metikulozno popisanih avangarističkih manifesta i sličnih deklarativnih objava poetike multimedijalnosti u delovima ove studije koji se specijalizovano bave istorijskim pregledom vokovizuelnih pojava u istoriji književnosti, Radovanović ne navodi tačne nazive teksta ili tekstova u kojima su Bonset/Duzburg i Arp govorili o „trofunkcionalnim sistemima“, ali prateći Radovanovićev priloženi spisak referenci na kraju *Vokovizuela*, može se pretpostaviti da se o Bonsetu, holandskom De Stijlu i njihovim dadaističkim zvučnim pesmama Radovanović informisao iz savremenije antologije *Kontextsound* (Gibbs 1977), odnosno teksta o Bonsetu čiji je autor bio holandski vizuelni pesnik Gerid Jan De Ruk (Gerrit Jan de Rook). Nekoliko argumenata koje Radovanović pripisuje Bonsetu – vizuelnom pesniku i plastičnom umetniku – i Arpu – savremenom vajar – mogu se dodatno rekonstruisati iz Duzburgovih „Načela nove plastične umetnosti“ („Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst“, 1917; „Principles of Neo-Plastic Art“, 1968), teksta u kojem se termin „vokovizuel(no)“ ne spominje, ali koji strukturom, pristupom i metodologijom izuzetno podseća na *Vokovizuel*: u pitanju je polemički tekst koji raspravlja ne samo o savremenoj vizuelnoj umetnosti, već i o komparativno-estetičkim temama poput prožimanja različitih medijuma i umetničkih rodova, i čija je glavna pozicija – kao i u slučaju Radovanovićeve knjige – metateorijski pokušaj prevazilaženja neupotrebljivih teorijskih odrednica rasprostranjenih u (tada) aktuelnoj umetničkoj teoriji i među prosečnim uživaocima umetnosti.

Termin „verbivokovizuelno“ Radovanović između ostalog pozajmljuje, prema sopstvenom svedočenju, iz knjige *Verbi-voco-visual Investigations* Maršala Makluana (McLuhan 1967). Radovanović ovo izdanje hronološki grupiše zajedno sa manifestom grupe Noigandres 1958, ali je Makluanova knjiga zapravo objavljena 1967; ipak, u pitanju nije previd od velikog značaja, jer ova knjiga predstavlja dopunjenu verziju dela koje je Makluan ranije objavio u osmom broju časopisa *Expectations* 1957. godine, odnosno samo godinu dana nakon proglašenja Noigandresa.

Uprkos tome što su ovo prvi zabeleženi slučajevi upotrebe termina „verbivokovizuelno“ u drugoj polovini 20. veka, to nisu i prvi istorijski potvrđeni primeri ovog izraza – prva upotreba termina „verbivocovisual“ javlja se, prigodno, u proznom delu Džejmisa Džojlsa, koji je ovu složenicu prvi put zapisao u *Fineganovom bdenju*: „Up to this curkscrew bind an admirable **verbivocovisual** presentment of the worldrenowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World [...]“ (Joyce 2012: 341). Niti Makluan, niti Noigandres, niti sam Radovanović spominju ovu činjenicu, što međutim ne implicira da je neko od pomenuta tri entiteta potajno preuzeo izraz od Džojlsa. Kao što je u nekoliko mesta napomenuto u Radovanovićevom istraživanju (v. poglavlja „Razvoj vokovizuelnog“, „Vokovizuelno u Jugoslaviji od 1950. do 1980.“ i „Osnovne poetike vokovizuelnog“), različite teorije o jedinstvu teksta, slike i zvuka postojale su paralelno na nekoliko mesta još od avangardističkih formacija, pa tako između ostalog i u tipografski i vizuelno nekonvencionalnom Džojsovom romanu.

Knjiga Maršala Makluana, osim naziva, ne donosi dalja određenja termina „verbivokovizuelno“ jer *Verbi-voco-visual Investigations* zapravo nije naučna studija. Naziv, kao u slučaju eksperimentalnog romana *Mixed Media* Bore Ćosića, označava postupak kojim je delo građeno, a ne temu čijim se izučavanjem bavi. *Verbi-voco-visual Investigations* je višemedijski rad sličan Makluanovim izdanjima *The Medium is the Massage* i *Counterblast*, pa tako ovo delo čine kratki eseji, crtice, fikcionalni i dokumentarni zapisi, kolaži, vizuelni citati (satirični strip iz magazina *The New Yorker*, avangardna fotografija Lasla Moholi-Nada, grafika M. K. Ešera), tipografska oblikovanja slova i ostalog tekstualnog materijala na prostoru stranice, a sadržaj obuhvata različite društvenopolitičke teme poput: tipografskih šablona u poslovnoj komunikaciji, napuštanja oralnih modova komunikacije u korist pismenih u SSSR, stigme čitanja književnih dela na poslu i socioloških i neverbalnih elemenata pri degustaciji vina. *Verbi-voco-visual Investigations* nije, dakle, jedina umetnička knjiga-objekat koju je Maršal oblikovao kao izraz sopstvenih umetničkih stremljenja, ali je uz pomenute dve, ne samo prvo takvo delo u njegovom opusu (*The Medium is the Massage* objavljen je 1967. a *Counterblast* 1970.), nego je i jedina koja u svom naslovu imenuje postupak eksperimentalne tipografije i vizuelnog prožimanja teksta. *Verbi-voco-visual Investigations* ne objašnjava pojam „verbovokovizuelno“ ali predstavlja, u slučaju Radovanovićevih teorijskih i stvaralačkih načela, značajno umetničko ostvarenje vokovizuelnih postupaka.

Neoavangardistička grupa Noigandres, koju su činili Augusto de Campos, Haroldo de Campos i Desio Pinjatori (Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Decio Pignatari), u „Vodećem nacrtu za konkretnu poeziju“ izložila je sažetak svoje teorijske i poetske misli o konkretnoj književnosti. U relativno kratkom tekstu izloženo je nekoliko ideja na koje će se Radovanović u svojoj studiji nadovezati, odnosno koje će komentarisati i nadograditi. Važna poetska osobenost konkretne poezije, prema tumačenju Noigandresa, jeste njena svest njenih autora o grafičkom prostoru stranice kao važnog strukturalnog agensa u gradnji pesme. Drugim rečima, vizuelno prostiranje tekstualnog materijala na prostoru stranice postaje podjednako važan deo ritmičko-formalne strukture pesme kao i ritam ili stih – što predstavlja rekapitulaciju stavova koje je Stefan Mallarmé izrekao 1897. u časopisu *Cosmopolis* povodom svoje grafičke i tipografski nekonvencionalne poeme „Bacanje kocke“ (Horvat-Pintarić 1969: 26).

Najvažnija ideja Noigandresa, na koju se Radovanović često polemički oslanjao kako bi udaljio poetiku vokovizuelnog od, za njega, suviše uskog određenja konkretističke književnosti, jeste ona o samoreferentnosti konkretističke pesme, odnosno semiološke i poetske osobenosti konkretističke pesme da ne upućuje ni na šta drugo (temu, osećanje, objekat, događaj, ličnost, ideju), već da je sama sopstveno otelotvorenje, odnosno da upućuje na samu sebe. Termin „verbivokovizuelno“ upotrebljen je od strane Noigandresa kako bi stoga opisao posebnu kognitivnu i recepcijsku posledicu „čitanja“ konkretističke pesme: „Koristeći fonetski sistem i analogičnu sintaksu, konkretna pesma oblikuje naročito lingvističko područje – verbivocovisual – koja koristi prednosti neverbalne komunikacije bez odricanja od suštine reči“ (De Campos, De Campos, Pignatari 1957). „Verbivokovizuelno“ u tekstu grupe Noigandres tako nije, kao u slučaju Radovanovića, termin koji obeležava čitavu oblast autonomnog umetničkog stvaranja, već opis specifičnog poetskog procesa koji nastaje delovanjem konkretističke pesme. Pored „verbovokovizuelnog“, Radovanović u *Vokovizuelu* upotrebljava, pre svega u poglavljima koja se tiču lingvostilističkog određenja vokovizuelnog, još dva teorijska pojma iz „Vodećeg nacrtu za konkretnu poeziju“: **ideogram** (kao gradivni element neverbalne, grafičke komunikacije), i **izomorfizam**, od čega poslednji samo u polemičkom smislu (Radovanović 1987: 307).

U „Vodećem nacrtu...“ se takođe mapira i tradicija konkretne poezije od modernizma do druge polovine dvadesetog veka, što je postupak sličan Radovanovićevom trasiranju istorijskog razvoja vokovizuelnog kroz istoriju evropske književnosti. Neki svetski autori su našli svoje mesto u oba ova hronološka pregleda, ali za razliku od obimne vremenske linije u

Vokovizuelu, u kojoj je najstariji umetnik kod kojeg Radovanović uočava elemente vokovizuelne poetike antički pesnik Simija sa Rodosa, Noigandres kao prvog u dinastiji konkretističkih pesnika prepoznaju Malarme i njegovu tipografski eksperimentalnu poemu „Bacanje kocke“ (1897), odnosno Apolinerove kaligramske pesme (oboju u svom istorijskom pregledu navodi i Radovanović). Kao što Radovanović u tradiciju vokovizuelnog ubraja i kompleksnija prozna dela poput *Tristrama Šendija* L. Sterna i *Alise u Zemlji čuda* L. Kerola, Noigandres kao predstavnike konkretističke poetike vide i Džojsove pozne radove (*Uliks* i *Fineganovo bdenje*). Među prethodnike neoavangardne konkretne poezije grupa Noigandres ubraja i dva autora koji se nisu našli u Radovanovićevoj hronologiji vokovizuelnih pojava: E. E. Kamingsa, usled njegove „atomizacije reči“ i „fiziognomske tipografije“ (De Campos, De Campos, Pignatari 1957), odnosno, usled pesnikovog postupka nestandardne kapitalizacije, neortografske upotrebe interpunkcije i grafičkog oblikovanja teksta; kao i Ezru Paunda i „ideogramatski metod“ (De Campos, De Campos, Pignatari 1957) u njegovoj poemi *The Cantos*. Paundovo delo je žanrovski neodrediva, kompleksna struktura: verbalni materijal poeme pisan je na nekoliko različitih jezika i uz pomoć različitih sistema pisanja (engleski, latinski, starogrčki, italijanski; kinesko piktografsko pismo, staroegipatski hijeroglifi) i neodredivom kombinacijom proznog, poetskog, prozaidnog⁴ izraza, uz nefikcionalne crtice i citate, kao i različite vizuelne, tipografske i konstruktivističke elemente poput uvlačenja i produžavanja margina, nekonvencionalne upotrebe interpunkcijskih znakova, vertikalnog i figuralnog pisanja, ispisivanja po marginama, korišćenje matematičkih i ostalih neliterarnih simbola poput brojeva, algebarskih oznaka, tabela i geometrijskih linija.

Rad „Oslikovljena reč“ Vere Horvat-Pintarić je šire ispitivanje važnijih pojava u teoriji i stvaralaštvu vizuelne književnosti. Termin „verbovokovizuelno“ se ovde spominje u više navrata. Pri osvrtu na „nov sistem ‘verbi-voko-vizualnih’ odnosa“ u Malarmeovom „Bacanju kocke“ (Horvat-Pintarić 1969: 27), Horvat-Pintarić sa pravom ističe ovu vizuelnu poemu kao neposrednog prethodnika današnjih konkretnih i vizuelnih pesničkih dela – uprkos postojanju prethodne tradicije vizuelnih elemenata u književnosti i pre Malarmeovih kasnih radova sa kraja XX veka, možemo izneti polemičku pretpostavku da su to bile samo stilski i maniristički slične pojave koje ipak nisu bile deo samosvesne poetske tradicije (sve dok ih Radovanović nije objedinio kao različite, ali srodne manifestacije jedinstvenog umetničkog trenda u evropskoj umetnosti), dok je Malarme dokumentovano izvršio neposredni uticaj na

⁴ „Pesma u prozi“; v. Bojana Stojanović Pantović, *Prozaida ili pesma u prozi*, Beograd: Službeni glasnik, 2012.

kasnije avangardističke trendove, kao što se uostalom može iščitati iz Noigandresovog „Vodećeg nacrtu za konkretnu poeziju“.

Teorijski najpotpunija upotreba termina „vokovizuelno“ nalazi se u osvrtu Horvat-Pintarić na Makluanove ideje o medijima izložene u *Gutenbergovoj galaksiji*, kada autorka napominje da se „oslikovljavanjem reči“ i „polidimenzionalnim verbi-voko-vizuelnim“ jezikom tekst udaljava od dotadašnje, tradicionalne linearne/sekvencijalne recepcije, kao i da se time razvija potencijal za prevazilaženje nacionalnih granica verbalnog medija (Horvat-Pintarić 1969: 23). Ovako predočene karakteristike verbi-voko-vizuelnog u eseju Horvat-Pintarić – nelinearnost, višemedijska priroda, vannacionalnost – Radovanović će u *Vokovizuelu* takođe predstaviti kao ključne (ali ne i jedine definišuće) osobine vokovizuelnog: i u Radovanovićevoj teoriji, vokovizuelno karakteriše nelinearna, ergodička nasuprot linearnoj/sekvencijalnoj percepciji; vokovizuelno je, kao i verbi-voko-vizuelno, takođe višemedijski („polidimenzionalan“) umetnički oblik, koji zbog svoje vizuelne prirode ima mogućnost prevazilaženja jezičkih granica monomedijske strukture čistog teksta.

2.6. Verbovokovizuelno vs. Vokovizuelno

Termin „verbovokovizuelno“ je tako pogodan Radovanovićevim teorijskim određenjima iz nekoliko razloga. Kao što je vidljivo, ovaj izraz izrasta iz implicitne upotrebe u praksi nekoliko generacija različitih umetnika, još od perioda istorijske avangarde. Termin „verbovokovizuelno“, drugim rečima, je nastao organski, i organski je potom evoluirao i bivao prihvaćen u različitim umetničkim praksama i kritičkim promišljanjima, što znači da u pitanju nije nova, eksperimentalna kovanica samog Radovanovića ili nekog drugog umetnika ili naučnika.

Ipak, u svom obrazlaganju, Radovanović izostavlja „verbo“, označavajući ovu poetiku kao samo „vokovizuelno“. Postoje tri razloga koji objašnjavaju suvišnost ovog prefiksa u smislu Radovanovićeve teorije, a koji u suštini proističu iz Radovanovićevog specifičnog tumačenja teorije medija, odnosno razlika u njihovoj estetici i međusobnom uticaju (Radovanović 1987: 11):

- „Verbo“ je suvišno jer je u medijskom smislu već obuhvaćeno „vizuelnim“ i „zvučnim“ (Radovanović 1987: 11). Na nekoliko mesta u *Vokovizuelu*, naročito u trinaestom poglavlju nazvanom „Odnos medija u vokovizuelnom“, Radovanović objašnjava svoj

teorijski stav prema medijima, njihovoj podeli i odnosima – „verbalno“ prema njemu već podrazumeva polje delovanja „vokalnog“ (izgovaranje) i „vizuelnog“ (pisani verbalni znakovi).

• Pored toga što prefiks „verbo“ već objedinjuje polja zvučnog i grafičkog, pojam nije ni u potpunosti ispravan u smislu teorijske nomenklature. „Voko“ i „vizuel(no)“ označavaju vrste medija sa obzirom na čula, dok „verbo“ ističe, prema Radovanovićevom tumačenju, vrstu znaka (Radovanović 1987: 11). Budući da bi onda u kovanici VVV samo reč „verbo/verbalno“ imenuje konkretan način označavanja, podrazumevalo bi se da je verbalno onda i dominantna vrsta znaka u VVV umetnosti (Radovanović 1987: 11), što je suštinski protiv Radovanovićeve definicije čitave oblasti, koja podrazumeva sinkretičan, jednako zastupljen, harmoničan odnos jezičkog, zvučnog i vizuelnog, lišenog bilo kakve hijerarhije u međusobnim odnosima.

• Naposljetku, „verbo“, prema Radovanoviću, nedovoljno uspešno „predočava semantičnost“ (Radovanović 1987: 11). Radovanovićeva izjava se ovde čini nekompletnom i nedovoljno dobro objašnjenom – naročito u kontekstu drugih njegovih izlaganja u *Vokovizuelu* koji naglašavaju kako, u njegovom tumačenju, literatura (tj. verbalni materijal) poseduje inherentno dezinativno, odnosno semiološko, odnosno značenje u „tradicionalnom“ značenju pojma, za razliku od zvuka ili muzike čija je značenjska priroda isključivo aluzivna, i za razliku od savremenih primera konkretne poezije gde vizuelno ima samoreferentnu prirodu, odnosno upućuje samo na sebe. Ove crtice o semiološkoj prirodi različitih medija izuzetno su važne za Radovanovićevu definiciju vokovizuelne umetnosti koja, za razliku od konkretne poezije, nije isključivo autoreferentna, nego može imati i društvenu, političku ili lično-osećajnu temu ili značenje, pa se tako Radovanovićeva argumentacija o „semantičnosti“ prefiksa „verbo“ može obnoviti iz drugih, sličnom idejom povezanih razmišljanja iz ostatka *Vokovizuela*.

2.7. Moguće (i odbačene) alternative pojma „vokovizuelno“

Naposljetku, govoreći o imenovanju umetničke pojave koju je Radovanović odredio kao „vokovizuelno“, korisno je osvrnuti se i na alternativna imena kojima su različiti umetnici i kritičari označavali eksperimentalno i višemedijsko prožimanje književnosti i grafičkih elemenata, a koje Radovanović svesno nije odabrao za nazive poetike opisane u *Vokovizuelu*:

konkretna poezija, konkretna umetnost, mašinska/kompjuterska/statistička/stohastička poezija, vizuelna poezija, vizuelna konkretna poezija, Westeast, spacijalizam i totalna poezija. Većina pobrojanih termina skrajnuta je od strane Radovanovića zbog njihovog suviše uskog određenja kao „poezije“ – poezija i proza su u Radovanovićevom shvatanju genologije, prevaziđeni pojmovi koje održavaju prevaziđena načela klasične književne genologije (Radovanović 1987: 8–9), uprkos njihovom čestom i umetnički uspešnom prožimanju u modernoj (i ne samo modernoj) književnosti.

Konkretna poezija, onako kako je opisana u dokumentima Noigandresa, odnosno estetičkih teoretičara Zigfrida Šmita (Schmidt; v. *Estetski procesi*) i Tomasa Kopfermana (Kopferman), za Radovanovića je takođe predstavljala suviše usko određeni pojam. Definicije konkretne poezije određivale su ovaj žanr kao samodovoljnu, samoreferentnu i asemantičku vrstu književnosti, što je, prema Radovanoviću, samo jedno od mogućih polja delovanja vokovizuelnog (Radovanović 1987: 6).

Naziv **konkretna umetnost** takođe nije bio pogodan iz sličnog razloga. Prema Radovanoviću, relativno mali broj radova koji prožimaju tekst i grafiku mogu ispuniti zahteve konkretne umetnosti o nepredstavljanju čulne stvarnosti i internacionalizaciji verbalnog izraza; pritom, Radovanović smatra da termin ni sam po sebi nije odgovarajuće postavljen s obzirom da mnogi radovi koji se inače predstavljaju kao „konkretistički“ ne ispunjavaju neke od tradicionalno najvažnijih definicija ovog pojma, poput Duzburgove: „jedan likovni element znači samo sebe“; Bilove (Max Bill, švajcarski grafički dizajner, arhitekta i vajar): „svrha konkretnosti je da apstraktne misli predstavi čulno shvatljivima u stvarnosti“; odnosno one Tomasa Korina: „[namera konkretističkih pesnika je da]“ stvore samodovoljnu umetnost izvan reči (navedeno prema Radovanović 1987: 7). Kako Radovanović zapaža – a otvoreno je pitanje da li je takva kritika preterana i zasnovana na suviše uskim i bukvalističkim čitanjima ovih određenja – mnogi radovi koji su okarakterisani kao dela konkretne umetnosti zapravo poseduju elemente kritičke i društveno-političke angažovanosti, pa stoga nisu u celosti zaokruženi u sopstveno autoreferencijalno značenje.

Mašinska/kompjuterska/statistička/stohastička poezija su nazivi za žanrove koji su odbačeni jer se usredsređuju na isključivo verbalni materijal, odnosno specifičan način proizvodnje umetničkih struktura: na korišćenje mašina, kompjutera i programskih skripti (Radovanović 1987: 7). Vokovizuelna umetnost obuhvata i dela u kojima verbalno nije dominantan način izražavanja; dodatno, šira praksa umetničkog prožimanja tekstualnog i

vizuelnog materijala podrazumeva različite tipove umetničke proizvodnje. Radovanović je, na primer, bio autor svih svojih vizuelnih elemenata (grafika, akvarela, plastičkog stvaralaštva, konceptualnog), dok su kasniji neoavangardni i postmoderni autori poput S. Damjanova ili V. Despotova koristili, u podjednakoj meri, i svoje i tuđe fotografije, kolaže, montaže, strip-ilustracije, naučne šematizacije i tome slično.

Zvučna poezija je termin koji Radovanović odbacuje iz očiglednog razloga: ukoliko u primerima neoavangardne zvučne poezije i postoje vizuelni elementi u vidu notnog zapisa ili nekog alternativnog načina beleženja tonova, kao što je slučaj u Radovanovićevim radovima: *Elektra* (1974), *Elektronska studija* (1966), *Mali zvučni taktizon* (1963) ili zvučno-vizuelnoj partituri *Elektrovideoaudio* (1976), grafički elementi su prisutni samo kao instrukcija za izvođenje zvuka, a ne kao svesno estetizovani element umetničkog dela. (Radovanović 1987: 7).

Vizuelna poezija, sa druge strane, uopšte ne obuhvata zvuk („voko“), a pritom smanjuje ili čak isključuje udeo reči, odnosno verbalnog materijala (Radovanović 1987: 7).

Vizuelna konkretna poezija, prema Radovanoviću, zanemaruje izvorno, istorijsko određenje vizuelne poezije kao žanra koji odbija vezu sa konkretnom poezijom zbog njene, već pomenute, samoreferentnosti, odnosno „endoliterarnosti“ (termin V. Radovanovića, 1987: 7).

Radovanović napominje da su neki od pobrojanih naziva ipak delimično prihvatljivi zbog njihove namere da obuhvate šire polje delovanja, odnosno „sve poetike“ (Radovanović 1987: 8) književno-grafičke produkcije. **Westeast**, naziv časopisa i izdavačkog projekta slovenačkog pesnika i kritičara Francija Zagoričnika, zapravo nije bio naziv specifične poetike; Radovanović ga ipak ubraja u moguću varijantu naziva teorijskog okvira izloženog u *Vokovizuelu*, ali od njega odustaje jer termin poseduje naglašeno internacionalističku asocijaciju i uključuje u sebe „tvorevine čiji je ukupan opseg umetničkih koncepcija širi i od poetika konkretizma – na kojoj se akcija nazivno zasniva – a načelno i od drugih mogućih vokovizuelnih poetika“ (Radovanović 1987: 8). Radovanović ne navodi primere takvih „tvorevina“, ali može se pretpostaviti da su u pitanju neki od radova npr. slovenačke multimedijalne neoavangardne grupe OHO, koja je delovala, između ostalog, i na poljima konceptualne i performativne umetnosti, koje je Radovanović u svojim teorijskim razmišljanjima izdvajao od vokovizuelnog nazivajući takvo stvaranje „mentalističkom“ ili

„projektističkom“ umetnošću (v. Vladan Radovanović, *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006.*, 1996).

Spacijalizam je određenje konkretističkog autora i istraživača tekstualno-vizuelnih pojava u književnosti Pjera Garnijea (Pierre Garnier) – koji je u eseju „Spatialisme et poésie concrète“ (1968) takođe uspostavio liniju srodnosti između savremenog konkretizma i poznih Mallarmeovskih tipografskih eksperimenata, čime se objašnjava njegov odabir naziva, imajući u vidu u kolikoj je meri Mallarme u umetničkoj praksi i autopoetskim zapisima isticao važnost prostora kao novog principa ritmičko-versifikacione organizacije pesme. Ovaj, čak i prema Radovanovićevom priznanju načelno validan termin, ipak se odbacuje zbog Garnijeovog ekskluzivnog obraćanja „poeziji“.

Iz istog razloga Radovanović odbacuje i naziv **totalna poezija**, koji je od strane Tima Ulriksa (Timm Ulricks) i Adriana Spatole (Spatola) objašnjen kao „pokrivanje neograničenog područja eksperimenta“ (prema Radovanović 1987: 8) unutar kojeg bi teorijski opravdane mogle biti razlike između škola, smerova, postupaka i poetika.

Sve navedene alternative terminu „vokovizuelno“ su, dakle, bile već prisutne u neoavangardnoj i postmodernoj teoriji umetnosti kao predlozi relevantnih istraživača i stvaraoca, ali su od strane Radovanovića odbačene u korist „vokovizuelnog“ jer su – prema Radovanovićevom teorijskom obrazloženju – označavale mnogo uža polja delovanja. Umesto jednog unikatnog i sveobuhvatnog umetničkog roda, pojmovi poput konkretne, vizuelne ili mašinske poezije označavale su tek pojedine žanrove, pristupe, poetike ili književne rodove. Radovanovićeve metateorijske reforme nije tako usmerena samo prema klasičnim obrascima književne genologije, nego i prema savremenijim teorijama koje su, prema njegovom shvatanju, u podjednako meri bile razučene i skoncentrisane na odvajanje pojedinačnih oblika, a ne na prepoznavanje unitarne, jedinstvene multimedijalne umetničke pojave – zbog čega su i takve, novije umetničke teorije podjednako ograničene, neprecizne, istorijski netačne i neopravdane, i na kraju, međusobno kontradiktorne. *Vokovizuel* Radovanović tako određuje ne samo kao odklon prema klasičnoj književnoj genologiji, nego i kao ujediniteljsku teoriju koja bi inače fragmentarne i pojedinačne neoavangardne/postmoderne umetničke teorije svela na jedinstven, relativno elegantan, zajednički teorijski okvir.

2.8. Šta je zapravo „vokovizuelno“?

Imajući u vidu ne samo dužinu nego i teorijsku složenost Radovanovićeve studije, paradoksalno izgleda činjenica da sažeta, direktna definicija „vokovizuelnog“ nijednom nije izložena u *Vokovizuelu*. Ovaj pojam, odnosno ovu specifičnu umetničku formaciju koju pojam označava, Radovanović definiše policentrično i lateralno. Na više od tri stotine strana i kroz dvadeset i tri poglavlja, Radovanović kreće od spoljašnjih elemenata, tumačeći teorijske postavke šire lingvistike, semiotike, komparativne estetike i teorije o medijima, idući prema samom središtu, odnosno živoj interpretaciji i kritici specifičnih primera iz umetničkog delovanja jugoslovenskih, odnosno srpskih, hrvatskih i slovenačkih autora, objašnjavajući kroz njihova „vokovizuelna“ dela intrikacije ove poetike i teorije.

Sabiranje Radovanovićevih argumenata i teorijskih obrazloženja u centralizovanu, sažetu definiciju pružilo bi ovakvo određenje vokovizuelne umetnosti:

- Vokovizuelno je samostalna umetnost; u pitanju nije samo oslikovljena književnost ili vizuelna umetnost sa verbalnim materijalom, već nezavisni umetnički rod.
- Vokovizuelno je višemedijski rod umetnosti (poput filma, opere ili stripa) koju čine tri podjednako zastupljena medijuma: tekst, slika i zvuk. U nekim slučajevima, vokovizuelno može sadržati i medijume/izražajne postupke taktalnog, konceptualnog, performativnog ili kinetičkog.
- U vokovizuelnoj umetnosti ne postoji hijerarhija između tri (u nekim slučajevima i više) različita medija. Slika nije pretpostavljena reči, ili zvuk tekstu, već svi medijumi čine jedinstvenu i sinhronizovanu semiotičko-estetsku celinu.
- Vokovizuelno nije isključivo avangardistička ili neoavangardistička pojava, već je u pitanju rod umetnosti koji ima viševjekovnu tradiciju u okviru evropske umetnosti. Začeci vokovizuelnog mogu se pronaći u antičkoj figuralnoj poeziji, a dalji primeri su se razvijali kroz oblike srednjevekovnih ilustracija i figuralne poezije, baroknih manirizama, sve do modernih oblika konkretne, vizuelne književnosti i ostalih višemedijskih oblika moderne i savremene književnosti.

Definicija vokovizuelnog zahteva i nekoliko dodatnih komentara u svrhu pojašnjenja potencijalno problematičnih mesta. Prvi i najvažniji bi bio podsećanje da vokovizuelno ne predstavlja Radovanovićevu stvaralačku strategiju, nego šire određenje sveobuhvatne

multimedijalne umetnosti, unutar koje je konkretno Radovanovićeva poetika samo jedan deo (Radovanović 1987: 350). Štaviše, Radovanović je u kasnijem delu svog stvaralaštva čak i koristio – sada već u skladu sa „tradicionalnim“ (!) avangardističkim načelima – posebno ime za svoje umetničko delovanje, imenovano kao „Vokovizuel SP“.

Potom, Radovanović na više mesta svesto udaljava poetički karakter „vokovizuelnog“ od suviše uskog određenja isključivo *poezije*. Radovanovićev stav je da se u eksperimentalnoj književnoj produkciji, monolitni književni rodovi poput Poezije i Proze neraspoznatljivo prožimaju i mešaju. Međutim, u *Vokovizuelu* se često upotrebljava termin „poezija“ kao metonimijska oznaka za književnost uopšte. Razlog tome leži u Radovanovićevom odabiru pokaznih primera koji gotovo u uključuju isključivo lirska grafičko-književna dela, odnosno ona koje bi postojeća književna nauka odredila kao poeziju: vizuelnu, konkretnu, konceptualnu, kompjutersku i tako dalje. Iako Radovanović u opštijim određenjima poetike vokovizuelnog priznaje vokovizuelni legitimitet proznim delima, ona se spominju retko i ilustrativno, bez dubljeg stilskog, značenjskog ili naratološkog tumačenja. Jedina prozna dela koja Radovanović spominje u *Vokovizuelu* jesu romani *Tristram Šendi* i *Alisa u Zemlji čuda* i, u slučaju srpske književnosti, *Struganje mašte* Vujice Rešina Tucića, što je delo koje je od strane samog umetnika parodijski određeno, u žanrovskom podnaslovu, kao „vizuelni roman – esej – poema“ (Rešin Tucić 1991: 251); poenta vica leži u tome da je ovakvo određenje zapravo besmisleno jer je pokrilo svaki mogući rod i modus književnosti. U *Vokovizuelu* se ne nalazi detaljnije tumačenje višemedijskih i formalno nekonvencionalnih romana istorijske avangarde poput *77 samoubica* Branka Ve Poljanskog ili kratkih romana *Metafizika ničega* i *Trgovinska rasprava* enigmatskog Mite Dimitrijevića Mida, kao ni pomen o autorima tzv. Mlade srpske proze: Savi Damjanovu, Svetislavu Basari, Đorđu Pisarevu, koji su do trenutka objavljivanja *Vokovizuela* – kasnih osamdesetih godina 20. veka – objavili značajne umetničke radove na polju eksperimentalne proze.

Budući da se sam Radovanović u svom obimnom umetničkom opusu relativno retko bavio striktno proznom praksom (izuzev *Noćnika* i ranih, konceptualističkih crtica prvi put objavljenih u zborniku *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006*, Radovanović je stvarao vokovizuelna dela prozaidnog karaktera koja bi se teško mogla opisati kao čista proza ili čista poezija), razlog nedostatka romana i ostalih proznih dela u konstelaciji primera u *Vokovizuelu* mogao bi se naći u tome da su Radovanoviću kao stvaraocu bliži bili radovi sa izraženijom lirskom dimenzijom. Ipak, Radovanovićevo istraživanje specifičnih grafičko-literarnih postupaka (tipografija, prelom, tretiranje fizičkog oblika hartije), te kognitivno-

perceptivnih i estetičkih osobnosti međusobnog uticaja vizuelnog i tekstualnog, vrlo je primenjivo i na prozna dela, zbog čega u ovom istraživanju i posvećuje tolika pažnja *Vokovizuelu* kao kodeksu izazovnih i primenjivih teorijskih razjašnjenja eksperimentalne književne prakse.

U tom smislu se dotičemo i poslednjeg komentara koji se tiče Radovanovićevog *Vokovizuela* i njegovom mestu u ovom istraživanju: *Vokovizuel* i teorija vokovizuelnog se ovom prilikom tumače kao značajan teorijski mehanizam izgrađen u svrhu razumevanja poetskih, estetskih i kognitivno-perceptivnih osobnosti multimedijalne književnosti, odnosno književnosti prožete nekonvencionalnim grafičkim rešenjima. Ovo istraživanje ne pretpostavlja da bi svako delo neoavangardne i postmoderne književnosti trebalo da se okarakteriše kao vokovizuelno u „radovanovićevskom“ smislu, ali mnoge Radovanovićeve ideje, od kojih su neke, poput njegovih zapisa o kinetičnosti, odnosno ergodičnosti/nelinearnosti i „transformativnosti“ književnog teksta, pionirske u svetlu čak i svetske književne teorije.

Vokovizuel je, da zaokružimo potonje dopune središnje definicije, višesmerna teorijska studija koja se u podjednako meri bavi širokim i decentriranim određenjem vokovizuelnog kao umetnosti kojoj klasična i savremena teorija umetnosti nisu priznale samostalnost (Radovanović 1987: 190, 192). Radovanovićev metodološki pristup uobličavanja teorije vokovizuelnog tako je sličan – porema indirektnom Radovanovićevom svedočenju u tekstu *Vokovizuela* – Podolijevom shvatanju formiranja avangarde kao pojave koja nije radikalno nova i koja nije, uprkos svojoj eksperimentalnoj prirodi, nastala *ex nihilo* u evropskoj umetničkoj tradiciji, već koja je radije objedinila postojeće stavove, inače razbacane po različitim poetikama ili poetskim tradicijama (Radovanović 1987: 179). Naročito je ovaj pristup očigledan u Radovanovićevom istorijskom određenju vokovizuelnih tendencija u evropskoj književnosti, koje je očigledno bilo naročito značajno autoru, budući da zauzima gotovo četvrtinu ove studije. *Vokovizuel* se tako sastoji iz tri podjednako važna dela: istraživanja istorijskih okolnosti formiranja ovog, prema Radovanoviću, samostalnog umetničkog roda; metateorijskog komentarisanja, nadograđivanja i preispitivanja teorijskih pojmova iz oblasti lingvistike, estetike i semiologije kako bi se unutar starijeg, rogovatnog teorijskog okvira napravilo mesta i za „vokovizuel“ kao legitimno izgrađenu i istorijski definisanu granu umetnosti; i naposljetku, bliže demonstracije vokovizuelne poetike kroz savremene primere eksperimentalne, višemedijske književne produkcije.

2.9. Od Avgustina pa nadalje: teorijski opseg Radovanovićeve teorije vokovizuelnog

Uz metateorijski aspekt, glavna osobenost Radovanovićevo *Vokovizuela* je iznimno i sveobuhvatno komentarisanje različitih polja teorije umetnosti. Radovanovićeve analitika ide toliko daleko – možda i bespotrebno daleko, uprkos demonstriranoj elokventnosti, obrazovanju i kritičko-polemičkoj sposobnosti autora, imajući u vidu da je studija nominalno posvećena istraživanju samo jednog, specifičnog umetničkog roda, a ne preispitivanju *čitave* zapadne umetničke teorije – da se u određenim delovima *Vokovizuela* pretresaju temeljita pitanja poput toga *šta je zapravo* umetnost, odnosno mediji, semiotika, lingvistika ili estetika. Radovanovićevo definisanje novih vrsta semiotičkih znakova, tzv. „morфона“ i „aktona“, dolazi, na primer, nakon opširnog pregleda gotovo svake relevantnije teorije znaka i značenja od Avgustina do Barta (Sosir, Lotman, Žiro...). U jedanaestom poglavlju, nazvanom „Literatura, poezija i vokovizuelno“, Radovanović izlaže ne samo bazične definicije književnih rodova poezije i proze (Radovanović 1987: 195), nego i razmišljanje odvodi u pravcu preispitivanja ontologije umetničkog dela (Radovanović 1987: 199), odnosno toga šta je uošte poezija, a šta sam koncept „poetskog“ (Radovanović 1987: 196–7). Vrhunac ovakvog pristupa je jedno od završnih poglavlja *Vokovizuela*, nazvano „Govor kritike“, u kojem Radovanović preispituje ontologiju samog koncepta govora (Radovanović 1987: 322), potom njegovog odnosa prema čulima, te prema objektivnoj subjektivnoj stvarnosti (Radovanović 1987: 323), odlazeći na kraju čak i u metafizička, filozofska preispitivanja samog koncepta postojanja⁵. U poglavlju „Avangarda, novina, eksperiment“ autor takođe ulazi u filozofsku raspravu o prirodi mogućeg i nemogućeg (Radovanović 1987: 186).

Sa jedne strane, ovakav zamah Radovanovićevo istraživanja svedoči o tome koliko su teorijski sposobni predstavnici neoavangardne i postmoderne književnosti promišljali sopstvene postupke i njihovu kritičko-teorijsku recepciju. Sa druge strane, Radovanović se u *Vokovizuelu* u više navrata bavi minucioznim ponavljanjima i prepričavanjima teorijskih načela koja su već artikulisana u relevantnim naučni delima, tek delom ih povezujući sa sopstvenim postavkama.

⁵ „Opravdanje postojanja poezije korisnošću i jeste, u krajnjem ishodu, opravdanje opstankom. Ali opstanak ne pravda postojanje nego obrnuto; opravdanje postojanja leži u bezmernoj vreži razloga i uzroka koji su ga iznenadili, težinu mu daje vaskoliki splet okolnosti koji je doveo do njega. Da li je samo čovekovo postojanje korisno – ne postavlja se kao pitanje. Postojanje je nužno jer se dogodilo, a svest koja vidi i druge mogućnosti ne umanjuje činjeničnost te nužde.“ (Radovanović 1987: 327)

Ipak, proučavanje takvog Radovanovićevog postupka trebalo bi ostaviti za posebno istraživanje koje bi podrazumevalo posvećenije kritičko ispitivanje Radovanovićeve naučne metodologije. Cilj trenutnog istraživanja je drugačiji, i podrazumeva osvrt na Radovanovićeve teorijske ideje koje se dotiču različitih poetskih prožimanja tekstualnog i vizuelnog u književnosti, bez ocenjivanja Radovanovićeve naučne stilistike i dublje metodike. Kao moguće opravdanje ovakvog Radovanovićevg postupka, koji je u više nego jednoj situaciji neuredan i koji odmaže od shvatanja njegovih važnijih, autorskih poenti, može biti pretpostavka da je tako detaljno pročešljavanje različitih umetničkih, književnih i estetskih teorija bilo potrebno zbog gigantske autorove zamisli da se vokovizuelno, kao nova umetnost – a ne kao „tek“ novi postupak, stil ili stilska formacija! – definiše iz svih mogućih položaja koordinatnog sistema umetničke teorije. Radovanoviću je bio potreban noviji aparat književne genologije, te ga je izgradio na temeljima tradicije svojih prethodnika. Njegove ideje su se morale pažljivo i opsežno formulisati i povezati sa postojećim naučnim parametrima kako bi takav, novi teorijski aparat posedovao naučnu legitimnost, umesto da predstavlja još jedan avangardistički „izam“, odnosno jednu pre svega intimističku, estetizovanu poetku, a ne legitimno teorijsko određenje.

2.10. Morfoni, metajezik, ultimno...: novi pojmovi koje uvodi Radovanovićeva teorija vokovizuelnog

„Vokovizuelno“ nije stoga jedini „novi“ termin koji Radovanović uvodi. Kako bi se različiti aspekti, procesi, mehanizmi, poetike i određenja vokovizuelnog objasnili, Radovanović je predložio niz sopstvenih, autorskih pojmova koji bi pomogli u preciznijem određenju vokovizuelnog i njegove umetničke izražajnosti. Takvi termini označavaju nove pojave koje prethodna tradicije umetničke teorije nije, prema Radovanoviću, do tog trenutka definisala, odnosno, oni služe popunjavanju rupa u postojećim teorijskim okvirima.

Temeljni i najčešći korišćeni novi termini u Radovanovićevoj teoriji su **morfoni** i **aktoni**, koje Radovanović uvodi već u početnim poglavljima i koristi ih tokom čitavog daljeg toka studije. Poglavlje u kojem se ovi pojmovi definišu, „Znak, značenje, jezik“, predstavlja pregled najvažnijih semiotičkih i lingvističkih teorija u kojem Radovanović, kao što je spomenuto, razmatra i ponovo artikuliše: polja proučavanja u lingvistici i semiotici, prožimanja lingvistike i semiotike, lingvistička i semiotička tumačenja umetnosti, problemski

odnos umetnosti i komunikacije i, u ovom slučaju najznačajnije, prirodu znaka, to jest odnos znaka i označenog.

U skladu sa svojim kritičkim odnosom prema nekim aspektima postojeće umetničke teorije, Radovanović smatra da „ni znak ni ostali termini semiologije i semantike još ne obuhvataju sve što je potrebno“ (Radovanović 1987: 114). Radovanović, dakle, i u teoriji znaka vidi iste probleme kao i u široj umetničkoj teoriji: teorijski aparat ne prepoznaje određene, za Radovanovića krucijalne, pojmove, što sam aparat čini nepreciznim i na kraju nesposobnim da uspešno prepozna i vrednuje „granične“ i „eksperimentalne“ umetničke pojave poput vokovizuelnog. U slučaju semiološke teorije znaka, Radovanović je smatrao da se mora odrediti „niži rod znaka“ (Radovanović 1987: 114) – drugim rečima, Radovanović izlaže eksperimentalnu pretpostavku atomiziranja pojma „znaka“ u pravcu neke vrste „kvantne semiotike“. Termin „kvantna semiotika“ je naš, a ne Radovanovićev, i aludira na sličnost sa postavkama kvante fizike, odnosno Plankovim opisom subatomskih paketa, tj. kvanta energije, kao i Hajzenberovom Teorijom neodređenosti koja nalaže da se u jednom trenutku može znati samo položaj ili brzina kvantne čestice, odnosno njen potencijal promene stanja, a ne konkretna vrednost jednog ili drugog stanja. Termin možda zvuči impresionistički, ali u opisu Radovanovićevih stavova ima ima visok nivo legitimnosti, kao što će biti dokazano; uostalom, i sam Radovanović se u svojim ranim umetničkim delima bavio određenim fizičkim temama poput opšte teorije relativnosti, fenomena istovremenosti i t. sl. čije su posledice u filozofskom smislu veoma slične postmodernim teorijama o ontološkoj nesigurnosti i nemogućnosti postojanja objektivnih, monolitnih, nepromenjivih centralnih narativa.

„Niži znak“, dakle, u ovom slučaju predstavlja nivo znaka koji još nema značenje, koji dakle još nije „znak“, ali koji poseduje potencijal da postane znak (Radovanović 1987: 114). Morfoni, stoga, kao „kvantni“ znakovi, sami ne poseduju nikakvo značenje, ali uspostavljaju vezu sa određenim smislom koji je diskurzivan, pojmovan i izreciv – morfoni se tako najčešće manifestuju u vokovizuelnim konstrukcijama, kao vizuelno i zvučno, odnosno kao grafizmi i fonizmi (Radovanović 1987: 115) koji tek u zajedničkoj kombinaciji oblikuju umetničko značenje. Kao što će u kasnijem toku istraživanja čiji je ovaj naučni rad samo jedan deo biti ukazano, grafički elementi u postmodernoj i neoavangardnoj prozi, za razliku od tradicionalnih ilustracija u slikovnicima, nemaju mimetičan odnos prema tekstualnom materijalu, u smislu da samo vizuelno reprezentuju događaje ili likove opisane u tekstu, već oblikuju simbiotski odnos sa tekstem, te se značenje takvog književnog dela oblikuje tek

kroz simbolički, parodijski, dekonstruktivni, nadopunjujući itd. odnos između grafičkih elemenata i verbalnog materijala.

Iz određenja morfona proističe i **akton**, tip morfona koji neposredno deluje i izaziva stanja koja nisu izreciva. Kognitivno-semantičko delovanje ovih „samodejstvenih morfona“ (Radovanović 1987: 114) Radovanović je sam slikovito, ali nedovoljno detaljno objasnio kao „izazivanje, a ne značenje“ (Radovanović 1987: 117). U pitanju je još jedan poststrukturalistički inspirisan termin Vladana Radovanovića o paradoksalnom – iz perspektive klasične semiotike – stanju znaka koji poseduje artikulisano i oblikovano značenje koje međutim ne može biti opisano, tj. preneto drugim znakovima.

U ovako složenoj semiološkoj klasifikaciji, Radovanović razlikuje tradicionalne znakove, potom tri vrste morfona: konvencionalni/logički, aluzivni/izražajni i samodejstveni (Radovanović 1987: 115), pri čemu poslednji predstavlja odnos „aktona i delovanja“. Pretpostavlja se i mogućnost, u skladu sa Radovanovićevom metodikom oblikovanja fleksibilnih teorijskih okvira koji otvoreno prepoznaju granične i mešovite fenomene, prelaznih faza između znaka i aktona, odnosno „bifunkcionalnosti“ (Radovanović 1987: 117). Primenjeno na područje vokovizuelnog, u ovom umetničkom rodu, prema Radovanoviću, dominiraju konvencionalni i aluzivni morfoni, dok se treći pojavljuju ređe, i uvek u sprezi sa prva dva (Radovanović 1987: 116).

Ostale termine Radovanović ne objašnjava ovako detaljno, ali se preko njih ostvaruju neka od značajnih teorijskih pojašnjenja vokovizuelnog. **Metajezik**, nasuprot „podjeziku“, jeste jezički kontekst kojim operiše vokovizuelno (Radovanović 1987: 143) i koji leži između „korišćenog i stvarnog jezika, između postojećeg i postajućeg“ (Radovanović 1987: 143). Ova formulacija nastavlja se na objašnjenje Sigfrida Šmita i njegove ideje o „stvaranju jezika u samom delu“ između tzv. „još-jezika“ i „već-jezika“ („Negacija i konstrukcija u konkretnoj poeziji“, Dometi 5, Rijeka, 1978; navedeno prema Radovanović 1987: 143).

Pojmom **ultimno** Radovanović se bavi u čitavom istoimenom (osmom) poglavlju, ali, slično kao i sa definicijom vokovizuelnog, nigde se u studiji direktno ne objašnjava šta „ultimno“ tačno podrazumeva. Iz Radovanovićevih interpretacija, primera i lateralnih zapisa o lingvističkoj redukciji reči, „ultimno“ bi se moglo odrediti kao postupak koji slovo tretira kao osnovno izražajno sredstvo (Radovanović 1987: 151); odnosno, „ultimno“ je postupak desemantizacije (Radovanović 1987: 155) i atomizacije reči na pojedinačne vizuelne znakove: slova ili glasove (Radovanović 1987: 151). „Ultimnim“ bi se onda smatralo ono

vizuelno-tekstualno stvaralaštvo koje kao stvaralački materijal koristi fragmentiran i u potpunosti deverbalizovan verbalni materijal poput pojedinačnih slova ili, u ekstremnim slučajevima, isključivo interpunkcijskih znakova (poput pesama „Inkubacija stroja“ i „Tapeti“ F. Zagoričnika).

U pažljivoj i širokoj analizi pojmova „novina“ i „eksperiment“ u kontekstu umetničkog stvaranja, Radovanović prepoznaje tri stadijuma „novine“. **Moderno novo** obuhvata više stvaralački aktuelnih ideja, potencijalno čak i međusobno suprotnih; **avangardno novo** je novo u najužem smislu jer sadrži najmanje „prepoznatljivog“; dok je **revolucionarno novo** rezervisano samo za onaj preokret koji se zbiva u sadašnjosti (Radovanović 1987: 180, 182) – poslednji termin je izvučen iz eseja „Revolucija i poezija“ Rastka Močnika (Problemi 67–68, 1968).

Ovo je još jedan primer kako je Radovanovićev naučni rad usmeren ka određenju različitih nivoa stepenovanja onih pojmova koji su u prethodnoj teorijskoj praksi bili posmatrani kao apsolutni i nedeljivi. Nedeljivo određenje semiološkog „znaka“ u Radovanovićevoj intervenciji dobija različite „potencijalne“ vrednosti oličene u kategorijama morfona, aktona i prelaznih međuvarijanti. Kada je stepen deverbalizacije verbalnog materijala književnog teksta na maksimumu, na vrhuncu je vizuelni potencijal pojedinačnih slova i grafema tog teksta, i u tom slučaju se stvara efekat „ultimnog“. Koncept novine u umetnosti takođe, u Radovanovićevom tumačenju, poseduje nekoliko različitih stepenika (moderno, avangardno, revolucionarno), a Radovanović prepoznaje čak i naročitu, „vrhunsku“ vrstu eksperimenta, tzv. **apsolutni eksperiment**, koji označava dobijanje nepoznatog rezultata na osnovu podjednako nepoznatih, ili tek delimično znanih premisa (Radovanović 1987: 185). Radovanović zaključuje da je ideja „apsolutnog eksperimenta“ samo neka vrsta mentalne vežbe, jer iz njegove perspektive – koja, podsetimo se, oblikovanje vokovizuelnog objašnjava istim argumentima kao i Pođoli formiranje avangardne umetnosti, dakle kao sinteze postojećih elemenata, a ne formulacije nečeg u potpunosti novog – nije moguće stvarati uz kompletno nepoznavanje umetničkog postupka ili gradivnih formalnih elemenata. Svaki radikalno novi umetnički postupak, pravac, stil ili rod neizostavno mora makar jednim svojim delom biti učvršćen postojećim i ispitanim elementima umetničke produkcije i estetike. Ovakva poenta, dakle, odražava se i u Radovanovićevom tumačenju vokovizuelnog kao umetničke tradicije sa viševekovnom, izgrađenom, ali od stane kritike i nauke neprepoznom tradicijom.

Teorijsko „stepenovanje“ prisutno je i u Radovanovićevoj inovativnoj definiciji pozicije stvaraoca u mašinskoj/programatskoj umetnosti poput kompjuterske ili statističke književnosti. Problematiku autorstva takvih dela (da li je „pravi“ autor kompjuterski generisane priče ili pesme čovek koji je aktivirao proces kodiranja, programer koji je napisao kod, ili sama mašina koja je izvršila „autorsku“ kombinaciju unetog materijala?) Radovanović razrešava razlikovanjem **potpunog** od **pasivnog** stvaraoca (Radovanović 1987: 213–14). „Potpuni“ stvaralac bi bio umetnik-programer, matematičar-pesnik, onaj koji neposredno rukuje svim sredstvima za ostvarivanje umetničkog dela. „Pasivni“ stvaralac, sa druge strane, je „stvaralački nepotpuna ličnost (sa aspekta tehnologije za koju se opredelio)“ (Radovanović 1987: 214), i koji je u „dvostrukoj posrednosti“ prema mediju (Radovanović 1987: 214): **prisilno posredan** zbog nepotpunog rukovanja procesom, odnosno **izabrano posredan** jer svesno mašini prepušta deo odluka o umetničkom delu (Radovanović 1987: 214). Radovanović takođe razlikuje i tri različita poetska okvira odnosa tehnologije i poezije – opet u stepenovanom odnosu koji zavisi od intruzije diskursa tehnologije u diskurs umetnosti i estetike – ali više reči o tome će biti u narednom etapama ovog istraživanja.

Kinetizmom objekta Radovanović je imenovao različita „transformativna“ svojstva nekih vokovizuelnih, odnosno eksperimentalno-grafičkih književnih i umetničkih dela. „Kinetizmom“ je Radovanović opisao, prema sopstvenoj argumentaciji, pojavu sopstvenu vokovizuelnom, ali šire shvatanje ovog pojma može se odnositi i na pojave koje su se u teoriji književnosti, i pre i posle Radovanovićeovog *Vokovizuela*, definisale kao hipertekst, ergodička književnost ili otvorenost dela. U pitanju su: nelinearno prostiranje vizuelnih elemenata na stranici, nelinearna organizacija dezignativnog sadržaja (npr. *Noćnik* ili Pavićev *Hazarski rečnik*), odnosno bilo koja vrsta dinamičkog odnosa između različitih vizuelnih i tekstualnih elemenata u književnom tekstu. Naš dalji komentar Radovanovićeve pretpostavke „kinetizma“, koji ima ulogu dopunjavanja Radovanovićeve argumentacije, tumačio bi ovaj pojam kao ideju o formalnoj ili značenjskoj „transformativnosti“ tekstualno-grafičkih književnih dela, u kojima ne postoji hijerarhizovani odnos između dva medija, već tekst i slika međusobno utiču jedno na drugo, međusobno se zaokružujući, nadopunjujući, parodirajući, dekonstruišući i tako dalje. „Kinetizam“ umetničkog dela, prema našoj dopuni ovog Radovanovićeovog određenja koju ovom prilikom pružamo, upućuje na nekonvencionalnu vrstu kognitivne percepcije „vizuelnog“ književnog dela i njegovog značenja, za razliku do „tradiconalnog“ linearnog, kauzalnog čitanja. Formulaciju sličnu ovoj iznosi, deceniju nakon *Vokovizuela*, i savremeni naratolog Espen Arset (Aarseth) pri

definiciji „ergodičke“ književnosti kao naročitog uređenja tekstualnog materijala koje zahteva „netrivijalan“, što će reći nestandardan napor čitanja (Aarseth 1997: 1) koji više ne prati ustaljena pravila jednosmernog čitanja sleva nadesno, od gore ka dole i tome slično. Termin „kinetizam“ čak je značenjski i etimološki blizak pojmu „ergodičko“, jer oba impliciraju pokret: Arset pojam *ergodic* stvara od starogrčkih reči *ergos* i *hodos* („šetati“ i „staza“; Aarseth 1997: 1).

Na samom kraju, od Radovanovićevih inovativnih teorijskih pojmova ističemo i **semiosonik**, alternativni predlog koji Radovanović predlaže za žanr zvučne poezije.

Kao što je prikazano, Radovanovićevi termini često se tiču znatno širih, ili pak potpuno različitih polja u odnosu na centralnu problematiku *Vokovizuelnog*: istraživanje odnosa teksta i slike u okviru tzv. vokovizuelnog stvaralaštva. Zbog obimnosti ovakvog teorijskog aparata, dalji tok ovog istraživanja pažnju će posvetiti samo onim pojmovima i elementima bliskim cilju ovog naučnog rada, ali napominjemo da bi dalje istraživanje Radovanovićeve naučno-teorijske metodologije pružilo vredan doprinos izučavanju umetničke teorije neoavangardnističkih i postmodernih pojava u srpskoj književnosti i umetnosti.

2.11. Da li je vokovizuelno književnost?

U širem kontekstu ovog istraživanja, odnosno u kontekstu proučavanja međusobnog prožimanja vizuelnih i tekstualnih elemenata u neoavangardnoj i postmodernoj srpskoj književnosti, može se postaviti važeće pitanje: ako je vokovizuelno od strane Radovanovića određeno kao samostalna, višemedijska polidimenzionalna umetnost u kojoj su podjednako i nehijerarhijski zastupljeni medijumi teksta i slike, i koja ima bliske dodire i sa konceptualnom, performativnom i taktilnom umetnošću (v. poglavlja „Taktilno, kinetičko, gestualno“ i „Vokovizuelno i druge umetnosti“), da li je uopšte legitimno oslanjati se, prilikom proučavanja vokovizuelne poetike, na teorijski okvir književnosti?

Kako se ispostavlja – veoma. Iako teorijski osmišljeno kao tek „delimično“ tekstualna umetnost, vokovizuelno se i dalje u ogromnoj – i dominantnoj – meri oslanja na književnu poetiku, književnu estetiku, pritom se ostvarujući kroz umetnička dela koja se u većini slučajeva ne mogu drugačije, osim kroz veoma nategnuto i teorijski problematično tumačenje, posmatrati kao bila šta drugo osim književnih dela, doduše multizanrovskih, interdisciplinarnih i „hibridnih“. Može se polemisati da radikalno eksperimentalni

neoavangardni radovi poput onih u potpunosti lišenih verbalnog konteksta, poput vizuelnih pesama sastavljenih od isključivo tipografskih simbola, zaista više naginju grafičkom dizajnu nego beletristici, te mogu biti smatrani posebnim rodnom umetnosti unutar nove genologije koja bi zamenila postojeće, klasične obrasce popisivanja književnih i umetničkih žanrova – ali i u takvim slučajevima, poput već navedenih interpunkcijskih-tipografskih pesama F. Zagoričnika, takvi radovi stvarani su od strane umetnika koji su inače bili književni stvaraoci. Dodatno, takvi radovi svojom grafičkom strukturom uglavnom i podsećaju na vizuelni izgled stihovanog teksta; npr. potpuno kriптиčni zbirovi grafema i ostalih tipografskih simbola u „Rastavnoj rešetki“ Z. Mrkonjića i „Monday, Monday“ Vojina Kovača Chubbyja i dalje zadržavaju kvadratasto-pravougaon oblik koji evocira tipografski oblik lirske pesme, odnosno pravilne skupove simbola koji vizuelno podsećaju na pojedinačne stihove. Iako bi se takva dela u klasičnoj književnoj kritici neprecizno i nedopunjeno opisivala kao hibridna, prelazna, heterogena ili fluidna, nedostaci književne teorije ne mogu biti jedini razlog zašto bi se takva dela u potpunosti izbacila iz umetničkog i teorijskog okvira književnosti.

Vokovizuelno, drugim rečima, i dalje možemo posmatrati kao eksperimentalan i *graničan* (sada se u nedostatku boljih termina nažalost i sami služimo onim izrazima koji marginalizuju ovakve pojave!) oblik književne umetnosti. Takvo rezonovanje može se uočiti i u nekim detaljima Radovanovićeve teorije; kako u posrednim, tako i u direktnim izjavama koje sugerišu da je osnova vokovizuelnog postupka i dalje književnost i književna estetika i poetika.

Najupečatljiviji takav sporedni dokaz leži u prosto činjenici da su istorijski pregled vokovizuelnih pojava, kao i brojna Radovanovićava tumačenja i komentari drugih vokovizuelnih radova, skoro u potpunosti sastavljeni od književnih primera. U slučaju istorijske hronologije, od antičke do savremene književnosti navedena su isključivo dela koja dolaze iz tradicije književnog stvaralaštva; odnosno, u pitanju su suštinski književni tekstovi sa istaknutim vizuelnim elementima ili vizuelnim oblikovanjima teksta, poput: figuralne poezije, srednjevekovnih iluminacija, renesansnih rukopisnih ilustracija, barokne carmine figurate, modernističkih kaligrama, i sličnih žanrova i pojava. U slučaju primera iz neoavangardne i postmoderne umetnosti, Radovanović se, uz samo jedno delimično odstupanje – vizuelni rad bez naslova Marine Abramović (Radovanović 1987: 154), nominalno konceptualne umetnice, koji doduše sadrži dominantu verbalnu dimenziju – dotiče isključivo književnih stvaralaca, među koje spadaju: Miroljub Todorović, Vujica Rešin Tucić, Franci Zagoričnik, Tomaž Šalamun, Zvonimir Mrkonjić, Judita Šalgo, Slavko

Matković, Matjaž Hanžek, Istok Gajster Plamen, Josip Stošić, Balint Sombati i mnogi drugi srpski, hrvatski, slovenački i vojvođansko-mađarski autori.

Radovanović i sam naglašava presudnu ulogu književnog kao osnovnog, ili makar prvog među jednakim gradivnim elementima vokovizuelnog; dakle, „književnog“ kao umetničke formacije, a ne „tekstualnog“ u smislu medijumskog određenja. Uzrok ovome Radovanović nalazi u suštinskim postavkama semiotike umetnosti, odnosno, u temeljitoj podeli semiotike umetnosti na dva tipa značenja koje umetničko delo može emitovati: **dezinativnog** i **formalnog** (Radovanović 1987: 134). U ovoj podeli, **dezinativno** se odnosi na postojanje (makar relativno jasno) izložene teme, motiva, pojave, predstave ili događaja u delu. Sa druge strane, **formalno** se tiče, kao što ime nagoveštava, stilskih i formalnih osobenosti dela. Radovanović na ovaj način, kroz individualnu semiotičku interpretaciju umetnosti, ponavlja u umetničkoj teoriji hiljadama godina staru maksimu o Formi i Sadržaju kao osnovnim umetničkog dela – ideju koja je poznata još od antičke misli Aristotela, odnosno Horacija.

U odnosu na muzičku, odnosno vizuelnu/plastičku umetnost, Radovanović vokovizuelno definiše kao umetnički rod kojem je, iako predstavlja susret dezinativnog i formalnog, dezinativno značenje određujuće – za razliku od muzike koja ima samo Oblik i veoma asocijativno značenje, vokovizuelno poseduje Oblik kojem je cilj artikulisanja Sadržaja, tj. značenja. Na taj način, Radovanović pravi razliku između, za njega, uskog određenja konkretne poezije – koja poseduje isključivo samoreferentno značenje – i mnogo šireg polja delovanja vokovizuelnog. Prema tome, važna osobenost vokovizuelne umetnosti je to što ona nije autoreferentna, odnosno ona ne izražava samo sopstvenu strukturu (Radovanović 1987: 307) kao što je to slučaj sa srodnim vizuelnim i vizuelno-tekstualnim oblicima neoavangardne umetnosti poput konkretne književnosti. Za razliku od njih, vokovizuelno može posedovati teme, motive, ideje i dešavanja koja prevazilaze samu formu. Vokovizuelno delo, na primer, može imati i društvenu temu, intimističke motive, političke, filozofske i tako dalje. Kao ilustrativni primer, Radovanović navodi slučaj sopstvene grafičke poeme *Pustolina* u kojoj je, kroz eksperimentalni, višemedijski postupak prožimanja teksta i slike, obuhvatio između ostalog i različite teme iz post-ajštajnovske fizike poput: odnosa brzine i mase, zakrivljenosti prostora, koncepta nadsvetlosnih brzina, nemogućnosti utvrđivanja istovremenosti u dva udaljena sistema, i teme Velikog praska (Radovanović 1987: 315).

Usled postojanja „sadržaja“, odnosno književno-tekstualne dimenzije koja takav sadržaj može artikulirati za razliku od apstraktnih, desemantizovanih vizuelnih elemenata u konkretističkoj književnosti, vokovizuelno je tako blisko povezano sa književnošću: „Vokovizuelno je uvek bilo interferentno sa literaturom, i posebno sa poezijom, preko semantike (dezi­gnativnog značenja), verbalnog, fonetskih vrednosti i grafičke uređenosti“. Štaviše, iako Radovanović govori o vokovizuelnom kao jedinstvu sva tri medijuma, ipak napominje da, poput književnosti, a za razliku od konkretne poezije i proširene plastične umetnosti, vokovizuelno neguje „centralnu ulogu verbalnog“ (Radovanović 1987: 166).

Spoljašnji istraživač Radovanovićeve teorije može, kroz tumačenje autorovih definicija i istorijskih pregleda, zaključiti da se „vokovizuelno“ ne mora odrediti kao posebna i samostalna umetnost, i da je možda ispravnije posmatrati ovakvu pojavu kao jednu vrstu veoma karakterističnog književno-višemedijskog izraza. Prema Radovanoviću, naime, književnost, budući da se zasniva na tekstu, nikada ne može biti ništa drugo osim striktno monomedijske umetnosti, te svako vizuelno prožimanje teksta takvo delo transportuje iz književnog u vokovizuelni teorijski okvir. U nastavku prvog navedenog citata iz prošlog pasusa, Radovanović dodaje: „Vokovizuelno je uvek bilo interferentno sa literaturom [...] a izdvajalo se od literature svojom višemedijskom prirodom“ (Radovanović 1987: 165). Svaki element multimedijalnosti u književnom delu čini to delo, prema Radovanovićevoj tipologiji, vokovizuelnim.

Za Radovanovićevo određenje vokovizuelnog, koje ovu umetničku pojavu promovise kao samostalnu umetnost, posredne argumentacije poput ovih upravo navedenih, mogu biti problematične jer se čak i u daljim dezi­gnacijama književnog diskursa u odnosu na vokovizuelni prepoznaje „književna priroda“ vokovizuelnog. Radovanović spominje, na primer, da činjenica da postoji „bliskost“ (!) između književnosti i vokovizuelnog ne znači da je vokovizuelno zavisno od literature, već da književna i vokovizuelna dela poseduju „zajedničku pripadnost krugu dezi­gnativnih umetnosti“ (Radovanović 1987: 204); odnosno, da činjenica da vokovizuelno zadržava dezi­gnativno značenje koje „prožima literaturu“ znači, slikovito rečeno, da ono na taj način samo „čuva ‘sećanje’ na svoje poreklo“ (Radovanović 1987: 353) – čime se zapravo potvrđuje da vokovizuelno delo suštinski jeste *književno* delo, koje se tek u posebnim interpretacijama i estetičkim sistemima može odrediti kao praksa novog umetničkog roda. Još jasnije određenje ovakvog odnosa između književnosti i vokovizuelnog jeste ono u kojem Radovanović poredi vokovizuelno i film. Filmska, kao i vokovizuelna umetnost, su višemedijski umetnički rodovi, kod kojih je tekst (scenario ili

replika u filmu) ključni gradivni element: „Vokovizuelno i film zauzimaju, dakle, sličan položaj u odnosu na literarnu vrednost teksta“ (Radovanović 1987: 146).

2.12. Tradicija vizuelne književnosti: antički i srednjevekovni višemedijalni radovi

Jedna od najznačajnijih delova *Vokovizuela*, odnosno najznačajnijih zamisli u teorijsko-istraživačkom metodu Vladana Radovanovića, jeste određivanje „vokovizuela“ ne kao savremenog trenda u eksperimentalnoj, višemedijskoj književnosti, već kao objedinjujućeg naziva na višemilenijumsku tradiciju grafičko-tekstualnih prožimanja u istoriji evropske književnosti. Pored značajnog pregleda takvih „manirističkih“ – dakle eksperimentalnih, nekonvencionalnih, vizuelnih – pojava u evropskoj književnosti Nikole Grdinića (*Formalni manirizmi*, 2000), ovaj segment *Vokovizuela* predstavlja najtemeljnije istraživanje tog tipa u srpskoj književnoj nauci. Ovom prilikom ćemo predstaviti taj predloženi vremenski niz evropske vokovizuelne tradicije, uz komentare i dopune izvornog Radovanovićevog pregleda.

Prve tragove vizuelne ili figuralne književnosti Radovanović, kao što je slučaj i sa Grdinićevim pregledom (Grdinić 2000: 65) u antičkoj tradiciji, pa tako svoj pregled otvara sa primerom grčkog pesnika Simije sa Rodosa. Njegove su tri pesme: „Kрила“, „Sekira“ i „Jaje“ prvi primeri vizuelne poezije u evropskoj književnosti. Pesma „Kрила“ izvorno je najverovatnije napisana na krilima statue koja je, u grotesknom obliku deteta sa bradom, predstavljala boga ljubavi (Edmonds 1919: 491). Šest pera u krilima predstavljalo je šest stihova, koji su sve kraći što su bliži središtu (Massin 1970: 158). Pesma „Sekira“ takođe je prvobitno bila natpis na predmetu: na sekiri koju je Epeus, konstruktor trojanskog konja, posvetio Atini. Ovo delo donosi i specijalno neobičan, prstenast način čitanja: prvo se čita prvi, pa poslednji stih, zatim drugi i preposlednji, i tako dalje – kraj pesme je u njenoj sredini, na mestu gde se dvosekla sekira grafički spaja sa svojom drškom. Isti način ergodičkog čitanja primenjen je i u pesmi „Jaje“, najkompleksnijom u metričkom smislu (Edmonds 1919: 495). Na kraju pesme, tj. u njenoj sredini, otkriva se alegorijski smisao stihova: pesnik samog sebe naziva „Dorskim slavujem“, a pesma, tj. „jaje“ i njegovo žumance, njegov je dar čitaocu (Edmonds 1919: 495).

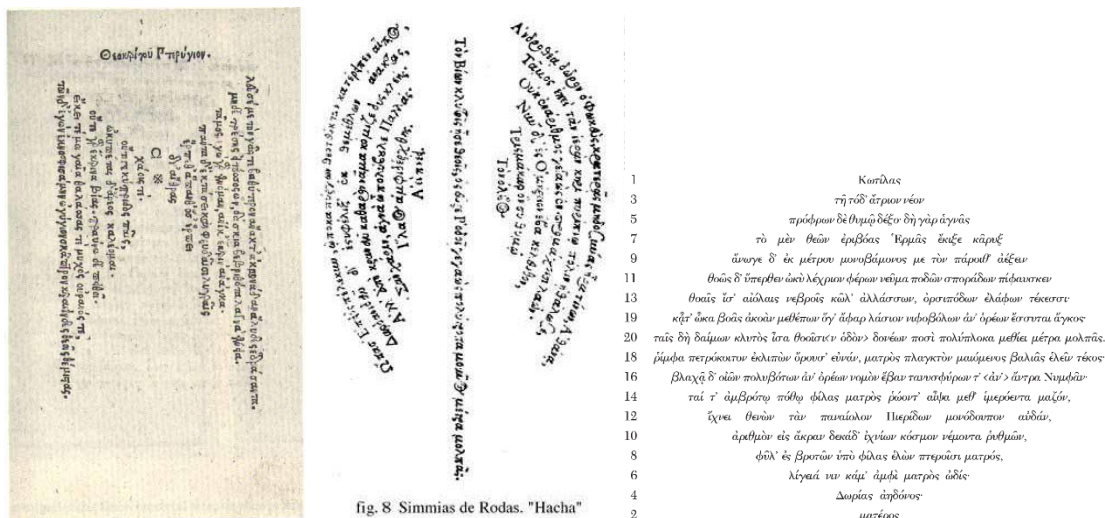


fig. 8 Simmias de Rodas. "Hacha"

Ilustracija 1. Tri figuralne pesme Simije sa Rodosa: „Krila“, „Sekira“ i „Jaje“

U tri Simijine pesme uočavamo svojevrsni razvoj figuralne poezije. Vizuelnost pesme prvo je tek maniristički ukras koji nema nikakve poetske veze sa sadržinom pesme. Potom, oblik pesme postaje mimetički odraz predmeta koji je u njoj opevan (slično, dakle, Apolinerovim *Kaligramima*). Naposljetku, vizuelnost pesme postaje ključni gradivni element ergodičke strukture pesme i njene autoreferencijalne teme.

U antičkoj se tradiciji može naći još nekoliko značajnih tragova vizuelne književnosti. Pesnici Dosijad (Dosiados, 150 PNE) i Besantinus ili Vestinus (117–138) pisali su „oltarske“ pesme u obliku svečanog oltara (Massin 1970: 159; Higgins 1987: 20). Dosijadova pesma je svesno kriptografska, pisana u složenom akrostihu (Massin 1970: 159) konstruisana od zagonetki i posrednih aluzija na određene bogove i heroje; Vestinusova nema izražene kriptografske elemente, i od Dosijada pozajmljuje samo vizuelni oblik (Edmonds 1919: 509).

ΔΩΣΙΛΔΑ ΔΩΡΙΕΝΣ	ΒΗΣΤΙΝΟΤ ¹
ΒΩΜΟΣ	ΒΩΜΟΣ
Ειμάρσενος με στήτας πόσις, μέροφ διαβος, τεύξ', ού σποδείνας λινς Έμπούσας μόρος Τεύκροιο βούτα και κυνός τεκνώματος, χρυσάς δ' ¹ άίτας, άμος έψίνδρα τόν γινύχαλκον ούρον έρρασειν, όν άπάτωρ δισενος μόγησε ματρίπιπτος έμόν δέ τεύγμ' άθρήσας Θεοκρίτιο κνάστας τριεπέροιο καύστας θώνξεν αίς' ίύξας ² χάλεψε γάρ νιν ίά σίργαστρος έκδυγίρας ³ τόν δ' άλλνεύτ' ⁴ έν άμφικλύστω Πανός τε ματρός εύνέτας φώρ δίζωρος λινς τ' άνδροβράτος Έλοραιστάν ⁵ ήρ' άρτίαν έν Τευκρίδ' άγαγον τρίπορθου.	Ο λός ού με λιβρός ίρών Λ ιβίδεσιν οία κάλχη ² Υ ποφουίνσι τέγγει, Μ αύλιες δ' ύπερθε πέτρη Ναξίη ³ θουόμεναι Π αμάτων φείδοντο Πανός, ού στραβίλω ⁴ λιγγύι Ι ζός εύώδης μελαίνει τρεχένω με Νυσίων ⁵ Ε ς γάρ βωμόν όρη με μήτε ήλούρου ⁶ Π λιθόις μήτ' Αλιβής παγόντα ⁷ βάλοις, Ο ύδ' όν Κυνοβουγής έτευξε φύτλη Λ αβόντε μηκάων κέρα, Λ ιοσάτιν άμφί δειράτιν Ο σοσι νέμονται Κινθίαις, Ι σόρροτος πέλειτό μοι: Σ ύν ούρανού γάρ έκγόνοις Ε ίνάς μ' έτευξε γηγενης, Τ άων άείζων τεχνην Ε νευσε πάλμυς άφθίτων. Σ ύ δ', ά πίων κρήνηθεν ήν Ι νις κύλαψε Γοργόνος, Θ υοις τ' έπισπέυδοις τ' έμοι Υ μηττιάδων πολύ λαροτέρην Σ πανήν άδην' ίθι δη θαρτέον Ε ς έμην τεύξιν, καθαρός γάρ έγώ Ι όν ίέντων τεράων, οία κέκευθ' έκεινος, Λ μφι Νείαις Θρηκίαις όν σχεδόθεν Μυρίνης Σ οι, Τριπάτωρ, πορφυρέου φώρ άνέθηκε κριοϋ.
¹ χρυσάς Ε: mas χρυσάς, -εί, -εί δ': added by Valckenauer ² απ' ίίζας Salm: mas άμφίξαι ³ έκουρίαι Salm: mas έκείν γήρας ⁴ άλλνεύτ' Hecker: mas άλλ λιενύτ' ος άλλνεύτ' ⁵ mas ίοραίσταν, ίλοραίστας, ίλοραίστας ⁶ μάλα ⁷ μάλα	¹ Βηστίνου Ηαελ: mas Βηστανίνου ² κάλχη Brunck-E: mas κάλχη ³ mas πέτρος νετίας ⁴ στραβίλω Salm: mas -ω ⁵ mas όρη ⁶ μάλα ⁷ μάλα Bgk: mas μ. ταχούρου, μεταχούρου ⁸ λαβόντα Wil: mas -τα
506	510

Ilustracija 2. „Oltarske“ vokovizuelne konstrukcije Dosijada (levo) i Vestinusa (desno)

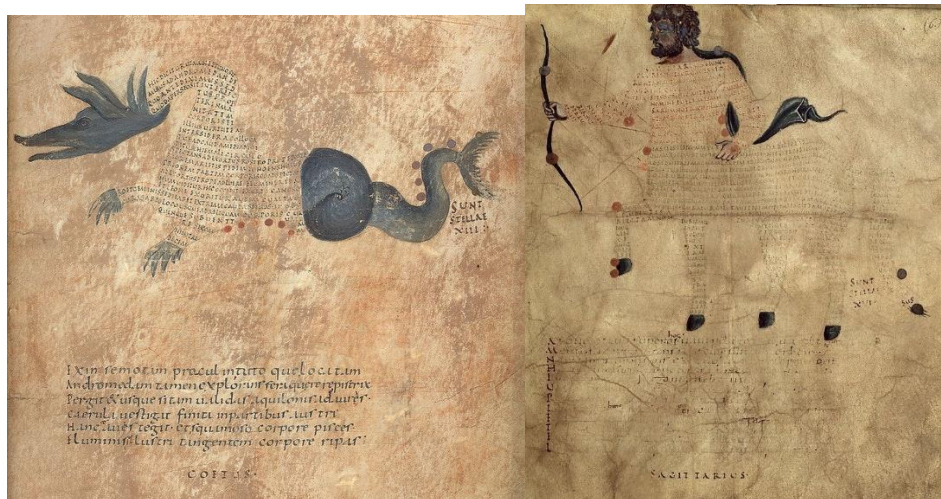
Bukolički pesnik Teokrit (IV–III vek PNE) tvorac je pesme u obliku *syrixna*, ili Panove frule (Edmonds 1919: 500–503). Sve kraći stihovi ove pesme-zagonetke (Edmonds 1919: 500) evociraju oblik frule i posvećeni su nimfii Eho (Massin 1970: 158).

ΘΕΟΚΡΙΤΟΤ.—ΣΤΡΙΓΞ
Ουδένος εύνάτειρα μακροπολέμοιο δέ μάτηρ μαίας άντιπέτροιο θούν τέκεν ίθνητρα, ούχλ' κέρασταν, έν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ, άλλ' ού πειλιπέτς αίθε πάρος φρένα τέρμα σάκουσ, οίνου' όλου δίζω, δε τās Μέροπος πάθου κούρας γηρυγόνας έχε τās άνεμώκεος. δε Μοίσα λιγύ πάξεν ίοστέφαν έλκος άγαλμ: πύθιοιο πυρισμαργου, ¹ δε σβέσειν άνορέαν ίοσανδέα παπποφόνου Τυρίας τ' έξήλασεν ² φ' τόδε τυφλοφόρων έρατόν πήμα Πάρις θέτο Σιμηχίδας· ψυχάν δ' ³ βροταβάμων στήτας οίστρε Σαέττας κλωποπάτωρ άπάτωρ λαρνακόγυις χαρείς ⁴ άδύ μελίσδοις έλλοπι κούρα, Καλλιόπα νηλέστω.
¹ mas also κυρισφορέου ² so Ηαελ: mas άφίλετο or gap ³ δ Hecker: mas άει or δ ⁴ χαρείς Heck: mas χαιρείς
502

Ilustracija 3. Rad bukoličkog autora Teokrita u obliku Panove frule

Značajan primer najranije vizuelne književnosti je i Aratova (IV–III vek PNE) *Phaenomena*, tekst komplikovane prirode. U izvornom obliku, ovaj je tekst bio stihovna astronomska rasprava pisana monomedijski, bez ikakvih grafičkih elemenata. Nakon što je delo na latinski preveo Ciceron, to latinsko izdanje je u IX veku nepoznati urednik – potpisan kao Hyginus, što je sigurno pseudonim, jer je pravi Gaj Julije Higin, rimski pesnik, živeo u I veku PNE – to je latinsko izdanje, dakle nepoznati urednik uobličio u različite tekstualno-

grafičke predstave sazvežđa u oblicima ljudi, životinja, mitoloških bića i prizora, brodova, planeta, lira i oltara. Aratovi podaci određenom sazvežđu su, drugim rečima, uobličeni tako da daju oblik tog sazvežđa; vrlo sličan postupak tekstualnog dočaravanja kosmičkih konstelacija Radovanović je primenio u svojoj *Pustolini*.



Ilustracija 4. „Hyginova“ višemedijalna doctavanja izvornog Aratovog teksta

Rimska je književnost samo delimično nastavila tradiciju grčke *technopaegnie*, odnosno figuralne književnosti. Samo je dva autora pružila grafička književnost na latinskom: Levija (Laevius, I vek) i Publilija Optacijana Porfirija (Publilius Optatianus Porphyrius, IV vek). Od Levijine pesma u obliku feniksa (Higgins 1987: 25) danas preostaju samo fragmenti. Pesma se pod nazivom „Pterygon phoenicis“ nalazila u njegovoj zbirci *Erotopaegnia*; lirski subjekat, u ovom slučaju fenix, o sebi je govorio preko natpisa na svojim krilima (Van den Broek 1972: 268–269). Ovo delo samo je opisano u četvorovekovnom zborniku *Ars grammatica* Flavija Sosipatera Karisija (Flavius Sosipater Charisius).

Najznačajnija pojava u rimskoj figuralnoj književnosti bio je P. Optacijan Porfirije. Nakon što je upao u nemilost kod cara Konstantina Velikog, koji ga je prognao (Massin 1970: 160), Optacijan je vladaru posvetio dvadesetak vizuelnih panegirika. Konstantinu Velikom su se ova dela toliko svidela da je Optacijana 325. godine učinio dvorskim pesnikom (Higgins 1987: 26). Optacijanove vizuelne pesme nisu bile namenjene, u današnjem smislu, intimnom čitanju, već su bile – iz današnje perspektive objašnjeno – konceptualno-performativnu prirodu. Poput neoavangardističkih „izložbi“ poezije, koje su povezivale galerijsko i dramsko-performativno iskustvo (up. npr. sa izvođenjima poezije Vujice Rešina Tucića), Optacijanove „pesme“ bile su izlagane i predstavljane u obliku koji je više nalikovao današnjim plakatima, a ne zbirkama poezije: u velikom formatu, u zlatu i

srebru, na tamnoj (plavoj, ljubičastoj ili crnoj) pozadini (Higgins 1987: 26). Optacijanova dela žanrovski su izvedena u stilu mesostiha (akrostih koji se stvara ne od početnih, nego od središnjih slova stihova naročitom manipulacijom njihovog položaja), *scripte continue* i *carmine cancellate*: u pitanju su bili ogromni blokovi teksta pisanog bez razmaka između reči, ali sa vizuelnim obeleživačima koji su, markirajući određena slova, lavirintski kontruisali „stihove“ formirajući od njih apstraktne oblike. Tekstualni materijal bio je, dakle nelinearno ispisan na platnu, i mogao se uspešno čitati tek praćenjem grafičkih znakova. Takvo je uređenje teksta posedovalo i osobine ergodičke kriptografije: „prave“ pesme su izvornom, inače nekoherentnom bloku teksta bile skrivene, a čitaocu su se otkrivale tek zahvaljući kompleksnim grafičkim oblicima koji su markirali određena slova. Pored ovakvih pesama, Optacijan je konstruisao i nekoliko radova u stilu „klasične“ figuralne poezije (pesme u obliku oltara, Panove frule), što svedoči o njegovom ugledanju na ranije radove Dosije i Teokrita, odnosno o začetku stvaranja vokovizuelne tradicije u istoriji evropske književnosti.

```

1  PAVCAQVIDEMCEONIFORSFRIVOLANISQVOQVEIYNG
2  LVOICRASICNOSTAANGETTVAIYSSACAMENA
3  ANBIEHAECCIVDANFELICISYMINERHOBI
4  CANNOPFPABITANOVSSIRIYCVLACVYIS
5  FLEXINVSVTAIMISDANCORDIIEGLACVYIS
6  HINCADIASONETRESVPERVTHOIAFLXVYIS
7  NCFACVSTOTIYSSVMOQVEIRMAVARITANVYIS
8  SICANIVSNECVICTYISINRESITSAVOIYVIRIM
9  IMLERVARIASMETRICAGGAVIORISOBARTIS
10  ANDERSONSEDEBITAVAVAVIOLUCETASVYIS
11  ITEVELITMETROVMINAGMINNECOCATASVRI
12  EFFVEMTREFIDQVEZARANSSEMONERVAENTER
13  DIENECMENSVAICTOSIDONNIAAIOHTY
14  VGREEDRIVSVMSSVAVNSOPDEACARMEN
15  MERATHICOCVIVAVSAEDFONNIVAVAVNT
16  ADDINECASTALIOEXTIFERNOMINAVSVYIS

```

Fig. 2. — Poem XXI.

```

1  ALMETVARLAVHSARTASSVSTOLLETSASTRA
2  LVCSTALICESTTPVAVIETITITICOPVIM
3  MIBYASIKKVVNSHAPVIFECOVVIAASVAVM
4  PIMBIFRABESTVPEVAVAVAVAVAVAVAVAV
5  PAVCAQVIDEMCEONIFORSFRIVOLANISQVOQVEIYNG
6  LVOICRASICNOSTAANGETTVAIYSSACAMENA
7  ANBIEHAECCIVDANFELICISYMINERHOBI
8  CANNOPFPABITANOVSSIRIYCVLACVYIS
9  FLEXINVSVTAIMISDANCORDIIEGLACVYIS
10  HINCADIASONETRESVPERVTHOIAFLXVYIS
11  NCFACVSTOTIYSSVMOQVEIRMAVARITANVYIS
12  SICANIVSNECVICTYISINRESITSAVOIYVIRIM
13  IMLERVARIASMETRICAGGAVIORISOBARTIS
14  ANDERSONSEDEBITAVAVAVIOLUCETASVYIS
15  ITEVELITMETROVMINAGMINNECOCATASVRI
16  EFFVEMTREFIDQVEZARANSSEMONERVAENTER
17  DIENECMENSVAICTOSIDONNIAAIOHTY
18  VGREEDRIVSVMSSVAVNSOPDEACARMEN
19  MERATHICOCVIVAVSAEDFONNIVAVAVAVNT
20  ADDINECASTALIOEXTIFERNOMINAVSVYIS
21  ALMETVARLAVHSARTASSVSTOLLETSASTRA
22  LVCSTALICESTTPVAVIETITITICOPVIM
23  MIBYASIKKVVNSHAPVIFECOVVIAASVAVM
24  PIMBIFRABESTVPEVAVAVAVAVAVAVAVAV

```

Fig. 9. — Poem XVIII.

```

1  PAVCAQVIDEMCEONIFORSFRIVOLANISQVOQVEIYNG
2  LVOICRASICNOSTAANGETTVAIYSSACAMENA
3  ANBIEHAECCIVDANFELICISYMINERHOBI
4  CANNOPFPABITANOVSSIRIYCVLACVYIS
5  FLEXINVSVTAIMISDANCORDIIEGLACVYIS
6  HINCADIASONETRESVPERVTHOIAFLXVYIS
7  NCFACVSTOTIYSSVMOQVEIRMAVARITANVYIS
8  SICANIVSNECVICTYISINRESITSAVOIYVIRIM
9  IMLERVARIASMETRICAGGAVIORISOBARTIS
10  ANDERSONSEDEBITAVAVAVIOLUCETASVYIS
11  ITEVELITMETROVMINAGMINNECOCATASVRI
12  EFFVEMTREFIDQVEZARANSSEMONERVAENTER
13  DIENECMENSVAICTOSIDONNIAAIOHTY
14  VGREEDRIVSVMSSVAVNSOPDEACARMEN
15  MERATHICOCVIVAVSAEDFONNIVAVAVAVNT
16  ADDINECASTALIOEXTIFERNOMINAVSVYIS
17  PAVCAQVIDEMCEONIFORSFRIVOLANISQVOQVEIYNG
18  LVOICRASICNOSTAANGETTVAIYSSACAMENA
19  ANBIEHAECCIVDANFELICISYMINERHOBI
20  CANNOPFPABITANOVSSIRIYCVLACVYIS
21  FLEXINVSVTAIMISDANCORDIIEGLACVYIS
22  HINCADIASONETRESVPERVTHOIAFLXVYIS
23  NCFACVSTOTIYSSVMOQVEIRMAVARITANVYIS
24  SICANIVSNECVICTYISINRESITSAVOIYVIRIM
25  IMLERVARIASMETRICAGGAVIORISOBARTIS
26  ANDERSONSEDEBITAVAVAVIOLUCETASVYIS
27  ITEVELITMETROVMINAGMINNECOCATASVRI
28  EFFVEMTREFIDQVEZARANSSEMONERVAENTER
29  DIENECMENSVAICTOSIDONNIAAIOHTY
30  VGREEDRIVSVMSSVAVNSOPDEACARMEN
31  MERATHICOCVIVAVSAEDFONNIVAVAVAVNT
32  ADDINECASTALIOEXTIFERNOMINAVSVYIS

```

Fig. 10. — Poem XXII.

```

1  MIXTAPERRANFRACVTSIDIDVCYNTCAERMINAVYSAE
2  SEVCAKCELLATOSSTAIINCONTRARIAFLEXVS
3  SERIEMPARANVSORDINAREACRIVS
4  AMORPOESISSISSAGVDETEXIGI
5  POSSITCOIREDOCTARERVMMLINITE
6  QVSVETVYVNONNECATATARCOITAS
7  SPECIOSASANCTACVLTV
8  BENEFICAMVSAMETRIS
9  BREVIETERFLVASVITISTO
10  QVSVETVYVNONNECATATARCOEYV
11  AVDEOPLENAS
12  EDERFONMAS
13  PICTANOTABO
14  IVRACAMENIS

```

Fig. 11. — Pattern poem derived from *intexti* of Poem XXII.

```

1  VIDESVYARASTENDICATAFYRHIO
2  FABREPOLITAVATISANTEMVICA
3  ICTVLOHRAACRISIMAGENSPHOERODCCNS
4  ISAPTATEMPLISQVILITANTVAVMCHORI
5  TOCORRETTETIETCAREMANTIBUS
6  HELICONISLOCANDALVCISGAMNIVM
7  NONCAYEDVREMEPOLIVITARTIPEX
8  REGISANOVVETPROMONISALIBIDI
9  LYABNITENTRENECPARIDEVETICU
10  NONCAREADVTRONCOCACTASTIYCVLO
11  ANBARIBROBEMINENTANGLVOS
12  ETHOXSECVNDOSPROPAGABELATYS
13  ROSQVECAVTEINGVLOSSVDDYQKER
14  GRABVIVVTOPESSOCVYALINERAS
15  NORMATAVBIQVESIODRINDEREGLA
16  VTORAQVADRAESTRIODEPELLINITE
17  VLEINERADIMVFAVSEVVMLEIRA
18  TENDAVYRTELATIORTEGORDINEM
19  HERTAPANOVNTOCAMENAVYMOODIS
20  NYLAKOVYKOVYKROVYVATAETEDVYK
21  QVADDOCTASERVATDVMFRAECEPTIBREGVIA
22  ELEMENTACRECVNTEDECHEROCVNTCARMINVM
23  HAPROBERVETPLEDANONETROVMIRAGINE
24  TEMPLISCHORISQVELARTVINTERSITRACHIS

```

Fig. 1. — Poem XXVI.

Ilustracija 5. Primeri rešetkastih i figuralnih pesma Publilija Optacijana Porfirija

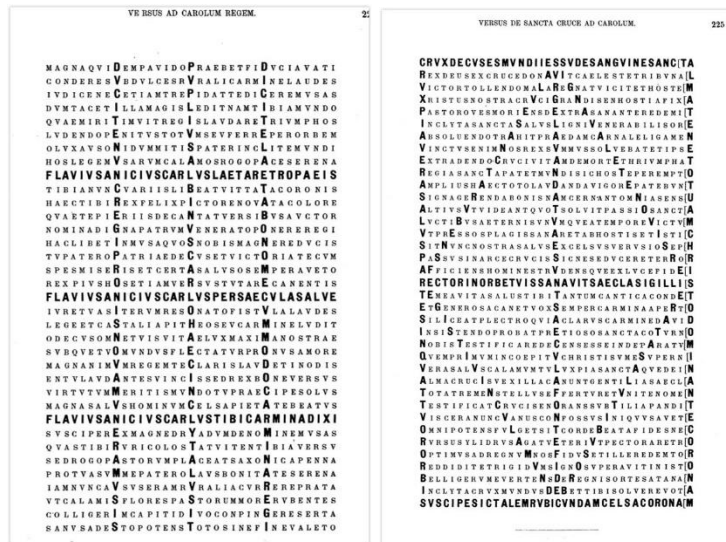
Takva se tradicija nastavila razvijati i u srednjovekovnoj evropskoj literaturi, počevši sa radom Venancija Fortunata (Venantius Fortunatus; 530–609). Fortunat je bio učenjak i franački biskup, autor nekoliko tradicionalno pisanih crkvenih himni, ali i tvorac nekolicine grafičkih pesama. Njegova pesma u obliku krsta očigledan je primer figuralne književnosti.

Ostali njegovi radovi izgledaju kao direktni naslednici Optacijanovih radova: u pitanju su takođe primeri *carmine cancellate*, ili rešetkaste pesme, u kojima se pomoći vizuelnih markera markira neoktrivena linija teksta u okviru šireg verbalnog materijala. Ovaj postupak, iako deo hiljadu godina stare prakse, anticipira i savremene tehnike u neoavangardnoj književnosti: kao što je svojevremeno Stefan Malarme u svojim autopoetičkim tekstovima govorio (Horvat-Pintarić 1969: 26), a to kasnije prepoznali i konkretisti iz brazilske grupe Noigandres, prostor stranice može se iskoristiti kao formalni i ritmični element strukture pesme. Optacijanovi i Fortunatovi radovi, dakle, ne prate konvencionalnu tipografiju paragrafa, odnosno čitanja sleva nadesno, već se tekst može čitati od gore, od dole, ili ukoso, već prema strijanjima apstraktnih oblika krsta ili lavirinta.



Ilustracija 6. *Carmine cancellata* i figuralna pesma Venancija Fortunata

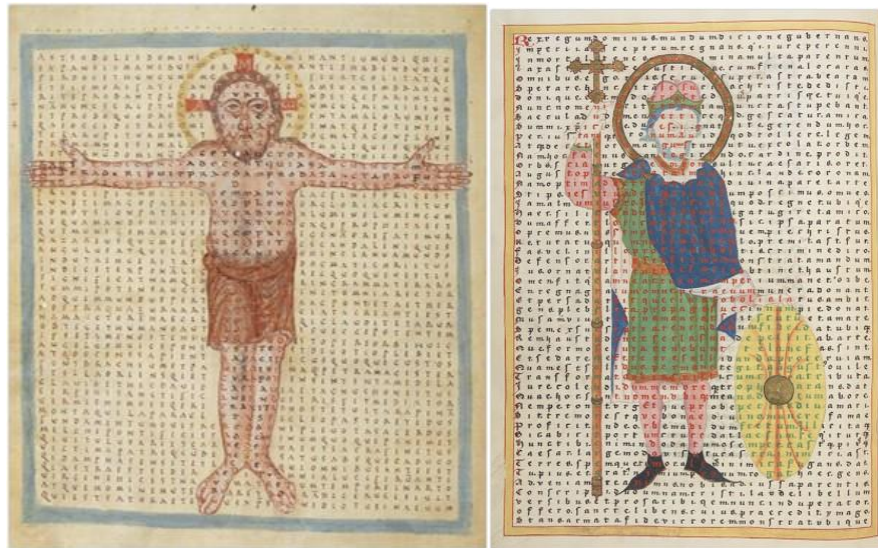
Vizuelne i ergodičke *cancellate*, takođe po ugledu na Optacijana (Higgins 1987: 29), izrađivao je i Alkuin (Flaccus Albinus Alcuinus; 735–804), engleski sveštenik i učitelj Karla Velikog. Dve njegove pesme, „Versus de sancta cruce ad carolum“ i „Magna quidem...“ (Dümmler 1881: 225, 227) su kvadratni blokovi teksta sa vizuelnim paternima koji upravljaju smer ergodičkog čitanja. Ti smerovi su ponovo rešetkasti i dijamantski; takve čvrste i monumentalne geometrijske forme mogle su, pre više od hiljadu godina, anticipirati konstruktivističke tekstualno-grafičke radove u avangardističkoj književnosti.



Ilustracija 7. Rešetkasti, palimpsestni radovi Alkuina

Među najznačajnije vizuelne književnike srednjeg veka spada i Raban Mavar (Hrabanus Maurus, 780–856), Alkuinov učenik. Zvanje najznačajnijeg dodeljujemo iz nekoliko razloga. Prvo, Mavar iza sebe nije ostavio, poput Fortunata i Alkuina, samo nekoliko vizuelnih radova, već čitavu zbirku, *De laudibus sacrae crucis* (XIII vek), koja sadrži preko trideset grafo-tekstualnih radova, figuralnih pesama i stihova oblikovanih tehnikom *carmine cancellate*. Potom, Raban Mavar je prvi put, ne računajući Hyginova dopisivanja Aratove *Phaenomena*, oblikovao i složenije, a ne samo apstraktne i geometrijske oblike u tekstu. Pre svega je Mavar uobličavao ljudske figure, čime je njegovo stvaralaštvo moralo biti veoma blisku Vladanu Radovanoviću, koji je i sam kao koristio oblik ljudskog tela i različitih njegovih ekstremiteta kao predložak za svoje vokovizuelne radove, tzv. „portrete-pejzaže“ (v. Radovanović, *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006* i Radovanović, Vladan: *Sintezijska umetnost*), u kojima su ljudske figure predstavljane uz pomoć motiva lavirinta, preplićućih slova i slojevitog („palimpsestnog“) prikazivanje površine i unutrašnjih organa čovečijeg tela. Mavar je bio i kuriozitetni prethodnik jedne pojave koja će kasnije postati česta u neoavangardnoj i postmodernoj književnosti. Raban Mavar, naime, nije sam oslikavao svoje radove, kao što su to radili Venancije Fortunat, Alkuin, pre njih Optacijan, Simija i bukolički pesnici, a nakon njih Malarme, Apoliner, noigandristi, Vladan Radovanović itd., već su to činili rukopisni majstori skriptorijuma crkve u kojoj je Mavar služio kao starešina (Higgins 1987: 32). Ovo je prvi dokumentovani primer sekundarnog ili uredničko-priredivačkog autorstva u slučaju vizuelne književnosti; vrste oblikovanja umetničkog dela koje će u XX veku, usled popularizacije (neo)avangardističkih postupaka montaže, kolaža, vizuelnog citata, nađene poezije i kompjuterske književnosti

postati legitimna tehnika stvaranja. Neoavangardni i postmoderni umetnici poput Save Damjanova, Vojislava Despotova, Vujice Rešina Tucića i Svetislava Basare, koji su obilato u svojim proznim i žanrovski fluidnim radovima primenjivali različite vizuelne elemente, veoma mali broj njih su zaista sami izradili; mahom su vizuelni materijal dobijali kolažiranjem i pozajmljivanjem dela drugih vizuelnih umetnika, koja su nalazili u novinama, časopisima, knjigama, udžbenicima i enciklopedijama.



Ilustracija 8. Složeni višemedijalni radovi Rabana Mavra

3. VOKOVIZUELNI RADOVI VLADANA RADOVANOVIĆA

3.1. *Pustolina*: uvod

Pustolina (1968) je prvo samostalno objavljeno i jedno od najznačajnijih Vladana Radovanovića. U bogatom vokovizuelnom opusu ovog autora, *Pustolina* se izdvaja kao najstroženiji njegov projekat po formalnom i tematsko-motivskom zamahu. U pitanju je delo hibridnog žanra. Radovanović je pri objavljivanju ranih delova *Pustoline* u *Vidicima* buduću knjigu nazvao „romanom“ (Stambolić 1973: 545); rani tumači prvog izdanja su *Pustolinu* opisivali kao poemu, poeziju, odnosno kao delo koje se opire bilo kakvoj genološkoj klasifikaciji (Stambolić 1973: 545); knjigu takođe možemo klasifikovati i kao grafičku novelu sa elementima knjige-objekta. Iako je tekstualni materijal *Pustoline* načelno oblikovan u „stihovima“, ova „poema“ ipak sadrži jasnu narativnu komponentu, odnosno fabulativnu dinamiku. Dodatno je, stoga, možemo odrediti kao postmodernističku poemu, koja kao književni oblik poseduje izraženu narativnost i stilski je slična prozi, nasuprot visokoj lirizovanosti modernističke poeme (up. npr. D. Kiš, *Mansarda* i M. Crnjanski, *Stražilovo*). U *Pustolini* se od različitih vizuelnih postupaka izdvajaju: raznoliki tretmani figuralne poezije, inovacije na polju tipografije, nekonvencionalna upotreba različitih materijala (providni papir, papir sa otvorima, svitak), odnosno vizuelno „kvarenje“ teksta.

Radnja *Pustoline* je, poput sličnih ranih neoavangardnih radova Miroljuba Todorovića koji su nastajali u približno isto vreme (*Planeta*, 1965; *Putovanje u Zvezdaliju*, 1971), kosmološka i sa elementime naučne fantastike. U centru pažnje je prikaz fizičkog oblikovanja jednog sveta – „Pustoline“ – u bezdanu kosmosa; centralna premisa, međutim, otkriva se kao antropološka alegorija o oslobođenju ljudske svesti i postojanja njihovih materijalnih okvira. U strukturi *Pustoline*, koja obuhvata nekoliko različitih, smenjajućih vizuelnih tehnika, elemenata i postupaka, prepoznajemo tri narativno-formalne celine: reističke, gde „sve teče u monotonom vanvremenskom prezentu“ (Stambolić 1973: 546); antropološke, prilikom koje se „tekst smiruje i postaje ‘normalan’“ (Stambolić 1973: 546); i kosmološke, formalno najnekonvencionalnije, u kojoj je Radovanović vizuelnim i ergodičkim postupcima dočarao ezoterijsko-kosmološke koncepte dilatacije vremena, zakrivljenosti prostora (Stambolić 1973: 547) i fluidnog vremenskog toka.

Rani tumači su kao književne prethodnike *Pustoline* prepoznali u baroknoj kaligrafiji Zaharije Orfelina, modernističkim vizuelnim eksperimentima Gijoma Apolinera, Džojsovom Prosedeu, zaumnom jeziku Hlebnjikova, poeziji Denisa Poniža, kao i u tada savremenim književnim istraživanjima tipografije, kinetizma, konkretizma, prostorne poezije itd. (Stambolić 1973: 547–548). Najznačajnije i najplodotvornije od ovakvih upoređivanja svakako je ono Bože Vukadinovića, koji je Vladana Radovanovića pronicljivo tumačio kao nastavljača jezikotvornog stvaralaštva romantičarskog pesnika Đorđa Markovića Kodera (Vukadinović 1971: 104).

3.2. Modernistički uzori i prethodnici *Pustoline*: *Bacanje kocke* i *Knjiga Stefana Mallarmea*

Pored očiglednih avangardističkih i neoavangardističkih uzora, koje je Radovanović detaljno popisao i opisao u različitim teorijsko-poetičkim obrazlaganjima u *Vokovizuelu*, *Pustolina* nastaje i kao produženje eksperimentalnih, višemedijskih modernističkih projekata Stefana Mallarmea: njegove poeme *Bacanje kocke* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897) i nedovršenog, takođe kasnog konceptualističkog projekta *Knjiga* (*Le Livre*). Prvo delo Radovanović spominje, doduše posredno, u delu *Vokovizuela* u kojem se obrazlaže poezija i poetika konkretisitčke grupe Noigandres, dok je *Knjiga* kao uzor spomenuta u autorskom predgovoru *Pustolini* (Radovanović 1968: 11).

Geneza *Bacanja kocke* započinje mnogo ranije od završne faze Mallarmeovog stvaralaštva, pa u njenom stvaranju i postepenom oblikovanju možemo stoga pratiti Mallarmeovih višemedijskih senzibiliteta. Mallarme je tako, još prilikom objavljivanja nekolicine pesama u *Savremenom Parnasu*, zahtevao da mu se tekstovi šalju na grafičku korekturu (Mallarme 1985: XV). Razlog ovom angažmanu bio je verovatno proizvod lektorske, a ne stvaralačke intencije – Mallarme je, naime, hteo da bude uključen u proces pripreme teksta kako bi bio siguran da se u završnoj verziji ne bi potkrale izvesne greške – ali je svejedno ovo bio svojevrsni početak njegovog interesovanja za vizuelno uređivanje teksta.

Skoro deceniju kasnije, Mallarme je bio urednik modnog časopisa *Poslednja moda* (*La Dernière Mode*; Mallarme 1985: XVIII). Ovaj je magazin izašao u devet brojeva tokom 1874. godine, a Mallarme ga nije samo uređivao, već je, vrlo spretno i sa onda savremenim zahtevima grafičkog dizajna, bio zadužen i za vizuelni prelom. Njegov rad na grafičkom prelomu časopisa još jedna je moguća najava starijeg Mallarmea koji se, u poznom dobu svog

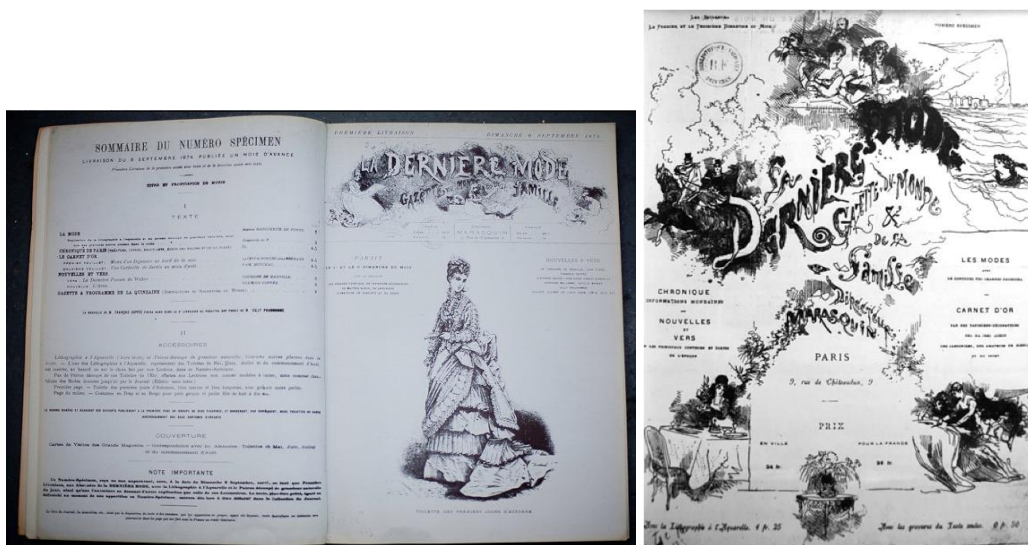
stvaralaštva, sve više okretao različitim vokovizuelnim eksperimentima. Njegovo angažovanje kao grafičkog urednika *Poslednje mode* možda je, kao i njegova korektura ranih pesama, bilo operativna posledica minimalizacije troškova – Malarme je bio ne samo urednik časopisa, zadužen za skupljanje saradničkih tekstova, već i autor sopstvenih priloga (Malarme 1985) – rano ispoljavanje stvaralačkih namera koje će ovaj autor kasnije, uobličene i istrenirane, inkorporirati u svoje umetničke tekstove. Na ovom primeru se takođe vidi i neka vrsta Mebijusove trake umetničkih uticaja i posledica, kojima se početak i kraj ne mogu jasno dijahronijski razrešiti. Sa jedne strane, Malarme je možda od ranih početaka svog stvaralaštva negovao naklonost eksperimentalnim višemedijskim postupcima, te je takav progresivni senzibilitet samo korisno prilagodio zahtevima kreativne industrije; dobar umetnik je iskoristio imanentni dar i postao dobar grafički dizajner. Sa druge strane, struja uticaja je možda delovala u suprotnom pravcu: možda je bogata vizuelna i tipografska kultura masovnog štamparstva, plakata i popularnih magazina XIX veka bila ta koja je u Malarmeu nadahnula klicu kreativne ideje o mogućim literarnim dometima vizuelnosti i raznorodne tipografije. O toj novoj, devetnaestovekovnoj vizuelnoj kulturi štamparstva, koja je bila klica iz koje se rodila hiper-vizuelna kultura dvadesetog veka, a u čijem je cajtgajstu stvarao Malarme, S. Druker piše:

Mašta dizajnera kao da ne zna granice i sve je više primera vizuelne inventivnosti. Vizuelni jezik preplavio je granice intimnog prostora, od stranica knjige do postera, a uticaj na javni prostor i javno čitalaštvo kroz zavodljivu dinamiku ukrasne tipografije igrao je važnu ulogu u transformisanju iskustva jezika, od onog literarnog, pravnog i poslovnog, do komercijalne nametljivosti koja se služi taktikom retoričkog preterivanja. [...] Tipografski uzorci iz XIX veka kombinovali su bogatstvo ovih novih mogućnosti sa jednim eklektičkim vokabularom, a krajnji rezultat su uzorci koji tokom perioda koji pokriva više od jednog veka zrače naročitom poetskom i kulturnom sugestivnošću.

(Druker 2006: 242–243)

Malarmeovo angažovanje u časopisu *Poslednja moda* nije bilo pritom samo zanatski kuriozitet, već je Malarme vizuelne obrasce tada popularne kulture prirodno spojio sa literarnom kulturom. *Poslednja moda* nije bila samo lajfstajl časopis o oblačenju, uređenju stana, nakitu i jelovniku (Malarme 1985: XVIII), već i književni časopis koji je objavljivao poetske i prozne priloge Malarme i njegovih saradnika, među kojima i Zola, de Banvil i Pridom (Malarme 1985: XVIII). Malarme je pritom, pod raznim pseudonimima, u magazinu

objavljivao sopstvene tekstove. Kao „Ix“ je pesnik pisao pozorišne i književne prikaze; kao „Margardita de Ponti“ je pisao eseje o teoriji mode, a kao „Gospođa Saten“ je objavljivao novosti iz pariskih modnih kuća (Malarme 1985: XVIII), što svedoči da je Malarme bio u ogromnoj meri upoznat sa u ono vreme savremenim tokovima vizuelne kulture i izražavanja. *Poslednja moda* se u tom smislu može posmatrati kao prototim dvadesetovekovnog neoavangardnog fanzina: hibridnog i konceptualističkog vokovizuelnog projekta koji je, sa lokalizovanim uredništvom i širokom mrežom saradnika, objavljivao značajne savremene tekstove iz oblasti književnosti, umetnosti i popularne kulture.



Ilustracija 9. Odlomci iz Malarmeovog časopisa *Poslednja moda*

Sam proces pisanja *Bacanja kocke* dokumentovao je Pol Valeri, u čijim se zapisima otkriva bliska saradnja između Malarme i štamparije „Lair“ koja je prihvatila da knjigu objavi (Malarme 1985: XXVII). Iz tih svedočenja je i očigledno koliko je Malarme bio posvećen literarnoj upotrebi grafičkih elemenata kao ravnopravnih učesnika u tematsko-motivskom ustrojstvu teksta:

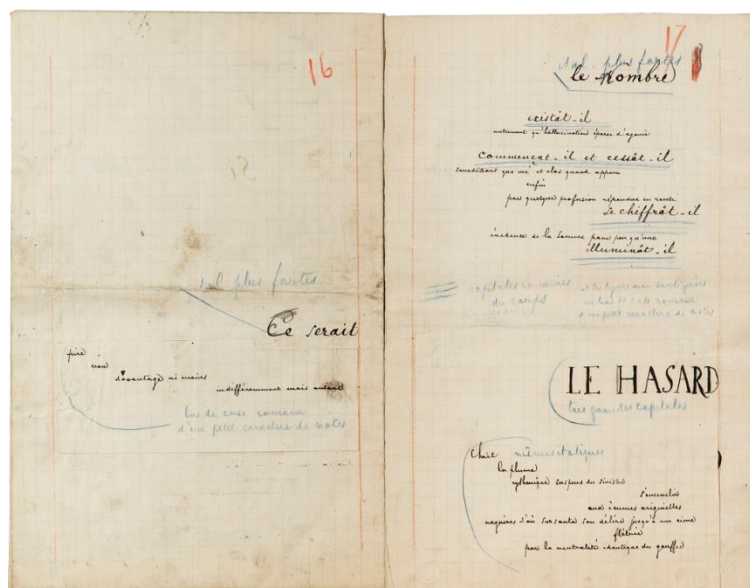
Dosad niko nije pokušao, niti je sanjao da pokuša, da figuri jednog teksta da značenje i dejstvo koji su uporedivi sa značenjem i dejstvom samog teksta. Kao što svakodnevna upotreba naših udova čini da gotovo zaboravimo na njihovo postojanje i da zanemarimo raznovrsnost njihovih mogućnosti, i kao što se dogodi da nam kakav slikar ljudskog tela otkrije sve njihove gipkosti, isto tako uobičajena potreba govora, navika površnog čitanja i direktnog izražavanja, oslabljuje svest tih odviše uhodanih radnji – sem ukoliko se ne pojavi i ne žrtvuje nekakva ličnost koja čudnovato prezire lakoće svoga duha, i koja je neobično

osetljiva na ono najneočekivanije i najslobodnije što može da se ostvari. Ja sam bio kraj takve ličnosti.

(Pol Valeri; prema Mallarmé 1985: XXVIII)

Valerijevo tumačenje Mallarméovog višemedijskog eksperimenta anticipira formalističko i avangardističko opravdanje eksperimentalnih praksi kao načina de-automatizacije, odnosno „buđenja“ i „osvežavanja“ jezika kao umetničkog izraza. Njegovi su slikoviti opisi pritom skoro identični sličnim alegorijama Šklovskog i R. Petrovića, odnosno metafori „mrtvih reči“ i „okamenjenih citata“ prvog (Šklovski 1969: 13, 17), odnosno aluziji na kognitivni poremećaj afazije drugog (R. Petrović, „Helioterapija afazije“).

Od ranih komentara *Bacanja kocke* izdvajamo kao naročito značajan i Mallarméov autopoetički zapis, objavljen 1897. u reviji *Cosmopolis* povodom izdavanja ove poeme, u kome je autor obrazložio poetski značaj „belina“, odnosno praznog prostora stranice (prema Pintarić 1969: 26). Ovom se opaskom skreće pažnja na različite mogućnosti prostiranja teksta na stranici: različit, nekonvencionalan raspored vizuelnog teksta na stranici može ne samo oblikovati različite grafičke oblike, nego i omogućiti ergodičko, nelinearno čitanje koje potencijalno dovodi do novih značenjskih nivoa. O nameri Mallarméa da ne samo naglasi prazan prostor stranice, već i da ga umetnički-izražajno iskoristi, svedoči i nestandardna štampa knjige. Mallarmé je za osnovu jedinicu preloma knjige odredio ne pojedinačnu stranicu, već *spread* leve i desne strane (prema: Meillassoux 2012: 16), čime je duplirao uobičajenu tipografsku površinu i time osigurao prostor za netipična vizuelna i ergodička istraživanja teksta. Mallarmé je, pritom, originalni rukopis pisao na papiru sa kvadratima (v. ilustraciju 10), što implicira da su različita vertikalna prostiranja teksta na paralelnim stranama bila tačno određena i izmerena, a ne proizvoljna, i da je svako odstupanje od standardne tipografije bilo rezultat precizne autorske namere.



Ilustracija 10. Rukopis Bacanja kocke na kojeme vidljiv papir na kvadrate

Bacanje kocke stoga po prirodi zahteva nekonvencionalnu štampu, pa je na srpskom, u zasebnom izdanju, ova poema objavljena u formatu 25x20cm, što je približno isti format, dakle nešto veći u odnosu na standardni književni, u kojem je objavljena i podjednako tipografski zahtevna *Pustolina* – čije je prvo izdanje pritom, kako svedoči napomena u impresumu, takođe likovno opremljeno od strane samog autora. Stihovi su u *Bacanju kocke*, dakle, nekonvencionalno raspoređeni na prostoru stranice, odnosno *spreada*. Dokaz o tome da je Mallarmé svoju inspiraciju verovatno crpeo iz tipografske popularne kulture XIX veka, a ne iz ranije vokovizuelne tradicije, očituje se u tome što stihovi ove knjige nemaju obeležje figuralne poezije. Verbalni materija, drugim rečima, nije oblikovan u raspoznatljive oblike – poput kasnijih *Kaligrama* Gijoma Apolinera (Guillaume Apollinaire, *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre, 1913–1916; 1918*) – već se samo nekonvencionalno prostiru u apstraktnim i nepravilnim klasterima, kao i najveći deo *Pustoline*.

Izvorno rukopisno izdanje *Bacanja kocke* sadržavalo je dva ili tri vizuelno različita sloga; u kasnijim izdanjima i prevodima slog je bio ujednačen, ali su u gotovo svih verzijama zadržavane brojne fontovske varijacije u veličini slova, kapitalizaciji i upotrebi kurziva i podebljanja. O tumačenjima ovih tipografskih varijacija može se raspravljati. Ono što je relativno jasno je da u celosti kapitalizovane reči predstavljaju topografske lokatore u tekstu, odnosno značenjski oslonac za čitanje. Vizuelno najveće i najjasnije istaknute reči u poemi su BACANJE KOCKE, NIKADA, NEĆE UKINUTI i SLUČAJ, tako da one i u grafičkom smislu predstavljaju kičmena mesta poeme, odnosno njene ključne lajtmotivske fraze. Slična

kriptografski postupak sakrivanja naslova u konstrukciji samog dela prepoznajemo i u stvaralaštvu Save Damjanova, koji je svoj objedinjeni opus naslovio kao *Iskoni be slovo*, odnosno kao delimičnim akrostihom njegove prve, druge i poslednje knjige: *Istraživanja savršenstva, Kolača, obmana, nonsensa i Itike Jeropolitike@VUKA*.

Malarme u *Bacanju kocke* nije koristio znakove interpunkcije, zbog čega je još više naglašena važnost praznog prostora, odnosno specijalnog rasporeda stihova, koji im pruža ritam, sintaksički sklad i učestvuje u oblikovanju njihovog značenja. Štaviše, ova poema u celosti nije oblikovana prema načelima standardne ortografije. Tekst, za početak, nije prostorno organizovan u obliku konvencionalnog tekstualnog četvorougona centriranog na prostoru stranice, već neretko omogućuje čitanje sleva nadesno, odnosno paralelno čitanje dve u vertikali jednake linije teksta u isto vreme. Sintaksičke tipografske odrednice poput kapitalizovanja početka rečenice, stiha ili vlastitih imenica takođe nisu primenjene. Upotreba verzala dominira tekstem, a kapitalizacija je slobodna, odnosno gramatički neutemeljena, te se kapitalizuju i reči i fraze unutar stihova: „ČAK I / da je / Propast / izbelele / bezvetrinu“ (Malarme 1997: 8). Odbacivanje znakova interpunkcije i tipografskih sintaksičkih obeleživača je postupak koji će, decenijama kasnije, popularizovati brojni avangardni i moderni autori. Kako simboli poput tačke, zareza ili velikog slova pomažu komunikativnosti i shvatljivosti teksta, njihov izostanak ili gramatički neispravno korišćenje tekst čine apstraktnijim, zagonetnijim i iracionalnijim. U slučaju *Bacanja kocke*, ovakva tipografska raznovrsnost ima pritom i konkretnu funkciju. U nedostatku stabilne versifikacije, pa čak i stabilnih tipografskih načela, prostorna lokacija stihova i njihovo slogovno oblikovanje postaju elementi koji oblikuju ritmiku i strukturu književnog teksta. Radovanović u *Pustolini* primenjuje sličnu tehniku, sa zanimljivim inovacijskim obrtom: umesto da gramatičko-tipografska načela u potpunosti odbaci, Radovanović stvara potpuno nove tipografske simbole koji zauzvrat „stvaraju“ potpuno nova ortografska pravila za čitanje teksta.

Elementi ergodičnosti *Bacanja kocke* su mogući, ali takve strategije čitanja nisu izučene. Ako bi se tekst sa stranice broj 10 čitao prema standardnim načelima čitanja, od gore prema dole i sleva nadesno, stihovi bi glasili:

GOSPODAR-MAJSTOR

diže se

ovog stropoštanja

ove pošasti

*koji se
poput pretnje
[...]*

Međutim, ukoliko bismo čitali desetu i jedanaestu stranicu poeme kao jedinstvenu celinu, odnosno kao Malarmeovu stranu br. IV, pri čitanju od gore ka dole bi naizmenično čitali levi i desni deo *spreada*:

*GOSPODAR-MAJSTOR
van starih računica
u kojima je veština tokom vremena zaboravljena
diže se
ovog stropoštanja
ove pošasti
nekad je grabio veslo
kod svojih nogu
koji se
jednoličnog horizonta
priprema
poput pretnje
[...]*

Valeri u svojim zapisima ističe da mu je Malarme ovu poemu, po završetku, čitao naglas, što bi značilo da je delo ipak imalo (i) koherentn, kauzalni, linearni tok, kao i da *Bacanje kocke*, poput Malarmeove *Knjige*, nije bila striktno vizuelno ili vokovizuelno delo, već proto-konceptualistički projekat namenjen izvođenju. Razlog zašto se o nelinearnom ustrojstvu pesme može raspravljati leži u izuzetno hermetičnoj strukturi pesme. Među različitim tumačima postoje nesuglasice čak i oko teme ovog dela. Filozof Kventin Measu (Quentin Meillassoux) čitavu knjigu (*The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarmé's Coup de dés*, 2012; *Le Nombre et la sirène*, 2011) posvećuje dešifrovanju *Bacanja kocke*, polazeći od pretpostavke da je poema zaista pisana složenim kriptografskim sistemom osmišljenim od strane Malarme. Miodrag Pavlović, autor drugog prevoda *Bacanja kocke* (pre njega je pesmu na srpski preveo Kolja Mićević), iznosi pretpostavku da ova poema predstavlja parafrazu biblijske priče o stvaranju sveta (prema: Malarme 1997: 28): što je naročito zanimljivo i za naše čitanje, imajući u vidu da se narativni zaplet *Pustoline V.*

Radovanovića takođe može čitati kao kosmička priča o stvaranju sveta, koja u drugom sloju interpretacije postaje alegorična pripovest o intelektualnoj i duhovnoj samoaktuelizaciji svesti.

Malarmeovu *Knjigu* Radovanović spominje komentarišući ergodičnost *Pustoline*, napominjući da je „stepen otvorenosti“ njegove knjige – a pod „otvorenošću“ podrazumeva mogućnosti kombinovanja redosleda određenih delova ovog grafičkog romana – ipak nije onoliki koliki je ostvaren u Malarmeovoj *Knjizi*. O ovom delu gotovo je nemoguće govoriti, jer ne postoji. *Knjiga* je predstavljala apoteozu Malarmeovih transmedijalnih i ergodičkih ideja, a razlozi neostvarnosti ovih ideja su dvojaki: Malarme fizički nije mogao ovaj projekat dovršiti jer je preminuo 1898, ali otvoreno je pitanje da li su se njegove fantastične, progresivne ideje uopšte i mogle sprovesti u delo.

Prva Malarmeova razmišljanja o *Knjizi* zabeležena su još 1866. godine, a već godinu dana kasnije je pesnik svoj projekat, po ugledu na alhemičarsku i mističku tradiciju, počeo da naziva „Velikim delom“ (Gorelick 2018: VII). U narednim godinama je ideja dobila svoj obris: Malarme je u dnevnicima, zapisima, esejima i razgovorima najavljivao „totalnu“, „univerzalnu“ knjigu, koja bi bila „idealna Biblija“, odnosno idealni, apsolutni Kodeks (Gorelick 2018: IX). Naglašavajući heteroglosijsku prirodu *Knjige*, Malarme je o njoj govorio kao delu „harmonije [i] ujedinjenja univerzalnih odnosa“ (Rothenberg 1996: 26), i kao o knjizi koja postoji „zato da bi se sve na svijetu steklo u njoj“ (Hocke 1984: 48).

utvrđeni red, već bi se mogle spajati i povezivati na različite načine (Eko 1965: 45). U nizu nezavisnih svesaka – koje ne bi bile sastavljene jednim povezom, što bi upućivalo na njihovu sukcesivnost – prva i poslednja stranica sveske bile bi napisane na istom velikom listu, presavijenom nadvoje (delimično poput stranica u *Bacanju kocke*), koji bi označavao početak i kraj sveske. U njihovoj unutrašnjosti kretali bi se izolovani, jednostavni, mobilni, međusobno zamenljivi listovi, ali na takav način da bi, u bilo koji red oni bili postavljeni, tok dela imao završen smisao (Eko 1965: 46). Takva struktura izolovanih reči i fraza – pojedinačnih leksija u ergodičkom sistemu – od kojih je svaka bila sposobna da ulazi u sugestivne odnose sa drugim rečima i frazama, omogućavala je valjanost svake moguće permutacije, izazivajući tako nove relacije i nove mogućnosti vidika, pa prema tome i nove mogućnosti sugestije (Eko 1965: 46).

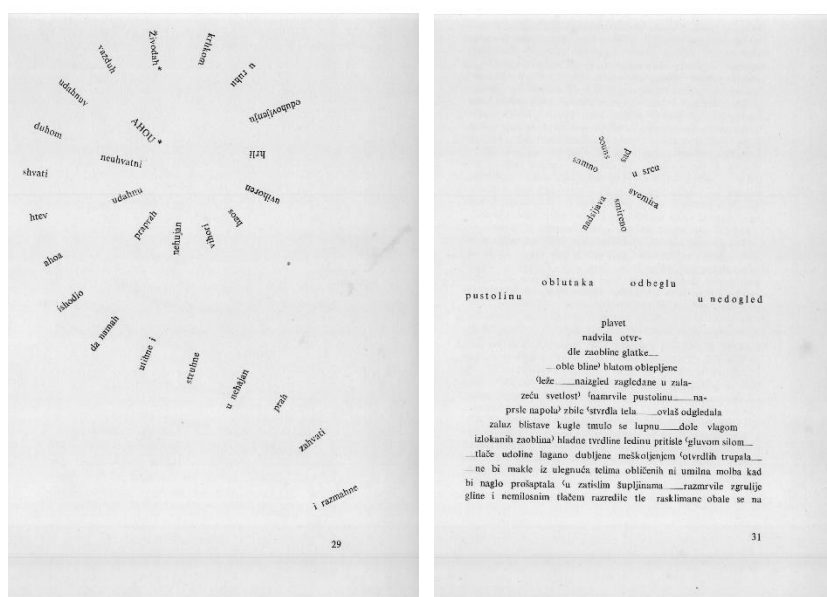
Ovakva je potencijalno beskrajna igra međusobnih permutacija mnogo kasnije emulirana u nekim eksperimentalnim radovima grupe OuLiPo (Rejmon Keno, *Sto hiljada milijardi pesama*; Raymond Queneau *Cent mille milliards de poèmes*, 1961; Italo Kalvino, *Zamak ukrštenih sudbina*), ergodičkom romanu *Hazarški rečnik* Milorada Pavića i, u prvim decenijama XXI veka, kompjuterskom proznom književnošću generisanom od strane veštačke inteligencije, skripte programirane da uklapa i kombinuje različite fragmente kojima je nahranjena. *Pustolina* V. Radovanovića zaista nije ostvarila gotovo nemoguć stepen otvorenosti koji diktira Malarmeove *Knjige*: pre svega zbog činjenica da su ergodički delovi Radovanovićevog dela izvedeni uz pomoć figuralne poezije, dakle vizuelnim oblikovanjem nelinearnog, granajućeg teksta, a ne permutabilnom strukturom fizičkog oblika knjige.

Još jedna sličnost između *Knjige* i Radovanovićevog dela ogleda se u njenoj konceptualističko-performativnoj prirodi. Poput određenih Radovanovićevih vokovizuelnih radova koji su brisali granicu između konceptualističke, performativne i književne umenosti – objedinjenih u zbirci *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006* (2010) – Malarmeovo delo takođe je zamišljeno i kao nekonvencionalna knjiga-objekat, i kao samostalno književno delo i kao svojevrsni „scenario“ namenjen živom, dramskom izvođenju (Gorelick 2018: XIV). Od takvih Radovanovićevih projekata navodimo, na primer, rane njegove vokovizuelne, nadrealističke prozne zapise koji se mogu čitati i kao nacrti konceptualističkih izvođenja: „Ja Prokofjev“ (Radovanović 2010: 92), „Obnaživanje oblačenjem“ (Radovanović 2010: 93), „Ležanje“ (Radovanović 2010: 96), kao i ergodičko-vokovizuelne radove „IV pričinjavanje: oduzimanje“ (Radovanović 2010: 80–81) i „U sali muzičke akademije“ (Radovanović 2010: 94).

3.3. Vizuelni elementi u *Pustolini*

3.3a Figuralna poezija

Pustolina započinje kaligramskim oblikovanjem teksta: uvodne reči ove vizuelne poeme uobličene su u vidu spirale, zatim sunca/zvezde, a onda brega. U daljem toku dela vizuelno oblikovanje teksta postaje neuređeno i rastrojeno, naizgled proizvoljno, sve do završnog čina kada tekst iznova preuzima forme sfera (planeta i zvezda), spirala, a zatim i sazvežđa, mandale i lavirinta. Početak *Pustoline* predstavlja – dakle, ne samo da govori o, nego i vizuelno predstavlja – scenu geneze, odnosno rađanja. Opisano je stvaranje fizičkog sveta bezobličnog nebeskog tela, isprazne pustare, što u alegorijskom smislu predstavlja čistu i neukaljanu duhovnu prazninu, rođenu u vidu neispunjenog materijalnog prostora. Specifična sintaksa koju Radovanović koristi u *Pustolini*, sa svojim posebnim gramatičkim pravilima i interpunkcijskim znacima, predstavlja pesnički alat za dočaravanje nepostojeće, ili nulte fokalizacije: autor je stvaranje titularne Pustoline opisao stilom koji negira postojanje bilo kakvog pripovedača ili posmatrača iz čije bi se vizure pripovedalo stvaranje novog sveta. Stvaranje prostora u praznini svemira opisano je kao usamljeni događaj, lišen ljudske percepcije, u kojem se stvari dešavaju same od sebe („Opisivanje predmeta i zbivanja [...] vršeno je sa namerom da ne izgleda kao da ih neko opisuje, već se nastojalo da izgleda da stvari same sebe manifestuju, kao da se sve to 'se dešava' [...]”; Radovanović 1968: 9).



Ilustracija 12. Odlomak iz *Pustoline*

U ovom delu *Pustoline*, koji dakle opisuje stvaranje neorganskog sveta, ali i rađanje duhovno umrtvljenog Čoveka lišenog razvijene samosvesti, uvode se i osnovni elementi Radovanovićeve specifične kosmogonije. Reč koja otvara delo i koja se nalazi u središtu tipografski oblikovane spirale jeste „Ahou”, Radovanovićev neologizam koji označava (kako autor otkriva u „Glosaru” koji čini sastavni deo *Pustoline*) „prazninu oko kosmosa” (Radovanović 1968: 25), odnosno stvaralačku silu koja obitava van granica fizičkog prostora univerzuma, čime se implicira njena božanska priroda. Drugi kosmogonijski element iz Radovanovićevog mitosa o postanju jeste „Živodah”, odnosno „ljudsko biće” (Radovanović 1968: 26), čije se rođenje na taj način nalazi u samom središtu spirale stvaranja. Citat iz *Pustoline* prilažemo bez tipografskog uobličavanja:

Ahou
neuhvatni
udahnu
praprah
nehujan
vihori
haos
uvihoren
hrli
oduhovljenju
u ruhu
krhkom
Živodah
vazduh
udahnuv
duhom
shvati
htev
ahoa
[...]

(Radovanović 1968: 29)

Božanski dah stvaranja koji daje život pustom nebeskom telu i samom čoveku dočaran je i auditivno, aliterativnom upotrebom sonanta H, čije ponavljanje u svakoj reči spirale naglašava eteričnost stvaranja, odnosno „nedohvatno, duh, dah, prah” (Radovanović 1968: 9). Koncept božanskog daha kao ključnog elementa postanja sveta i rođenja čoveka aludira na brojne, ako ne i sve etiološke mitove o stvaranju sveta. U njima, čovek i svet samo naizgled nastaju *ex nihilo*, iz kakve primordijalne praznine ili haosa; materijalni svet zapravo nastaje transferom božanske energije i kreativnom intervencijom demijurške sile. Takva slika postanka sveta, uostalom, oslikava i fizičko stanje materije koja se ne može uništiti niti ni iz čega nastati. U *Pustolini*, svet i čovek nastaju iz kosmičke prenatalne praznine, ali oni se rađaju Dahom, božanskom životnom energijom. Čovek, iako duhovno isprazan poput Pustoline na kojoj simbolički obitava, samim činom rođenja dobija usađen „htev” Ahoua, odnosno delić božanske svesti čije će samootkrivanje označiti Živodahovo-čovekovo „drugo rođenje” u završetku dela.

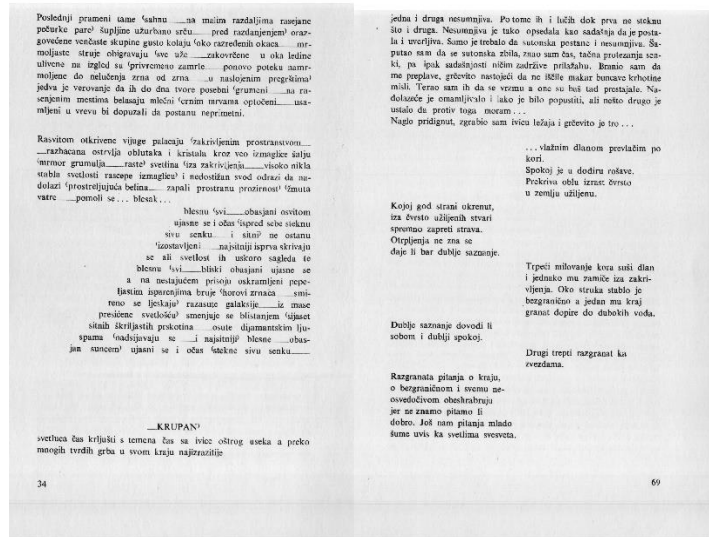
Sam trenutak geneze sveta, odnosno rađanja Živodaha-čoveka, predstavljen je vizuelnim oblikovanjem teksta u obliku spirale, što je prvi od nekoliko upečatljivih, arhetipskih oblika koji se lajtmotivski javljaju u *Pustolini*, uz sunce, lavirint i mandalu. Oblik spirale, koji se često nalazi i u samoj prirodi, povezan je sa simboličkim značenjem jedinstva mikro- i makrosveta (spirala se u prirodi može pronaći na puževoj kući ali i u obliku galaksija); forma spirale, koja oslikava proporcije Zlatnog preseka, takođe simboliše skladnost sveta (Cirlot 2001: 305; Gerbran, Ševalije 2013: 865). Antropološka simbolika spirale često se dovodi u vezu i sa simbolikom rađanja i razvitka. Gerbran i Ševalije navode da spirala ukazuje na evoluciju neke sile ili stanja; da ispoljava pojavu beskonačnog kretanja; da, u svojoj srži, simbolizuje emanaciju, širenje, razvoj i kontinuitet. U antropopsihološkom smislu, spirala je slična drevnom simbolu lavirinta u smislu da predstavlja alegoriju inicijacijskog putovanja duše po nepoznatim putevima – ali ne do smrti, nego prema „žarištu večnog bića” (Gerbran, Ševalije 2013: 864–866). Sirlo takođe navodi da je ornament spirale služio indukovanju ekstatičnog stanja koje bi simbolično omogućilo beg iz materijalnog sveta i ulazak u svet „iza”; u svet, dakle, sličan konceptu Radovanovićeovog onostranog Ahoua. Sirlo upućuje i na veze između simbola spirale i motiva daha i disanja, naročito kreativnog daha života (Cirlot 2001: 305–306).

Odnos koji se razvija između božanskog Ahoua i tek rođenog Živodaha-čoveka, kao i vizuelno predstavljanje postanja i razvitka materijalnog sveta predstavlja, možemo tvrditi, čak i središnji *modus operandi* Radovanovićeovog višeumetničkog i višemedijskog

stvaralaštva – istraživanje filozofskog, ontološkog, duhovnog koncepta *transformativnosti*. Radovanovićeve vokovizuelna dela ne samo da u formalnom smislu predstavljaju različite vrste intermedijalnih metamorfoza i modifikacija (npr. u vidu nacrtanog teksta ili tekstualno uobličene slike), nego i na tematskom planu istražuju promenljivost ljudskog duha, svesti ili društva. Pomenuti vizuelni roman *Mena* u celosti predstavlja jednu dugu, nadrealnu transformaciju određenih boja i oblika; avangardni konceptualni strip *Priča o O* (2019) prikazuje višestruke modifikacije jednog kružića u različitim vizuelnim, prostornim ili tematskim kontekstima (beo krug i crni krug, spojeni krugovi i razdvojeni krugovi, krug kao broj 0 i kao slovo O, itd.). *Pustolina* u tom smislu nije samo sinegdoha Radovanovićevo stvaralaštva u formalnom smislu, odnosno u smislu vokovizuelne poetike, nego predstavlja i središte njegove „transformativističke” ideologije. Radovanovićeve poetika „transformatizma” oslikava svet beskonačnih, odnosno nelinearnih promena. Za razliku od kauzalnog toka inicijacijskih obreda (rođenje-sazrevanje-starost-smrt), koncept vremena i inicijacijskih transformacija je u Radovanovićevo delu višesmeran. Vreme u njegovim delima teče u svim pravcima, bez jasnog kraja. Ako i postoje „krajevi” Radovanovićeve transformacije, odnosno simboličke predstave smrti, u pitanju su zapravo simboli ponovnih rođenja i prelazaka u više sfere duhovnog postojanja, a ne prikazi konačnog svršetka.

Netradicionalno oblikovanje teksta u *Pustolini*, zajedno sa neobičnim sintaksičkim elementima, govori o beskrajnoj evoluciji čoveka koja vodi do beskonačnosti njegovog duha. Radovanovićeve unikatna gramatika, odnosno interpunkcija i sintaksa, osmišljeni su upravo kako bi se „rečenica otrgnula od neprekidnog otpočinjanja i neprestanog nastavljanja pomoću raznih 'koje', 'ono što' itd.” (Radovanović 1968: 10), to jest kako bi se jezik otrgnuo od svoje urođene jednosmernosti.

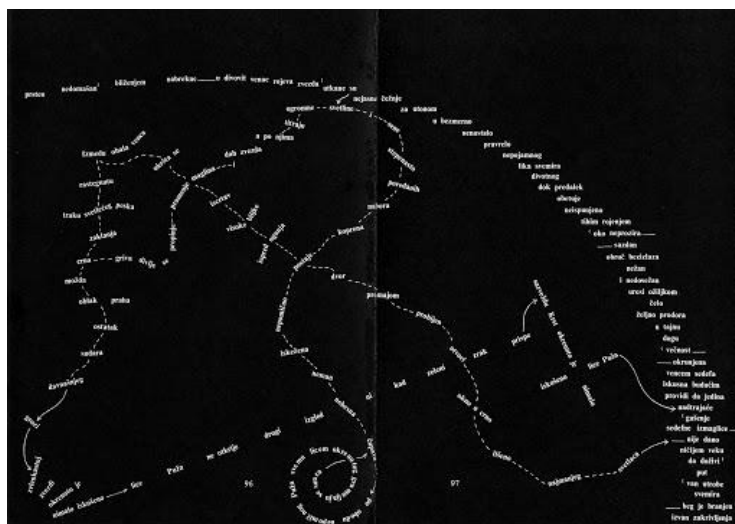
Razvoj materijalnog sveta, odnosno Živodaha-čoveka, predstavljen je i likovnim, tj. tipografskim elementima, a ne samo tekstom. Nakon rođenja predstavljenog u vidu spirale, tekst *Pustoline* zauzima različite, nestalne, proizvoljne, nepravilne oblike, koje možemo tumačiti kao slikovno prikazivanje nestalnosti ljudskog duha još nesvesnog sebe i sveta oko sebe.



Ilustracija 13. Odlomak iz Pustoline

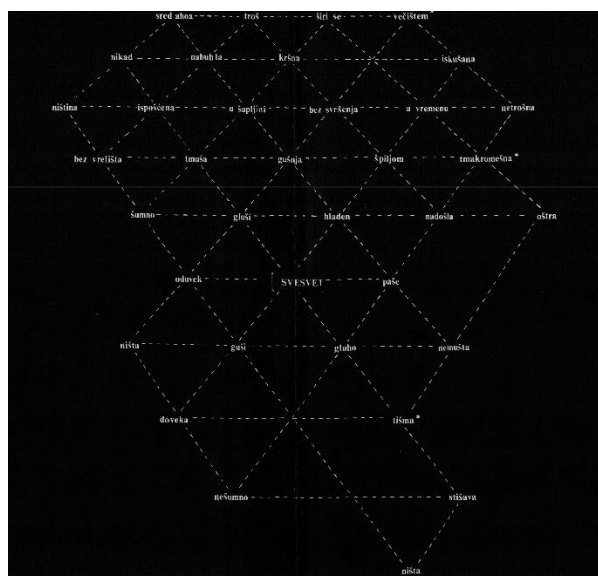
Na početku trećeg, završnog dela *Pustoline*, novo rođenje čoveka naglašeno je činjenicom da se umesto Daha kao gradivni atom života sada spominje Iskra, što je moguća aluzija na „iskru božastvenu”, besmrtnu ljudsku dušu koja u Njegoševoj *Luči mikrokozma* takođe odlazi u kosmička prostranstva na putu otkrivanja okultnih tajni prirode, Raja, Boga i uopšte metafizičkog onostranog. Uzdignuće ove ponovo rođene ljudske svesti/duše vrhunac dostiže u otkrivanju kosmičkog „Svesveta”, središta univerzuma i središta simboličkog i tipografskog Radovanovićevog lavirinta, centralnog nekusa postojanja koji predstavlja simboličko jedinstvo biološkog i duhovnog, materijalnog i snovitog, ljudskog i božanskog. Svesvet je, drugim rečima, „svet” u kojem se objedinjuju sve dimenzije postojanja.

U poslednjem delu *Pustoline* pojavljuju se isti oblici, odnosno istovetna figuralna oblikovanja teksta, kao i u prvom delu: sfere, spirale, kao i njihov figuralni razvoj iz stranice u stranicu. Kao što se u uvodnoj sceni postanja tipografska spirala širila prostorom stranice, tako se i ovde „iskra” iz male tačke teksta širi, na narednim stranicama, sve dok tako sferično oblikovan tekst u jednom trenutku ne „eksplodira” u obliku rasutih konstelacija reči. Takva sazvežđa čine reči povezane isprekidanim crtama koje su, kao u pomenutoj „Struktornoj formuli azbuke”, vizuelne prezentacije hipertekstualnih linkova između reči/leksija. Svaka je reč u tom slučaju zasebna leksija, a mogući pravci čitanja, odnosno njihove međusobne permutacije, grafički su naglašeni isprekidanim crticama. Ergodička je struktura teksta na taj način čitaocu otkrivena tehnikom figuralne poezije, slično baroknoj kaligrafiji Zaharije Orfelina u „Pozdravu Mojseju Putniku“ (1757).



Ilustracija 14. Odlomak iz Pustoline V. Radovanovića i „Pozdrava Mojseju Putniku“ Z. Orfelina

Sazvežđa reči u obliku lavirinta ne samo da su očigledno vizuelno predstavljanje prostorne mape jednog ergodičkog teksta – svaka je reč u tom slučaju zasebna leksija, a nego i, zahvaljujući lavirintskom obliku, simbol duhovne potrage za tajnim znanjem onostranog. Radovanovićeva neoavangardistička lavirintska pesma na kraju svoje evolucije oblika preuzima formu geometrijski oštre strukture mandale, još jednog sakralnog simbola kosmičkog reda i božanske prisutnosti (Gerbran, Ševalije 2013: 541–542). Završni deo *Pustoline* tako prikazuje uspeće svesti na nivo božanskog, dakle sveobuhvatnog i atemporalnog. Vreme i prostor postaju elementi podložni beskrajnim transformacijama, te je i sam tekst predstavljen u nelinearnim strukturama rasutih leksičkih jedinca, predstavljajući na taj način novo, transcendentalno shvatanje sveta ponovo rođenog Živodaha-čoveka.



Ilustracija 15. Završetak *Pustoline evocira vizuelni oblik mandale*

Najupečatljivije likovne osobnosti poslednjeg dela *Pustoline* se, međutim, ne očituju u samo tipografskoj organizaciji teksta, nego u fizičkom izgledu stranice i preloma. Crna boja stranice i beli tekst kojima su „iscrtana” sazvežđa nesumnjivo evociraju izgled noćnog neba, ali tako radikalno nestandardan izgled teksta (ostatak *Pustoline* štampan je uobičajenom kombinacijom svetle površine stranice i crnog fonta) takođe simbolički označava i sliku radikalno drugačijeg sveta u kojem se nalazi ponovo rođeni Živodah-čovek. Ukoliko je fizički, materijalni svet predstavljen tradicionalnom bojom štampe, inverzija boja stranice i fonta može se tumačiti kao predstava naličja materijalnog sveta, odnosno predstava prostora smrti i sna; nematerijalnog prostora izvan granica saznajnog. Još jedno veliko odstupanje od tradicionalne pripreme teksta u *Pustolini* vidljivo je u samom obliku stranica na kojima je prikazan lavirintski organizovan tekst. Takve stranice odbacuju formu kodeksa (uobičajenog oblika knjige u evropskoj književnosti već nekoliko milenijuma), i spojene su jedna sa drugom u obliku svitka, fizički se otvarajući izvan okvira knjige. *Pustolina* na taj način i slikovito i doslovno razbija tradicionalni oblik knjige i prelazi njenu granicu, kao i što njen „junak”, Živodah-čovek, prevazilazi okvire materijalnog sveta. Metaforičko razbijanje dvodimenzionalnosti stranice knjige oslikava Živodahovu „smrt” i odlazak u više dimenzije postojanja; on umire u jednom svetu da bi se rodio, moćniji i mudriji, u drugom.

3.3b „Nova interpunkcija“ i nelinearne rečenice

U nameri da koncept nelinearne, vanvremenske narativne dinamike koja se odvija sama od sebe, bez pripovedača, posmatrača ili likova-katalizatora, Radovanović je radikalno eksperimentisao i sa samim jezičkim materijalom *Pustoline*. Pored 39 neologizama, posebno osmišljenih za ovaj grafički roman, zbog kojih je prevashodno B. Vukadinović povezao Radovanovića sa hermetičnom jezikotvoračkom tradicijom Đ. M. Kodera, Radovanović je osmislio i potpuno novi ortografski sistem, odnosno „novu interpunkciju“ (Radovanović 1968: 10).

Radovanovićeva specifična interpunkcija temelji se na sistemu tzv. „lanaca“ (Radovanović 1968: 10), koji na nivou jezika omogućavaju paralelno ergodičko povezivanje više fraza ili verbalnih jedinica. Umesto rečenice kao osnovnih sintaksičkih jedinica, tekst je u većem delu *Pustoline* pisan u formi „lanaca“ koji tradicionalnu rečenicu pretvaraju u celinu sa dvosmernim poljem delovanja delovanja: rečima kojima počinje naredna rečenica mogu istovremeno da budu i završetak prethodne, a prethodna može i da se završi bez njih (Radovanović 1968: 10). Kao nove interpunkcijske znakove ovog hipertekstualnog pravopisa Radovanović je iskoristio donju crtu (___) i zagrade u položaju gornjeg indeksa. U takvom sistemu, „celovite“ rečenice se nalaze između dve donje crte, a „međurečenice“ se protežu od otvorene zagrade pa do prvog, drugog, trećeg itd. narednog interpunkcijskog znaka, već u zavisnosti od čitačeve čitalačke strategije. Tako da lanac:

*poslednji prameni tame (sahnu ___ na malim razdaljinama rasejane pečurke pare)
šupljine ubrzano srču ___ pred razdanjenjem [...]*

(Radovanović 1968: 10)

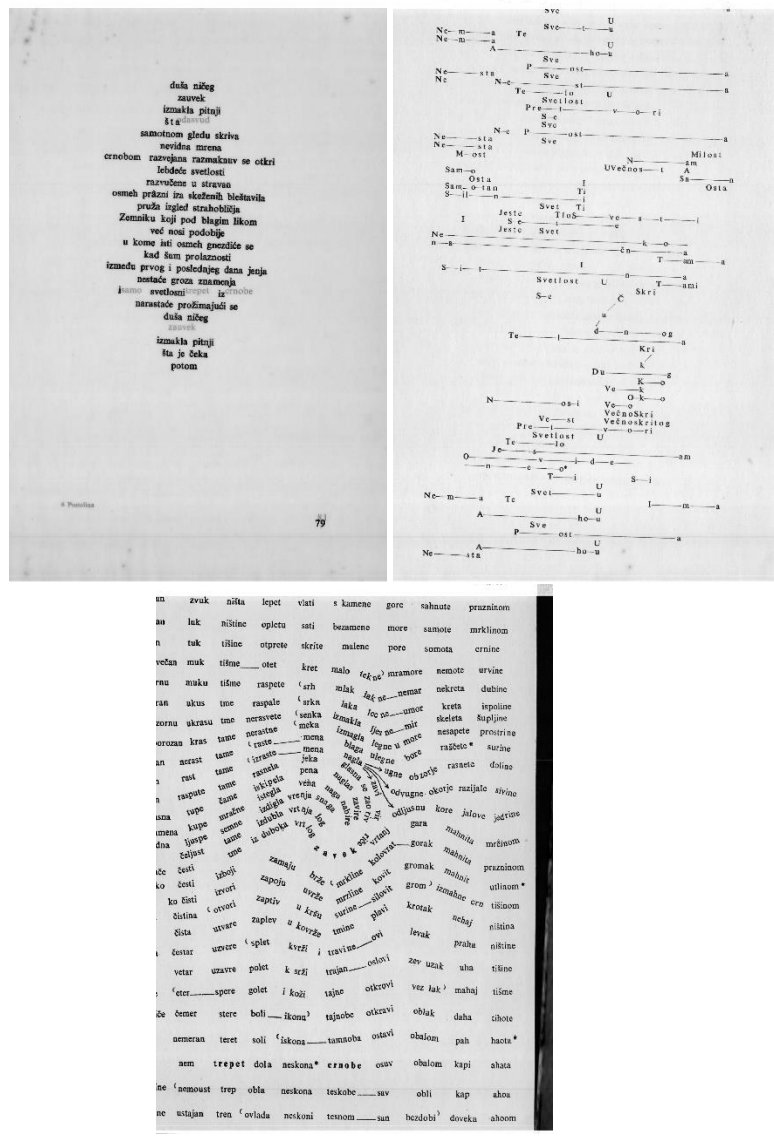
sadrži nekoliko rečenica koje se mogu čitati na nekoliko permutabilnih načina: „Poslednji prameni tame sahnju na malim razdaljinama...“, „Na malim razdaljinama rasejane pečurke pare...“, „Pare šupljine ubranu srču pred razdanjenjem...“, „Pred razdanjenjem...“ i tako dalje.

Funkcija ovakvog interpunkcijskog sistema identična je funkcijama većih formalnih, mahom narativnih, ergodičkih struktura u ostalim delima nelinearne književnosti. Kao što M. Pavić osmišljava *Hazarski rečnik* kao leksikon kako bi čitaocu obezbedio faktički neograničen broj permutacionih rasporeda čitanja pojedinačnih odrednica, Radovanović osmišljava ergodičku sintaksu kako bi nelinearnost sveo na sam nivo jezika, po čemu je

jedinstven u srpskoj i evropskoj književnosti. Umetnička ideja ovakvog postupka je takođe istovetna sličnim postmodernim projektima: kao što *Hazarski rečnik* svojim nelinearnim „oblikom“ dočarava autorovu zamisao o predstavi istorijskog toka kao zakrivljene i neodredljive linije, Radovanović stvara jezički sistem lišen „neprekidnog otpočinjanja i neprekidnog nastavljanja“ (Radovanović 1968: 10) koji bi bio u mogućnosti da opiše atemporalnu scenu stvaranja materije i svesti iz ničega.

3.3c Kvarenje teksta

Na prelazu između druge i treće „faze“ *Pustoline*, svet prolazi kroz krizu: materijalna stvarnost se prvo transformiše u svest, a svest u božansku energiju koja zauvek nadilazi fizičku stvarnost. U takvim trenucima preloma, između apstraktne figuracije prvog dela knjige i kosmičke ergodike njenog završnog dela, takva kriza identiteta je vizuelno dočarana i samim oblikovanjem teksta: različiti tekstualni slojevi se u jednom slučaju nadopunjuju, a u narednim primerima same sebe tipografski kvare, odnosno čine nečitljivim preplitanjem, uvijanjem i slaganjem više tekstualnih materijala jedan na drugi.



Ilustracija 16. Primeri dopunjavanja (prva slika sleva) i kvarenja teksta u Pustolini

Vizuelno dočaravanje palimpsestnosti, odnosno preplitanja dvaju ili više tekstualnih nivoa, nije nov. Primere takve *carmine cancelate* nalazimo još u poznoantičkoj i ranoj srednjevekovnoj književnosti, u pomenutim vokovizuelnim radovima Publilija Optacijana, Venancija Fortunata i Alkuina. U tim radovima, različiti tekstualni slojevi palimpsesta su u harmoničnom odnosu. To može biti poruka hrišćanske epistemologije: božanska volja okuplja različite elemente i ujedinjuje ih u Jedinstvo. U postmodernim i neoavangardnim primerima poput Radovanovićevog, različiti tekstualni elementi se sukobljavaju, a ne udružuju; oni se prepliću, šaraju, ruže, dekonstruišu, parodiraju ili brišu jedni druge, oslikavajuću ovoga puta postmodernu epistemologiju u kojoj se svest nalazi u stalnim trenucima krize, a zauzimanje jedinstvene forme postaje nemoguće. Za razliku od srednjevekovne dogme, nema vrhovnog autoriteta – sve do kraja *Pustoline* i samoaktuelizovanog „Svesveta“ – koji će različite podatke ujediniti u koherenciju. Postoji

samo krš i kaos beskrajnih margina koje se međusobno bore za mesto središnjeg značenja, proizvodeći na taj način rušenje i potiranje, a ne sinergiju.

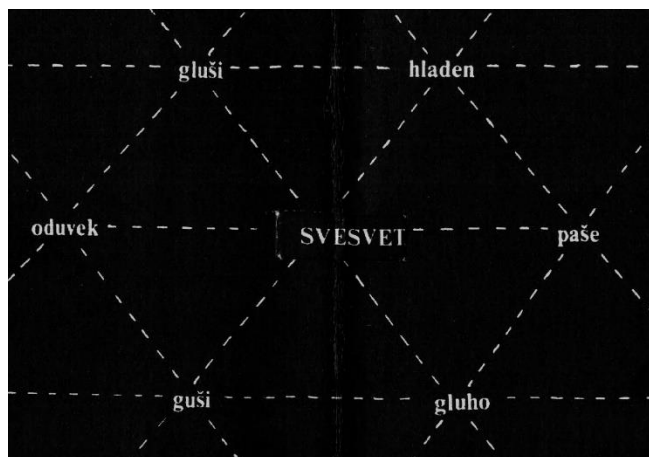
Slični motivi vizuelnog samouništavanja teksta, njegovog grđenja, prljanja i uopšte remećenja semantičkog značenja prisutni su i u čitavom podžanru vizuelne poezije kasnije („post-radovanovićevske“) neoavangardne književnosti. Za razliku od sličnih dadaističkih i letrističkih postupaka semantičkog nihilizma, gde se komunikativna funkcija jezika rušila na verbalnom planu – besmislenim konstrukcijama, neologizmima, zvukovnim fragmentima ili napregnutim metaforama – u ovom slučaju se stilizovano predstavljanje komunikacijskog šuma između autora, dela i čitaoca dočarava vizuelnim modifikacijama na samom tekstu.

pesme, reči „prljavo“, i njenog naslova koji čitaoca upućuje ili mu naređuje da pesmu „očisti“. Branko Maleš u jednoj svojoj pesmi bez naslova primenjuje sličan postupak tipografskog prljanja i brisanja teksta, sa tom razlikom da autor ovom prilikom kviri postojeći, a ne autorski tekst: novinski članak koji govori o zlokobno-urnebesnoj vesti o građanima nemačkog grada koji su kažnjeni zbog toga što su, posmatrajući požar, sprečili vatrogasce da pravovremeno reaguju. Kao i u slučaju pesme J. Šalgo, i u Malešovoj pesmi je tekst taj koji skrnavi samog sebe nepravilnim preklapanjem susednih slova i redova.

Grafičko šaranje i oštećivanje postojećih tekstualnih fragmenata praktikovalo je još nekoliko autora. Matjaž Hanžek u dve različite pesme jednostavno briše svoj tekstualni predložak – u prvom slučaju velikom belom rupom u sredini teksta, a u drugom navođenjem samo retkih tipografskih mrlja koje proviruju iz stranice koja je, čini se, utopljena u belilo. Naslov ovog projekta, „Cenzura“, upućuje na pesničku temu stvaralačke autonomije, slikovito prikazujući apokaliptičnu sudbinu dela prepravljano i brisanog protiv volje autora, od kojeg na kraju ostaje samo neartikulisana zbrka. Zvonimir Mrkonjić u jednoj neimenovanoj pesmi ređa nekoliko esejističkih odlomaka jedan preko drugog, evocirajući osećaj postmodernističke informacione entropije. U ovom slikovitom prikazu forme palimpsesta, od svih tekstova naslaganih jedan preko drugog vidljiv je samo onaj poslednji, na vrhu, dok su svi ostali njime zaklonjeni pa stoga i nečitljivi. Na kraju, vizuelna uništavanja teksta članova grupe Bosch + Bosch za cilj nisu imala kritičku ili satiričnu poentu kao prethodni primeri nego su, po ugledu na radove Emilija Izgra (Emilio Isgrò), delimičnom brisanju teksta prilazili radi dizajnerskog stilizovanja lista (Despotov 2005: 199) – bilo da je u pitanju figuralno crtanje Slavka Matkovića ili geomantijski linijski radovi Balinta Sombatija i Ota Tolnaja.

Kao i u slučaju Radovanovićevog kvarenja u *Pustolini*, i potonji, ovom prilikom opisani tekstovi demonstriraju specifičnu vrstu anti-figuralne poezije: vrste vizuelnog pesništva koje nije posvećeno formiranju različitih tipografskih oblika, već grafičkom razgrađivanju sopstvenog tekstualnog materijala. Od svih modova vizuelne književnosti prisutnih u postmodernoj i neoavangardnoj književnosti, ovaj je jedan od retkih koji uzore nije imao u postojećoj evropskoj tradiciji vizuelne književnosti, već predstavlja pojavu specifičnu za književnost XX veka.

3.3d Knjiga-objekat



Ilustracija 18. Na gornjoj slici se vidi deo *Pustoline* koji se otvara kao svitak. Na donjoj slici, reč „Svesvet“ se nalazi na stranici ispod, a providi se kroz mali otvor na stranici na kojoj je dočarana mandala.

U kratkom osvrtu beležimo da se u formalnoj strukturi *Pustoline* prepoznaju i osobenosti knjige-objekta (*artists book*). Knjige-objekti su umetnički artefakti specifični za avangardnu i neoavangardnu književnost i predstavljaju fizički nekonvencionalno oblikovane knjige: pri njihovoj izradi mogu biti korišćeni alternativni materijali (karton, tkanina, plastika, staklo, drvo), ili pak same knjige mogu biti izrađene u formi koja ne podrazumeva tradicionalni kodeks (npr. u obliku svitka, trodimenzionalnog objekta, kruga, sfere; Drucker 2004: 2–20). U *Pustolini* se tako nalaze: jedna prozirna strana, čiji se tekstualni materijal kombinuje sa stranicom nako nje; u crno obojene stranice koje se izvlače poput svitka, simbolišući tako „uspenje“ svesti koja transcedira fizički oblik knjige, odnosno materijalnu stvarnost; i jedan primer probušene stranice, čija je uloga, poput pomenute prozirnosti stranica, grafičko dočaravanja palimpsestnosti teksta (sličan postupak Radovanović je razvio u svojim kasnijim konceptualističkim projektima; v. Radovanović, *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006*, 2010). Preciznija poetska značenja ovih delova knjige pružena su u prethodnim celinama.

3.4. Vizuelna ergodika *Poliedra*

Osim što je u *Vokovizuelu* raspravljao o „dvodimenzionalnosti” i „trodimenzionalnosti” prostora stranice knjige (Radovanović 1987: 285), Radovanović je u mnogim svojim drugim vokovizuelnim projektima modifikovao fizički oblik knjige. Osim spajanja listova u svitak, i u samoj *Pustolini* nalaze se providne, kao i stranice sa isečenim otvorima, koje omogućavaju da dve ili više preklapljenih stranica čine zajednički prostor, odnosno da se jedna stranica čita u kontekstu vizuelnog izgleda neke druge (Jočić 2019a).

Najuspešnije ostvarenje ideje o trodimenzionalnosti vokovizuelnog dela ostvareno je u *Poliedru*, fizičkom, trodimenzionalnom, višeugaonom, sferičnom obliku na čijoj je površini oslikan i napisan tekst lirske proze koji se mora čitati u potpunosti nelinearno. Čitanje *Poliedra* moguće je započeti i završiti na bilo kojoj od devet različitih površina ove knjige-objekta, a same površine mogu se čitati bilo kojim redom. Ovako konstruisan objekat dopušta svaku vrstu horizontalnog i vertikalnog čitanja, uključujući i netradicionalne pravce čitanja (u srpskom jeziku) poput zdesna nalevo ili od dole prema gore (Jočić 2019a).

Sferičnost oblika ne doprinosi samo mogućnostima nelinearnog čitanja, nego predstavlja i značajan poetski stav koji prožima čitavo vokovizuelno stvaralaštvo Vladana Radovanovića. U *Pustolini* dominiraju kružni tipografski oblici zvezda, planeta i spirala, a Radovanović je tvorac i umetničke instalacije *Kugla sa tekstom* (1971), papirne konstrukcije u kojoj titularna kugla sa tekstom mehanički izranja iz kartonske kutije, svojim sferičnim oblikom simbolišući savršenstvo, sklad i beskonačnost. Tema *Poliedra* u potpunosti je u skladu sa tim idejama, i kao u slučaju *Pustoline*, ovaj vokovizuelni projekat takođe se bavi konceptima rađanja, evolucije, vremena i transformacije ljudske duše i tela (Jočić 2019a).

Budući da je *Poliedar* fizički objekat a ne tradicionalna knjiga, i da stoga nema tradicionalnu paginaciju (jer nema „stranica”), pri razmatranju tema i motiva u *Poliedru*, čija je svaka od devet različitih površina posvećena određenom motivskom korpusu, koristićemo oznake površina koje je pružio sam autor u svom kratkom predavljanju ovog dela⁶. Iako je delo u potpunosti otvoreno, mora se smatrati značajnim da je Radovanović kao nezvanični „početak”, označio površinu (označenu kao Površina br. 1) koja evocira iste teme kao i

⁶ U pitanju je obimom neveliki buklet, od svega trinaest stranica, koji je u dvanaest primeraka štampan negde posle 2012. godine, ali bez preciznijih oznaka o vremenu objavljivanja. Delo se, izuzev naslovne strane i biografije autora na zadnjoj „korici”, sastoji od kratkog predgovora i dužeg teksta u kojem se objašnjava svaka od devet površina, kao i veze između susednih površina.

Pustolina. Na „početku” *Poliedra* nailazimo na pustu, kamenitu raskrslu koja označava ispraznost i nedovršenost, na kojoj su ispisane reči „Rodimo se nagi i čisti”. Još jednom, Radovanović delo otvara crticom o neiskvarenosti novog postojanja. Na Površini br. 1 odmah uočavamo i jukstapoziciju koju omogućava trodimenzionalni prostor dela: iznad ispisanih reči o rođenju nalazi se sintagma „Iz teskobne urine”, ispisana pritom doslovno na slici urine, a te reči se potom nastavljaju na Površinu br. 4, gde je tekst „Leže kao stvar niotkud” ispisana na ilustraciji kovčega. U zavisnosti od smera čitanja, odnosno od toga da li prvo čitamo Površinu 1 ili 4, pred čitaocem će se nalaziti povest o metaforičkoj bliskosti rođenja i smrti, ili pak obrnuta priča u kojoj nakon smrti sledi novo rađanje u večnom krugu kruženja materije i životne energije (Јоцић 2019a).



Ilustracija 19. *Različite stranice Poliedra*

Slične postupke, gde je verbalnim i vizuelnim elementima potcrtana blizina i metafizička istovetnost rađanja i smrti, vidimo još na Površini 5, gde se preklapaju ilustracije lobanje i lica devojke. U zavisnosti od odabranog smera čitanja, devojčino lice se rastače u lobanji, simbolišući tako neizbežnost smrti čak i u perspektivi vitalizma mladosti, ali se iz drugog smera kostur transformiše u živu devojku u nadrealnoj slici obrnutog toka vremena. I na Površini 4 se, uz ilustraciju kovčega, nalazi niz slika koje poput stripa predstavljaju razvoj ljudskog tela od eterealnog duha (oblak koji siluetom podseća na čoveka, a koji izvire/nastavlja se u Površinu 5, koja je u potpunosti posvećena motivima maglovitosti, oblaka, uopšte eterizma) u mladića, a potom sve starijeg čoveka. Zahvaljujući ergodičkoj

prirodi *Poliedra*, ova scena može se tumačiti i u kontra smeru koji pokazuje rađanje unazad: sve mlađeg čoveka koji se na kraju rastače u oblacima, simbolišući povratak u nematerijalno prenatalno postojanje (Јоцић 2019a). Tekst koji prati ovu vizuelnu sekvencu takođe dopušta dvosmerno čitanje:

Obrazi mladi osvanu ostareli promene oblik

Oblik promene ostareli osvanu mladi obrazi

Nelinearni tokovi vremena predstavljaju tematsku okosnicu *Poliedra*, i o njima govori još nekoliko zasebnih Površina. Površina 7 je i prema komentarima samog autora posvećena „vremenu, prolaznosti, nestajanju”, što je naročito naglašeno vizuelnim elementima vrtloga, ogledala i umnoženog ljudskog lica. Kao poslednju površinu u svojoj nomenklaturi, obeleženo brojem 9, Radovanović označava deo *Poliedra* koji se tematski najviše približava *Pustolini*: slika džinovskog i nagog ljudskog tela, simbolišući moć i čistotu, nadnosi se nad pastoralnim pejzažom i tone u kosmos. Uzdižući se izvan materijalnog sveta, čovek „posle smrti” „izbegne trulež” i „odluta” prema „večnim svetlima” (citati ergodičkog teksta na Površini 9) (Јоцић 2019a).

Slika večnog kosmosa vodi, međutim, na Površinu 3, koja je obeležena vizuelnim motivima raskršća i ukrštenih puteva, i u čijem se središtu nalazi ilustracija zemljine kugle sa rečima „Ne biva na ovom svetu“. Nakon transcendencije u kosmičko, Čovek iz *Poliedra* – koja istovremeno predstavlja i apstraktnog junaka dela i, simbolički, samog čitaoca koji se nelinearno kreće prostranstvima vremena – opet se nalazi na egzistencijalnom raskršću, i njegovo putovanje počinje iznova. Kao i u slučaju *Pustoline* i mnogih drugih vokovizuelnih projekata Vladana Radovanovića, *Poliedar* predstavlja hipertekstualno paraliterarno delo koje se tiče dočaravanja nelinearnog toka vremena u kojem su koncepti „rođenja“ i „smrti“ međusobno izmenljivi, što je u skladu sa dubinskom Radovanovićevom ontološkom predstavom sveta kao duhovnog prostora u večnim, beskrajnim promenama i metamorfozama. Razlog Radovanovićevog čestog služenja postupcima ergodičke književnosti leži upravo u njegovom transformativnom shvatanju sveta i umetnosti – jezikom „tradicionalne” književnosti i umetnosti, takav beskonačan i nelinearan svet ne bi ni mogao biti prikazan (Јоцић 2019a).

4. EMBLEM KAO TEKSTUALNO-GRAFIČKI KNJIŽEVNI OBLIK

Emblem je jedan od najstarijih kodifikovanih tekstualno-grafičkih žanrova u evropskoj književnosti. U pitanju je umetnički oblik koji, retroaktivno i u skladu sa predloženom genološkom terminologijom Vladana Radovanović, možemo nazvati „vokovizuelnim“: emblem je sinkretično ukrštanje vizuelne i književne umetnosti u kojem su medijumi slike i teksta zastupljeni sinergično, gde nijedan od ovih elemenata nema izrazito dominantno mesto u hijerarhiji znakova. Emblem je, drugim rečima, hibridni i heterogeni umetnički oblik, koji podjednako pripada i literarnom i likovnom žanru (Popović 2007: 32), i koji je usled svoje sposobnosti vizuelnog predstavljanja apstraktnih pojmova, te spajanja čulnog sa spiritualnim, konkretnog sa simboličkim, izuzetno ovaplotio neka od ključnih načela barokne umetnosti (Грдинић 1983: 43) i baroknog manirizma.

Pojedinačni emblem se u većini slučajeva – izuzeci su, inače, bili ne samo poznati nego i relativno česti, i o tome će biti reči kasnije – sastoje od likovnog elementa, odnosno slike (*pictura*), naslova (*inscriptio*) i propratnog teksta (*subscriptio*) koji zajedno čine semantičku celinu čiji delovi međusobno oblikuju jedinstveno značenje, temu, poruku ili ideju. Pojedinačni elementi emblema, kao i emblem sami, nikada nemaju očigledno značenje, niti su veze između slike, naslova i teksta denotativne i u komunikativnom smislu potpuno jasne; za emblem je karakteristično isključivo preneseno, metarofično ili alegorijsko značenje (Грдинић 1983: 43), a ne očigledno i mimetično „pojašnjenje“ slike putem verbalnog materijala. Slike na emblemima obično sadrže apstraktne, visoko alegorične, nadrealističke (iz perspektive čitaoca dvadesetog veka) elemente zagonetnog značenja i kompozicije. Propratni tekst emblema, potom, u ogromnoj većini slučajeva nije puki opis *picture* već predstavlja njeno pesničko, što će reći kreativno, aluzivno i metaforičko razrešenje. Ni naslov emblema ne služi kao jednosmeran marker i obeleživač, već u određenim slučajevima svojim kriptičnim sadržajem učestvuje u oblikovanju enigme koju čitalac mora, uprkos poetski samosvesnom hermetizmu tvorca emblema, razrešiti. Emblem je stoga ne samo žanrovski i formalno, već i značenjski i tematski raznorodan umetnički oblik – razrešenje emblema i njegove „po(r)uke“ mogu biti didaktički, satirični, pesničko-intimni ili parodični, uz još ogroman broj potencijalnih varijanti.



Ilustracija 20. Emblem iz ukrajinske emblemske knjige Itika Jeropolitika na kojem se vide tri elementa emblema: naslov (*inscriptio*), slika (*pictura*) i, ispod nje, propratni tekst (*subscriptio*)

Otežavajuća okolnost u tumačenju emblemske umetnosti je upravo takva varijabilnost i otvorenost njegovih sastavnih delova. Iako postoji načelna veza između emblema i evropske heraldičke tradicije, kao i između emblema i duge istorije didaktičkih vizuelnih alegorija u evropskoj književnosti (v. Susanna Berger, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, 2017), emblem se suštinski razlikovao od ovih vizuelnih umetničkih i pseudoumetničkih oblika. Za razliku od rigorozno sistematizovanog vizuelnog koda heraldike i njene standardizovane kompozicije, upotrebe i značenja različitih vizuelnih elemenata (štit, šlem, orao, lav...), učestali emblematski prizori poput srca u plamenu, ogledala, anđeoskih figura ili antropomorfizovanih prilika elemenata i nebeskih prilika (sunce, mesec, vetar), koji se iznova pojavljuju u delima različitih autora, u različitim emblematskim knjigama i u različitim nacionalnim književnostima, nemaju čak ni srodno značenje – jedna ista emblematska figura može imati različita značenja u zavisnosti od konteksta upotrebe, žanra emblematske knjige i njene namene, ili prosto *licencie poetise* samog autora. Sa druge strane, u poređenju sa vizuelnim didaktičkim alegorijama, odnos tekstualnog i vizuelnog u emblemskoj umetnosti je svesno mistifikovan. Razrešenje emblema zahteva kreativnu komunikaciju između različitih njegovih elemenata (slike, naslova i teksta), kao i snalaženje u složenoj mreži mitskih, historiografskih, filozofskih, političkih i kulturnih referenci i citata. Vizuelne didaktičke alegorije, budući didaktičke u svrsi, uvek su posedovale očigledno i jasno značenje kako bi ubedljivo i uspešno ispunile svoju obrazovnu ulogu. Ukratko, heraldika je bila izraz stroge i propisane političke komunikacije; didaktičke

alegorije su se koristile kao udžbenički dijagrami; a emblem, iako je mogao obuhvatati obe takve čitalačke strategije, bio je polje delovanja poezije i mističkog.

Semantički fluidna, nestalna i otvorena priroda emblema, kao i njegova nesigurna ali sasvim postojeća veza sa alegorijskim i didaktičkim žanrovima evropske književno-vizuelne tradicije kao posledicu je imalo bogatu istoriju hermeneutičkog i historiografskog izučavanja žanra emblema, ali siromašnu tradiciju njegovog teorijskog određenja. Kao i u slučaju vokovizuelne umetnosti, aparati umetničke teorije koncentrisani na monomedijske umetničke oblike nisu uspevali da tačno odrede žanr emblema, takođe sinkretičkog višemedijskog oblika. Piter Dejli (Peter Daly) naročito se osvrće na ovaj problem pri svojim istraživanjima emblema. Emblem, kako on zapaža, *jeste* jedan oblik simboličkog ili alegorijskog izražavanja, ali njegov tačan odnos sa alegorijom, simbolom, pa čak i širim pojmom „metafore“ teško je odrediti jer sami ovi pojmovi menjaju svoja značenja u zavisnosti od toga u kom ih okviru tumačimo. Alegorija i simbol, recimo, mogu biti deo estetičkih, retoričkih, ontoloških, semantičkih, društvenih i naposletku lingvističkih ili gramatičkih istraživanja (Daly 1998: 6). Dejli primećuje i da su književna istraživanja emblema, pre svega u razvijenoj nemačkoj emblematologiji, ovaj umetnički oblik tumačili kao verbalni žanr – iako su takva proučavanja pružila vredne rezultate, ovako parcijalno izučavanje tek pojedinačnog fragmenta jednog inače multimedijalnog umetničkog oblika malo je objasnilo šire osobine emblema ili emblematskih knjiga i zbirki, odnosno njihove specifične arhitekture (Daly 1998: 3) koju su u svojim postmodernim i neoavangardnim delima citirali, parafrazirali, oponašali i parodirali Sava Damjanov i Milorad Pavić.

Dejli u svojoj metateorijskoj kritici dotadašnje emblematologije uočava isti problem kao i Radovanović u slučaju vokovizuelnog: teorijski aparat koji se bavio višemedijskim oblikom emblema suviše je neprecizan i stoga zavisn od namera i učitavanja samih istraživača, te je zbog toga lišen nedeljive, tvrde i stabilne naučne vrednosti. Nije slučajno što Dejli aludira na identičnu opasku Marka Bertonaska (Mark Bertonaco), koja zaokružuje i efektno poentira Dejlov usko specifičan, odnosno Radovanovićev obiman, apstraktan i komplikovano formulisan stav: da književna nauka i dalje nije izgradila zadovoljavajući teorijski okvir za proučavanje i klasifikaciju različitih grafičkih elemenata žanrova, postupaka i oblika u književnoj tradiciji i savremenoj umetnosti. Emblem, dakle, nije samo predak različitih tekstualno-vizuelnih postupaka, oblika i žanrova u neoavangardnoj i postmodernoj književnosti, već je nesretna pozicija ovog umetničkog oblika u književnoj nauci jednaka onoj koju ima i vokovizuelna, odnosno višemedijska književnost. Književni tekst i grafički

elementi očigledno čine plodotvoran umetnički par, ali njihovo prožimanje predstavlja problem za konzervativnije i manje fleksibilne grane književne teorije.

Različiti istraživači uglavnom se slažu da je emblem, onako kako je danas poznat i određen, konačno žanrovski uobličen u 15. ili 16. veku, u zavisnosti od toga da li se prvom knjigom emblema smatra otkriće (1419) i prevod Horapolonove *Hieroglyphice*, antičkog teksta nerazrešenog porekla iz četvrtog ili petog veka (Daly 1998: 20), ili *Emblematum liber* Andreje Alkijatusa (Andreas Alciatus). Potonja knjiga donela je, u kontekstu kasnije umetničke tradicije, standardizovanu tročlanu formu emblema. Nakon ove nulte tačke u istoriji emblema, u Evropi je tokom narednih nekoliko vekova štampano preko šest hiljada emblematskih zbirki (Daly 1998: 4), sa izuzetnom raznovrsnošću tema i autorskih interesovanja i iskustava. Tokom ovog perioda objavljivane su desetine različitih vrsta emblematskih zbirki: ljubavne, religijske, vojničke, moralne, političke, didaktičke, zabavno-trivijalne, ili čisto ukrasne (Daly 1998), kao neka vrsta vrlo ranih prethodnika savremenih dizajnerskih *coffee table book*-ova; emblematske knjige mogle su biti i ezoteričke, filološke, satirične, pravne, medicinske, etičke, pesničke, akademske, pedagoške, prirodnjačke; među kojima i botaničke, ornitološke, herpetološke i t. sl.; enciklopedijske i rečničke (Manning 2002: 20) – od čega su poslednje dve mogle biti naročit izvor nadahnuća za enciklopedične umetničke radove u emblematskim i pseudoemblematskim knjigama Save Damjanova. U retkim slučajevima su emblem i u potpunosti zalazili u verbalno-auditivno-vizuelno polje „verbovokovizuelne“ umetnosti jer su, osim tekstualnih i vizuelnih sadržaja, neki radovi sadržavali i zvučne elemente, odnosno muzičku notaciju (npr. Mihael Majer, *Atalanta fugines*, 1617). Nezanemarljiv broj emblema je pritom izlazio iz kodifikovanog tročlanog okvira: neki emblem i sadržavali su samo dva, a neki po četiri, šest ili čak osam različitih tekstualnih ili vizuelnih elemenata (Manning 2002: 18).

Ovakav pluralitet tematskih krugova i formalnih osobnosti emblema govori ne samo o izražajnoj vrednosti ovog oblika, nego i o njegovoj vitalnosti, razvijenosti i stvaralačkim dometima i poetičkoj samosvesti njegovih autora. Emblem je kao umetnički oblik razvio snažnu i viševjekovnu tradiciju tokom koje se menjao, mutirao, evoluirao – i po pitanju forme i na polju tematsko-motivskog sadržaja. Emblem, uprkos svojoj višemedijskoj egzotičnosti, nije bio samo običan trend ili pomodarstvo u okviru šire umetničke istorije. Trendovi, uostalom, za razliku od razvijenih pravaca ili umetničkih oblika imaju jasan početak, precizan kraj i relativno kratak životni vek. Emblem i, sa druge strane, postojano su se preobrazili iz antičkih i istočnjačkih vizuelnih žanrova (čija je tačka preseka bila upravo proto-emblematska

Hieroglyphica Horapolona, koja je navodno predstavljala „prevod“ – ili bolje rečeno prepev – egipatskih hijeroglifa na starogrčki, urađen od strane izvesnog „Horusa-Apolona“), a njihova umetnička produkcija i uticaj trajali su čak i nakon 17. veka, koji se obično određuje kao kraj ili makar zalazak emblema kao popularne umetničke forme. Njihova se poetika, postupci i specifična groteskna, nadrealna, alegorična imažerija održavala u radovima romantičarskih evropskih autora (Dejli, između ostalog, zapaža „emblemske“ elemente u poeziji Kolridža, Getea, Vordsvorta i Blejka), a čak i ako ideju o emblemima kao direktnim izvorštima avangardističkih vokovizuelnih oblika odbacimo kao natezanje pojma, nemoguće je zapostaviti činjenicu da se oblik emblematske knjige direktno pojavljivao u delima upravo onih neoavangardnih i postmodernih autora koji nisu bili samo radikalni savremeni eksperimentatori na polju stila, tehnike i forme, već i u smislu radikalnog preosmišljavanja i parafraziranja prethodne književno-umetničke tradicije. Nije slučajno, drugim rečima, što su se baš u Damjanovljevim i Pavićevim neoavangardnim i postmodernim eksperimentima sa klasičnom formom emblemske knjige objedinila polja delovanja baroknog emblema, neoavangardnog vokovizuela i postmodernog otvorenog dela.

4.1. Struktura emblema

Emblemi se sastoje od visoko metaforičnih, na površni pogled često i apsurdnih slika, kao i tekstualnog materijala sa kojim grafički elementi tvore simboličku i alegorijsku vezu. U emblemu ne postoji jasan i očigledan odnos između tekstualnih i vizuelnih elemenata, kao što je slučaj npr. sa moderno shvaćenim oblikom slikovnice, u kojem su slika i tekst samo mimetički odrazi jedno drugog (najčešće grafički element oslikava narativne događaje iz teksta). Ovime se emblem i te kako približava kasnijim neoavangardističkim određenjima „vokovizuelnog“ kao naročitog umetničkog izražaja u kojem ne postoji hijerarhizovan odnos između slike i teksta, već oni, umesto da slika bude odraz teksta ili tekst objašnjenje slike, oblikuju zajedničko sematičko polje i poetski postupak. Kao i u vokovizuelnim delima, i u emblemu slika i tekst tek kroz zajedničku kombinaciju i međusobno prožimanje oblikuju sinkretički umetnički oblik jedinstvenog značenja, ideje, ili, u slučaju određenih emblema, didaktičku, moralističku ili pesničku poruku.

Emblem tradicionalno čine tri elementa koji obrazuju celinu; posebno napominjemo termin „tradicionalno“, jer, kao što je navedeno, postoje i izuzeci koji sadrže drugi broj

elemeneta. Emblem se, dakle, sastoji od tri dela: slike, naslova i propratnog teksta, odnosno: *picture, inscriptia* i *subscriptia*.

4.1a Pictura

Emblemska slika, uprkos tome što zauzima prostor koji može biti i do nekoliko puta manji od prostora stranice, može prikazivati opsežan broj objekata, osoba, predmeta, bića ili događaja, koji pritom mogu biti smešteni u stvarnom prostoru (poput imenovanih evropskih gradova) ili u imaginarnom, metaforičnom ili apstraktnom (Arkadija, *locus dei*, pustinja...) (Daly 1998: 7). Emblem, pritom, neguje prisnu vezu sa fantastičnim sadržajima. Neki objekti koji se na njemu prikazuju *mogu* biti stvarni – ljudi, predmeti, biljke, životinje – ali *pictura* u velikom broju slučajeva prikazuje izmaštana stvorenja poput čudovišta, mitskih bića ili anđela; ali važno je napomenuti da su neka od tih stvorenja nisu bila smatrana „fantastičnim“ u 16. ili 17. veku (Daly 1998: 7). U slučaju emblemske umetnosti, stvarnost je relativna kategorija; ona postoji u ontološkoj sumnji koju je Brajan Mekhejl, govoreći o sličnoj osobenosti postmoderne fikcije, slikovito sažeo kao: „Stvarno, u odnosu na šta?“ („Real, compared to what?“; McHale 2004: 84). *Pictura* je, u okviru iste kompozicije, mogla prikazivati i imaginarne i stvarnosne elemente, oslikavajući na taj način kreativnu sinergiju između realnosti i bajkovitog, snovitog i nesnovitog, fantastičnog i svakodnevnog, koja je bila slična sličnim ontološkim stanjima sveta u drevnim legendama, mitovima ili bajkama, ali i u savremenijim umetničkim poetikama poput magijskog realizma. Jasna granica između stvarnog i onostranog ne postoji u svetu prikaza na *picturi*, a snovito i uobičajeno okupiraju istu ravan postojanja, što emblem povezuje sa kasnijim postupcima *nadrealnog* ili *magijskog realizma*.



Ilustracija 21. Tri emblema koja, uprkos tematski veoma različitim slikama dolaze iz iste zbirke (Mihael Majer, *Atalanta fugiens*). Na prvoj picturi prikazana je realna, svakodnevna scena; na drugoj apstraktan i nadrealan prozor, a na poslednjoj fantastična i bajkovita scena.

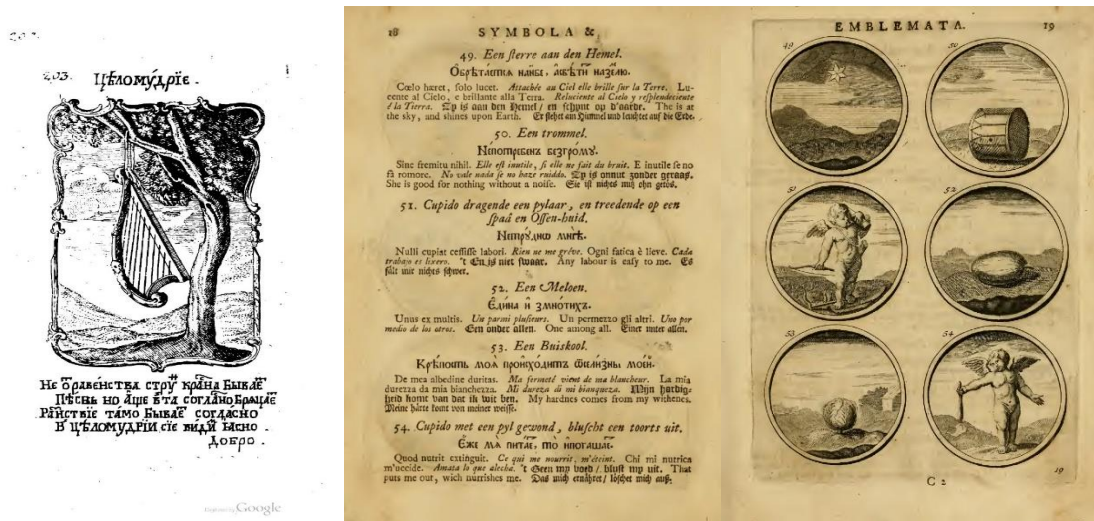
Dodatno, na *picturi* nije dolazilo samo do mešanja realnih i imaginarnih elemenata, nego su i *pojedinacni* elementi, likovi i prikaze bili mešavina ljudskih i životinjskih prilika, ili pak organskih i neorganskih fragmenata, poput srca sa krilima ptice, antropomorfizovanih predmeta sa ljudskim licima ili ekstremitetima, ili ljudskih prilika sa telom ili repovima životinja. Ovakve su kombinacije ispoljavale *grotesknu* strukturu u prirodi emblema; grotesknu u smislu Bahtinovog određenja grotesknog realizma kao fantastične hibridizacije živog i neživog, muškog i ženskog, ljudskog i neljudskog i sličnih bizarno ekstremnih kontrasta. Istu tehniku pri kombinotrijskom, kolažiranom oblikovanju grafičkog materijala koristio je i Sava Damjanov (ali ne isključivo u svojim parafrazama klasične emblemske knjige).

Zabeleženo je i nekoliko retkih primera tzv. „nagog“ emblema, koji nije imao *picturu* (Manning 2002: 18); postojali su, drugim rečima, slučajevi emblema koji su, unutar zajedničke zbirke, izvedeni bez vizuelnog elementa, i to ne usled štamparske ili priređivačke greške, već u potpunosti svesnom odlukom autora.

4.1b Inscriptio

Natpis emblema obično je sažet, zvučan (Popović 2007: 32), apstraktan i metaforičan, a prema *picturi* može imati i denotativan i konotativan odnos. U *Itici jeropolitici* (1760), ukrajinskoj emblemskoj knjizi autora Ivana Filipoviča, na srpski priređenoj od strane Atanasija Dimitrijevića Sekereša (1774), naslovi emblema su nazivi različitih vrlina, psihomotivnih osobina i apstraktnih koncepata (Istina, Mudost, Akademija...); u višejezičnom

ruskom zborniku *Symbola et emblemata* (1705), naslovi su pak prosti izveštaji o prilikama, predmetima i događajima na *picturi* („Kompas“, „Brod koji gori“, „Roda jede zmiju“...), verovatno zbog korisnog kompresovanja verbalnog materijala usled višejezičnosti izraza – naime, *inscriptio* za svaki emblem u ovoj knjizi napisan je na ruskom i holandskom, a *subscriptio* još i na latinskom, francuskom, španskom, italijanskom, engleskom i nemačkom.



Ilustracija 22. Primeri emblema sa različitim rešenjima inscriptija iz knjiga Itika Jeropolitika i *Symbola et emblemata*

Kao i u slučaju svega drugog u značenjski i formalistički fluidnom obliku emblema, izuzeci su u slučaju upotreba *inscriptia* česti, i lucidna upotreba natpisa je kod određenih autora prevazilazila čisto označiteljsku ulogu „naslova“. U zbirci *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne* (1635) engleskog autora Džordža Vitera (George Wither), *inscriptio* se, istovremeno, koristi kao vizuelni deo *picture*, potom kao njeno aforistično razrešenje i, na kraju, kao (pod)naslov čitave kompozicije. Na slici Emblema br. 21 (ilustracija 22), na primer, nalazi se ljudska lobanja na peščaniku, na kojoj potom stoji sveća, a iz koje raste žito; u pozadini se nalaze prizori groblja i (na drugoj strani kompozicije) žetve. Viterovi emblemi sastoje se od četiri elementa, odnosno dva različita naslova. Prvi *inscriptio*, koji ima funkciju epigrama, je aforistički kuplet; u slučaju emblema br. 21, on glasi: „Death is no Losse, but rather, Gain / For we by Dying, Life Attaine“ („Smrt nije gubitak, već dobitak / jer umirući, dostignemo novi život“). Drugi *inscriptio*, koji možemo čitati kao podnaslov ili kao „pravi“ naslov emblema (prethodni dvostih bi u tom slučaju bio neka vrste lucidne epigramske najave za sadržaj u *subscriptiu*), uokviruje *picturu* u obliku kružnog teksta i donosi istu poruku kao i „prvi“ naslov, ali u vidu poslovice na latinskom: *MORS VITAE INITIUM*, „Smrt je početak života“.



Ilustracija 23. Emblem br. 21 iz Viterove zbirke

U okviru emblemske kompozicije, *inscriptio* nije samo jednostavni deklarator sadržaja. Naslov emblema, poput slike i propratnog teksta, može imati raznoliko i izrazito metaforičko, neočigledno značenje, a za razliku od druga dva činioca, *inscriptio* može zauzimati i različite položaje u emblemskoj arhitekturi – ne mora se, drugim rečima, uvek nalaziti na tradicionalnom mestu književnog naslova, na „početku“ ili na „vrhu“ prostora stranice; poznati su primeri emblema kojima se *inscriptio* nalazi ispod, pored ili u okviru *picture*, kao u slučaju Viterove zbirke. Naslovi, potom, mogu biti oblikovani na različite načine. *Insriptio* može biti samo jedna reč, kratki zapis, fragment, sintagma, fraza ili čitava pesma. Naslov emblema je funkcionalno fluidan paratekstualni element (Genette 1997: 55–103; Ženet ovo prilikom obrazlaže ideju „titrorogije“, predložene sekcije književne nauke posvećenoj izučavanju poetike, stilistike, tehnike i semantike naslova) čija se uloga ne svodi samo na prosto određenje teme, ideje ili sadržaja teksta, već aktivno učestvuje u njegovom poetskom oblikovanju. Sličan pristup artistskog, zaumnog, a ne čisto komunikativnog oblikovanja naslova osobina je i određenih neoavangardističkih postupaka. Izvanprosečno su, na primer, šokantni i bizarni naslovi u pričama Svetislava Basare i Save Damjanova, koji usled kalamburske prirode izraza, oksimoronskih uparivanja i grotesknih povezivanja elemenata visoke i niske kulture imaju izražajnu snagu samosvojnih književnih fragmenata: „Priče u nestajanju“, „Očaj od nane“, „Bioskop u kojem se prikazuju ružni snovi“, „Uspomene na fudbalsku sezonu 1959/60“, „Uvod u shizofreniju“, „Priča o padu, koja naslovom podseća na Dalijeve slike iz perioda 1932–1940, praćena paranoičnim korektorskim intervencijama“, „Post-Damjanov trti krhotine smrti“, „Poslednja sednica politbiroa dinastije Damjanov“, „Porno-liturgija arhiepiskopa Save“, „Pričke“, „Metaseksualnost / Interseksualnost“, „Amoenus the \$eta, a irodalom das ß; Luftverchmutzung“. Naposletku, Radovanović je u

Vokovizuelu razmatrao specifičan položaj naslova kao ravnopravnog učesnika u oblikovanju značenja u multimedijalnim neoavangardnim radovima koji bi bez naslova bili, poput nekih emblema, ispraznog ili nemoguće kriптиčnog značenja potpuno zatvorenih čitaocu (Radovanović 1987: 147–149).

4.1c Subscriptio

Propratni tekst ispod *picture* mogao je, kao i naslov, biti u obliku kratkog ili (relativno) dugog zapisa, u prozi ili u stihu. Cilj *subscriptia* može izgledati, površno gledajući, isključivo kao „razjašnjenje“ *picture*, kao što je navedeno ne samo u odrednici o emblemu u *Rečniku književnih termina* Tanje Popović (2007: 32) već i u drugim enciklopedijskim pa i usko naučnim određenjima, ali je priroda i uloga ovog emblemskog elementa složenija i raznovrsnija. *Subscriptio* može, naravno, biti aforistično ili didaktičko razrešenje emblemske slike; ali sa druge strane, takav propratni tekst može predstavljati *produžetak* zagonetnosti *picture*. U nekim slučajevima je čak *subscriptio* element koji unosi hermetično značenje, dok je *pictura* element koji ga grafički dešifruje, ili njegovom razrešenju pomaže.

Vergeltung der wolthat. V

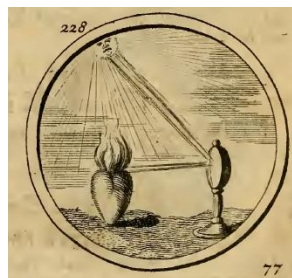
Ein Storch mit sonder lieb ernert
 Sein bloße unge auß dem nest,
 Der hoffnung, wann er selbs alt wert,
 Si thuen wider mit im das best,
 Vnd diser won ist gewiß vnd vest:
 Dann so bald er wird alt vnd kranck,
 Sein kind mit hilff in nit verlest,
 Also bat wolthat iren danck.



Ilustracija 24. Emblem 30 iz Alkijatusove zbirke

Na primer: na *picturi* Emblema br. 30 iz Alkijatusove zbirke (Alciatus 1985) nalazi se roda koja leti nad jezerom sa ribom na ustima, hraneći pritom drugu rodu koja joj sedi na leđima. *Subscriptio* ovom prizoru pruža narativni kontekst. Slika prikazuje samo jedan trenutak u dužoj pripovesti koju ovaj propratni tekst izlaže: kako *subscriptio* odaje, na slici zapravo vidimo rodu koja neguje svog mladunca, i kada ta roda bude ostarila (sada već ulazimo u potencijalnu budućnost koja na *picturi* uopšte nije implicirana), mlada roda će tako negovati svog staratelja. *Inscriptio* ovog emblema, kao moto, poentira naravoučenije ove pripovesti: „Gratiam referendam / Vergeltung der wolthat“ („Dobro se dobrim vraća“).

Subscriptio na ovaj način pruža vredan pripovedni kontekst koji se inače nikako nije mogao iščitati iz same slike: čitalac ne može da zna, osim ako je ne poseduje delikatno znanje opskurnih emblemskih vizuelnih referenci, u kakvom su odnosu dve rode na slici, ili da li su uopšte one, a ne recimo jezero, u centru pažnje značenja emblema; posmatrač *picture* takođe ne može biti sestan da je jedna roda starija a druga mlađa, da je na slici prikazana scena negovanja, i da će usluga biti vraćena. Istovremeno, sam *inscriptio* ne pruža značenjski kontekst, već samo didaktičku poruku: „dobro se dobrim vraća“ može implicirati, na primer, da je roda koja na slici hrani drugu rodu zapravo ona koja se odužuje za neku prethodnu uslugu.



228. Een hart in de Son door een Brand-glas ontsteken.
 Горю, но не оубылаю издренно.
 Inflammatur. Je brûle & ne consume pas. Se infiamma, e pur non arde. Inflama y no arde. Ях бжанде / дог вертеет нлет. I burn but am not consumed. Ях бrenne aber werde nicht verzehret.

Ilustracija 25. Emblem broj 228 iz zbirke *Symbola et emblemata*

Sa druge strane, u zbirci *Symbola et emblemata* Danijela de Foja (Daniel de La Feuille, 1705), *subscriptio* je kratki zapis u obliku visokometaforičnog, zagonetnog aforizma. U emblemu br. 228 ove knjige, slika prikazuje sunce koje sija na ogledalo, koje potom odsijava zrake svetlosti u pravcu srca u plamenu, jednog od čestih baroknih emblematских motiva. *Subscriptio* glasi: „Gorim ali nisam progutan plamenom“. U *Itici jeropolitici*, pak, „tradicionalne“ uloge *picture* i *subscriptia* su obrnute. *Subscriptio* u obliku stihovanog katrena je u ovoj emblematској knjizi često misterioznog i aluzivnog sadržaja, dok *inscriptio* i *pictura* pomažu njegovom tumačenju mimetički i simbolički osvetljavajući određeni detalj apstraktne pesme. Na primeru emblema na strani 15, stihovi *subscriptia* hiperbolisano i alegorijski govore o snazi vere koja je sposobna da pomera planine i stvori zemaljski put na moru; *inscriptio* predstavlja bukvalni prikaz takve alegorijske slike (planina koja se odranja i čiji delovi padaju u vodu tvoreći „put“, brod koji plovi morem), a naziv emblema je „Vera“. Dodatno objašnjenje emblema pruža se u relativno dugačkom esejsko-proznom zapisu koji

sledi nakon emblema; takvi post-*subscriptio* retorski tekstovi nisu retki (Hugo Herman, *Pia desideria*, 1624), a u nekim slučajevima se, zbog umetničke vrednosti, mistifikatorskog a ne razjašnjajućeg sadržaja, kao i tanke granice između njih i legitimnog emblemskog pod-teskta, čak i oni mogu nazvati nekom vrstom *subscriptia*, kao na primeru propratnih pesama od po trideset stihova u Viterovim *Emblemima*.

4.1d Emblem i postmoderno otvoreno delo

Cilj ovog pregleda emblemskog žanra i njegove istorije, kompozicije i poetike jeste skretanje pažnje na poetske osobenosti emblema komplementarne neoavangardističkoj i postmodernoj književnoj stilistici, u koje spadaju: multimedijalna / vokovizuelna priroda, transformativnost oblika, heterogena struktura, žanrovska fluidnost i polifonija značenja. Neupućenim ili površnim čitaocima struktura emblema može izgledati rigorozno i simplifikovano: *inscriptio* kao naslov-marker, *pictura* kao grafičko predstavljanje centralne teme i *subscriptio* kao propratni tekst u funkciji pojašnjavanja vizuelnog elementa. Ovo su, inače, tek delimično parafrazirani opisi emblema kao književnog oblika u dva naša najrelevantnija rečnika književnih termina. U skorašnjem, uređenom od strane Tanje Popović, stoji da *pictura* vizualizuje centralni pojam iz *inscriptia*, a *subscriptio* potom sliku objašnjava. Natpis, dakle, daje temu, slika je ilustruje, a tekst objašnjava. U ranijem rečniku, onog urednika Dragiše Živkovića, opis emblema je malo drugačiji, ali napisan u istom pravcu definisanja različitih elemenata emblema kao međusobnih „objašnjivača“ – *inscriptio* je u ovom slučaju element koji tumači simboličko značenje slike. Kao što se iz prethodnog osvrta moglo uvideti, funkcija svakog od tri glavna elementa emblema bila je podložna kreativnom variranju. Emblem je bio – iskoristićemo još jednom anahronističko Radovanovićevo neoavangardno određenje višemedijskih umetničkih oblika – vokovizuelan žanr u kojem slika nije bila podređena tekstu ili obrnuto, već su dva medijuma, kroz različita ukrštanja tri ili više delova emblema, zajednički oblikovali metaforičko ili simboličko značenje. Kao jedinstveni umetnički artefakt, emblem ne proglašava superiornost niti slike niti teksta (Daly 1998: 8); tekstualno i grafičko u okviru emblema deluju harmonično, a ne kako bi jedno služilo samo kao alat za dešifrovanje drugog.

Embleme stoga nije korisno niti ispravno posmatrati i tumačiti kao puke slikovnice u kojima vizuelni elementi mimetički odražavaju ono o čemu se u tekstu govori, ili obrnuto. Odnos njegovih različitih umetničkih medijuma podrazumeva komplementarni, a ne hijerarhijski odnos (Daly 1998: 8). Nazivati embleme „vokovizuelnom“ ili multimedijalnom umetnošću nije stoga kontroverzan ili nespretn čin teorijskog određenja – sličan termin, koji

svesno naglašava sinkretizam sva medijuma i njihovu jednaku poziciju unutar jedinstvene umetničke kompozicije, koristi i sam Dejli nazivajući embleme „mixed art“ oblikom (Daly 1998: 7), odnosno „bimedijalnim konstruktima“ (Daly 1998: 71) u kojima su prisutni različiti oblici intermedijalnih ukrštanja, kao i različiti sistemi intertekstualnosti i vizuelne citatnosti.

Nezadovoljavajuće primere određenja emblema, nasuprot njihovom složenijem tumačenju (pritom iz perspektive postmoderne i neovangardne stilistike i teorije postupka), navodimo kako bismo izvukli još jedan zaključak: da emblem, za razliku od konzervativnog shvatanja njegove strukture kao neke vrste barokne slikovnice, poseduje osobine onog umetničkog dela koje je u savremenoj teoriji i kritici Umberto Eko opisao kao „otvoreno delo“, odnosno osobine one poetike koje su savremeni tumači pripisivali modernoj književnosti i lirici, a koja je svoje najranije uzore imala, između ostalog, upravo u iracionalističkoj i hermetičnoj poetici Baroka, baš u periodu umetničke istorije kada se, nimalo slučajno, tročlani Alkijatusov emblem odomaćio kao oblik umetničkog izražavanja. Emblem, dakle, i svojim oblikom i svojom širokim rasponom tema, značenja i poruka oslikava poetiku neodređenog, dvosmislenog, polivalentnog; ovaj oblik oslikava plodonosni nered baroknog otvorenog dela koje negira statičku i nedvosmislenu određenost klasičnih umetničkih oblika (Eko 1965: 37); to je dinamična forma koja stremlji neodređenosti oblika (Eko 1965: 37), ne dozvoljavajući jedinstven, privilegovan i frontalni pogled, navodeći umesto toga na stalno hermeneutičko pomeranje čitaoca (Eko 1965: 37). Emblem je umetnički oblik koji, poput moderne poezije, govori u zagonetkama i enigmama koje čitaoca istovremeno zbunjuju i fasciniraju (Фридрих 2003: 13); on predstavlja sučeljavanje arhaičkog, mističkog i okultnog sa britkom intelektualnošću (Фридрих 2003: 14); izbegavajući jasnu komunikativnost u korist eksperimentalnog izraza iz kojeg proizilaze kombinacije koje nisu planirane od strane logičkog, kauzalnog, racionalnog smisla (Фридрих 2003: 15–16).

Takvu nelinearnu i semantičku otvorenu strukturu i značenje emblema opisao je još Emanuele Tezauro u „Tratato degli emblemi“ (1670), gde je embleme nazvao „ingenioznim silogizmima“ (prema Daly 1998: 56). Prema Tezauro, emblemi su proizvod umetničke „akutece“ (*acutezza*), odnosno neočekivanog i neobičnog oštroumlja – što je, uprkos razlici od tri veka, identično Fridrihovom određenju „disonance“ kao pomenute kombinacije „fascinacije i zbunjenosti“ pri čitanju modernog, što će reći zagonetnog, skrovitog i lucidno organizovanog književnog dela. Nemački barokni pesnik Georg Filip Harsdurfer (Georg Philipp Harsdörffer) takođe je komentarisao da je značenje emblema često opskurno i teško

za razrešavanje, jer čak i naizgled jasni prizori mogu imati skrivena značenja i skrovnite reference koje tumačenje mogu učiniti zahtevnim; prizor lava, na primer, može biti simbol pozitivnih ili negativnih vrednosti, već u zavisnosti od konteksta, kao i slika zmije, koja može biti simbol zla i klevete, ali i lukavosti i večnosti (Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, 1968, prema Daly 1998: 48, 49).

Slične karakteristike emblema – otvorenost značenja, fleksibilnost interpretacije, planirana nejasnost sa akutecičnom poentom – zapažaju i savremeni istraživači emblema. Ditrih Valter Juns (Dietrich Walter Jöns) ističe da između slike i značenja emblema ne postoji inherentno jasna veza; evocirajući još neka načela barokne retorike, Juns smatra da značenje različitih emblema nije „dato“, već da ga stvara ingeniozni *inventio* autora koji pronalazi sakrivenu vezu između teksta i slike. Poetika emblema se stoga, prema Junsu, ostvaruje u napetosti između *picture* i njenog značenja, a sam emblem nastaje iz želje da se stvori *zagonetka*, a ne očigledna *poruka* (Jöns, *Das „Sinnen-Bild“*. *Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, prema Daly 1998: 57). Albreht Šune (Albrecht Schöne) još jedan je u nizu proučavalaca koji odbija trivijalno određenje emblema prema kojem *subscriptio* postoji samo kako bi rešio ili objasnio *picturu* i *inscriptio*. Funkcionalna uloga svakog elementa u tročlanjoj kompoziciji emblema, prema Šuneu, mnogo je složenije prirode i varira između reprezentacije i interpretacije, opisa i mistifikacije; *inscriptio*, na primer, može biti samo naslov-obeleživač, potom može aktivno učestvovati u oblikovanju značenja *picture*, a može i, zajedno sa *subscriptiom*, imati ulogu tumača vizuelnog elementa. Naposljetku, *inscriptio* je u nekim slučajevima vizuelni deo *zagonetne picture*, a sama slika, iako naoko bizarnog i misterioznog sadržaja, može samu sebe „odgonetnuti“ nekom skrivenom scenom koja se odvija u pozadini ili drugom planu vizuelne kompozicije (Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 1968, prema Daly 1998: 43).

Promenljivost, otvorenost, enigmatičnost i stilsko-poetska raznovrsnost dominantne su osobenosti emblema kao umetničke multimedijalne forme. Vizuelni elementi koji se pojavljuju na *picturama* nemaju stalno, već fluktuirajuće značenje i moguća tumačenja; *res picta* emblema uvek, ili makar u ogromnoj većini slučajeva, upućuje izvan svog bukvalnog značenja, postajući na taj način *res significans* (Daly 1998: 43). U formalnom smislu, i tekstualni elementi emblema takođe se transformišu od zbirke do zbirke i autora do autora: *inscriptio* i *subscriptio* mogu imati, od slučaja do slučaja, drastično drugačije uloge u oblikovanju značenja i umetničke poruke višemedijske strukture emblema. Kao umetnički oblik u velikoj meri uobličen i kodifikovan pod uticajem barokne retorike i stilistike,

emblemi poseduju i jasna obeležja kasnije moderne književnosti (Fridrih), postmoderne semiotike (Eko) i neoavangardnih stilskih tehnika (Radovanović). Emblemi delegitimišu pojam univerzalnog i monolitnog znanja, obilato se služe postupcima intertekstualnosti, hipertekstualnosti i vizuelne citatnosti, poseduju duboko metaforičan izraz – koji u nemalom broju slučajeva anticipira i pojave poput nadrealizma ili magijskog realizma – demonstriraju, potom, groteskno mešanje život i neživog, stvarnog i nestvarnog, ljudskog i neljudskog, temelje se na fantastičnim sadržajima, i ispoljavaju značenje koje često, istina, dolazi sa didaktičkom porukom na kraju, ali do koje se mora doći kopanjem kroz duboke slojeve naizgled iracionalnih, apsurdnih alegorijskih slika. Emblemi sadrže vitalne osobenosti koje Vladan Radovanović pripisuje dugoj liniji vokovizuelnih pojava u istoriji evropske književnosti: za razliku od savremenih slučajeva vizuelne i konkretne poezije, žanrova koji su obeleženi samoreferentnom prirodom i poetikom, vokovizuelna i emblemska dela uvek upućuju na sadržaje, poruke i ideje izvan njih samih (društvene, intimne, teološke, naučne, satirične...).

Sve navedene osobenosti ovog „klasičnog“ umetničkog oblika mogu biti dublji razlozi zašto su forme emblema i emblemske knjige nekoliko puta korišćene u srpskoj postmodernoj i neoavangardnoj književnosti, pre svega u delima i pojedinačnim ciklusima Save Damjanova, kao i, na izvestan način, u romanu *Poslednja ljubav u Carigradu* Milorada Pavića – ukoliko Tarot smatramo jednom mogućom redakcijom emblemske forme, budući da i Tarot predstavlja ujedinjeni skup slike, naslova i propratnog teksta, koji svi zajedno oblikuju jedinstveno „značenje“ pojedinačnih Tarot karata. Emblem se u delima ovih savremenih autora nije našao slučajno ili kao proizvod isključivo autorske spontanosti, ili uz širokopojasno opravdanje da su se stvaralačka filozofije Damjanova i Pavića ionako bazirale na radikalnim eksperimentima sa nekim žanrovima i temama iz istorije umetnosti, već je emblem suštinski, svojim višemedijskim oblikom i poetikom mistifikacije, groteske, fantastike i snovitosti bio u potpunom skladu sa idejama postmoderne filozofije, ideologije i poetike.

4.2 Emblem i emblemska knjiga u stvaralaštvu Save Damjanova

4.2a Uvod: Vizuelno stvaralaštvo Save Damjanova

Neoavangardni i postmoderni autori nakon Vladana Radovanovića mahom nisu koristili sopstvene, već isključivo sekundarne grafičke elemente poput magazinskih slika, književnih ilustracija ili ostalih vizuelnih citata. Autorski, stvaralački postupci su u tim slučajevima podrazumevali jedinstveno kolažno ili fotomontažno kombinovanje postojećih vizuelnih elemenata, kao i kreativnu rekontekstualizaciju postojećih vizuelnih artefakata kao hipertekstualnih činilaca višemedijskih tekstualnih projekata. Uprkos tome što su autori koji su se afirmisali sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka koristili „tuđe“, neautorske grafičke elemente, to nije ograničavalo kreativnost njihove upotrebe. Takvo korišćenje vizuelnih elemenata, štaviše, otvorilo je mogućnosti za kreativna istraživanja intertekstualnih, hipertekstualnih i intersemiotičkih odnosa između teksta i slike; vizuelni elementi u proznim tekstovima neoavangardnih i postmodernih pisaca često oblikuju vrlo samosvesne citatne odnose sa različitim autorima, delima, poetikama i umetničko-kulturnim fenomenima, što nije bio slučaj sa u potpunosti autorskim ilustracijama sopstvenih tekstova V. Radovanovića. Priroda tog, naizgled novog, bimedijalnog odnosa između teksta i, ovoga puta, „sekundarnih“ vizuelnih elemenata, ostala je međutim ista: grafički ili tipografski elementi u takvoj prozi nisu bili samo mimetički odrazi narativa, kao u tradicionalnim slikovnicama, već je njihov odnos sa tekstom bio simbolički, metaforički, nemimetički, kao što je to bio slučaj i sa ranijom neoavangardnom i „vokovizuelnom“ tradicijom višemedijske književnosti.

Među neoavangardnim i postmodernim proznim stvaraocima Sava Damjanov je, uz Radovanovića i Todorovića, najaktivnije sledio poetiku višemedijskog stvaralaštva, a arsenal vizuelnih elemenata koje je koristio u svom stvaralaštvu je najraznovrsniji – čak i u poređenju sa dvojicom pomenutih stvaralaca– a u odnosu na svoje generacijske autore najstalniji i najviše posvećen istraživanju upotrebe grafičkog materijala u književnom tekstu.

Od Damjanovljevih savremenika, odnosno od članova iste stvaralačke generacije, koja se profilisala sedamdesetih a potom i osamdesetih godina, Vojislav Despotov je u dva svoja dečija romana, *Petrovgradskoj prašini* i *Andracima, jepurima i ostalim najvažnijim čudovištima Petrovgrada i srednjeg Banata* koristio sekundarne ilustracije i sopstvene fotomontaže i kolaže, dok je u prvom svom romanu, *Mrvo mišljenje* primenjivao karakteristična tipografska uređenja marginalija, koja su omogućavala paralelno čitanje

glavnog teksta i njegovih komentara – izjednačavajući na taj način glavninu i periferiju – za razliku od tradicionalnog tipografskog uređenja koje je fusnota i ostale prateće napomene rezervisala za dno stranice ili poslednje stranice knjige. Despotovljevi ostali romani nisu koristili nikakve vizuelne elemente (jesu, doduše, povremene ekfrazе, kao i detaljne opise različitih konceptualističkih umetničkih projekata); u njegovim esejima se ilustracije, to jest fotografije pojavljuju sporadično, i to u svrhu mimetičke ilustracije teksta; u poeziji, međutim, Despotov nije pažnju posvećivao grafičkim elementima.

Vujica Rešin Tucić, još jedan predstavnik vojvođanske neoavangardne scene, vizuelene elemente je upotrebljavao posvećenije i raznovrsnije u odnosu na Despotova, ali takođe u ograničenom broju svojih radova. Njegovi značajni multimedijalni radovi uključuju: postmoderni vizuelni ep *Struganje mašte*, tipografski eksperimentalni poligon „poeme“ *Reform grotesk*, kao i nekoliko konceptualističkih dnevničkih projekata, kasnije uređenih i objavljenih kao zbirku crtica *Prostak u noći*, u kojima je Vujica Rešin Tucić koristio fotografiju i grafitne ilustracije.

Svetislav Basara, poput Damjanova takođe jedan od autora tzv. „Mlade srpske proze“, specifične grane srpske književnosti poznog XX veka koja je različite postmoderne međutekstualne strategije kombinovala sa radikalnim avangardističkim formalnim postupcima poput apsurdna, dekonstrukcije i višemedijskog, u ranim je svojim zbirkama kratkih priča, zaključno sa romanom *Fama o biciklistima*, skoro redovno upotrebljavao različite vizuelene elemente – uvod u njegovu priču „Verbalni transcendentni portret“ (zbirka *Priče u nestajanju*) je redak slučaj korišćenja načela neoavangardne figuralne poezije u proznom tekstu – ali od devedesetih godina XX veka pa nadalje, grafičkih elemenata u njegovoj prozi nema.

Isti je slučaj sa još jednim predstavnikom „Mlade srpske proze“, Đorđem Pisarevim, koji je u ranijem delu svoga stvaralaštva često upotrebljavao kvazidokumenarne i dijagramatske vizuelne elemente (mape, spiskove, tabele) i ekstremna tipografska razračunavanja, nalik dadaističkoj dekonstrukciji, sa konvencionalnim uređenjem teksta („E, Bako, Bako: The Village Story“, *Knjiga gospodara priča*), ali mnogo ređe u kasnijim svojim ostvarenjima.

Sava Damjanov je, još jednom podvlačimo, od svih proznih naših neoavangarnih i postmodernih autora najuporniji i najposvećeniji višemedijskim proznim eksperimentima i istraživanjima prožimanja teksta i slike. Damjanov je u svakoj od svojih beletrističkih knjiga

– pravimo ovom prilikom distinkciju između Damjanovljevih umetničkih i njegovih kritičkih, književno-istorijskih izdanja, mada ni onda nisu u celosti bila lišena vizualija i nekoncencionalnih tipografskih postupaka – od prve, *Istraživanje savršenstva* do poslednje, *Itike jeropolitike@VUK* () koristio čitav raspon različitih vizuelnih elemenata: ilustracije, fotografije, fotomontaže, kolažiranja, tipografske intervencije, paratekstualne inovacije, vizuelne citate, vizuelne artefakte popularne kulture (fragmente stripova, postera, bilborda, magazina) i umetničke slike iz različitih epoha i stilskih tradicija: antičke, srednjevekovne, barokne i savremene.

U nekoliko navrata i u različitim varijacijama, Damjanov je u savremenom, postmodernom/neoavangardnom ključu parafrazirao i višemedijski oblik emblema i emblemske knjige:

- U ciklusu „Index citatnosti, iliti po serbskom: MAJSTORSKI SO(m)NET“, iz knjige *Istorija kao apokrif* (); ovaj ciklus, zapravo zbirku savremenih, kolažiranih emblema, čine 33 tročlana eblema (*inscriptio, subscriptio, pictura*) kojima se na mestu *picture* pojavljuju različiti vizuelni artefakti: barokni alhemijски simboli, savremene umetničke slike, karikature, književne ilustracije, magazinske i reklamne grafike i fotografije – lične i umetničke.

- U romanu *Itika jeropolitika@VUK*, koji je oblikovan kao hipertekst istoimene *Itike Jeropolitike*, osamnaestovekovne emblemske knjige, čiji se 23 emblema pojavljuju kao epigramski vizuelni citati na početku svakog poglavlja.

4.2b Emblemske konstrukcije u ciklusu „Index citatnosti“

„(Anti)enciklopedijska“ književnost, emblem, i delo Save Damjanova

Uprkos nazivu „Index citatnosti: iliti po serbskom: MAJSTORSKI SO(m)NET“, ovaj ciklus nije administrativno-akademski dokument, niti je majstorski sonet, odnosno objedinjujuća pesma sonetnog venca: u pitanju je, skladno Damjanovljevom parodičnom tretiranju književne genologije (v. cikluse „MALA enciklopedija književnih POJMOVA“ iz *Kolača, obmana, nonsensa* i „Četrdeset četiri odrednice iz *Priručnika fantastične recepcije*“ u knjizi *Pričke*), zbirka humorističnih, vulgarnih, satiričnih i erotskih emblema – konstrukcija svake od 33 ovde zastupljenih kratkih pesama ispevanih u neredovnim osmercima, desetercima, dvanaestercima, koja obuhvata naslov, sliku i propratni lirski tekst u istovetnoj vertikalnoj kompoziciji (naslov na vrhu, slika u sredini, propratni tekst na dnu, odnosno ispod

slike) nedvosmisleno upućuje na tradicionalno tročlano uređenje baroknog emblema. Naziv ovog ciklusa je, dakle, svesno mistifikovan, ali ne i u potpunosti netačan: ova zbirka emblema zaista ima strukturu indeksa, odnosno kataloga, spiska ili leksikonskog uređenja: tematski, stilski i vizuelno veoma razuđeni emblemi organizovani su, izuzimajući poslednji fragment, po pravilnom abecednom redu, od prvog, „Apokrifa“, do poslednjeg, nazvanog „Versaj-Kemp Dejvid-Dejton“ (Јоцић 2020).

Takav, tzv. „enciklopedijski“ način uređenja ili tematskog opredeljenja teksta nije stran Damjanovu niti postmodernoj književnosti uopšteno. Stilске, ontološke i ideološke osobnosti enciklopedijskog žanra ili „enciklopedijske književnosti“ čine ovaj oblik izvrsnim tekstualnim otelotvorenjem ideje o postojanju sistematizovanog, objektivnog, kanonizovanog znanja, a takva apoteoza prosvetiteljskih ideala učinila je enciklopedijski žanr savršenim predloškom za različita postmodernistička karikiranja, ironizovanja istih tih prosvetiteljskih načela. Ontološki govoreći, enciklopedijski žanr vođen je 1) idejom da okupi i razluči totalno znanje iz jedne ili više srodnih oblasti i 2) namerom da pojedinačni podaci prevaziđu svoju atomiziranost i da se, nastavimo sa ovom poređenjem, molekularizuju u jedinstveno i pritom jasno predočeno znanje. Komunikativnost je ujedno i osnovno stilsko načelo enciklopedijskog žanra, koji neguje kratkoću i jasnost izraza, uz izbegavanje korišćenja stilskih figura. Formu enciklopedije takođe odlikuje i fragmentarnost, odnosno podela na leksije, kratke jedinice čitanja (Јоцић 2020). Usled pomenute težnje enciklopedijske književnosti da pojedinačne podatke okuplja u totalitet povezane informacije, leksije su bazne stanice takvog hipertekstualnog povezivanja unutar enciklopedije, te im se stoga naslovi u štampanom obliku uglavnom navode podebljanim slovima, strelicama ili sličnim tigraskim sredstvima koja upućuju na nelinearno povezivanje različitih „jedinica čitanja“; u slučaju digitalizovanih enciklopedija (Wikipedia i wiki-projekti uopšte), leksijski naslovi ili reference su u obliku HTML ili *markup* linkova koji povezuju različite stranice/jedinice čitanja na onlajn prezentaciji. Na kraju, enciklopedija predstavlja i potvrđuje određeno ideološko stanovište. Još od francuske *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751), a potom i engleske *Encyclopaedia Britannica* (1768), enciklopedije često predstavljaju nacionalne projekte koji ideološki potvrđuju određena kanonska znanja: od umetničkih i naučnih do društvenih i političkih. Aleksandar Jerkov, govoreći o različitim modelima enciklopedizma u prozi i romanu, spominje tako „autoritet rečnika“ (Jerkov 1998: 57), odnosno „kako naziv ‘rečnik’ sugeriše autoritet, naučnost i tačnost“ (Jerkov 1998: 57, Landau 1989: 5–6) – pre svega *autoritet*. Enciklopedije nisu samo zbirke znanja, već indeksi

kanonizovanog, što će reći od strane autoriteta potvrđenog Znanja. „Enciklopedista“ stoga nije samo prikupljač podataka, već neko ko poseduje dovoljno autoriteta da, u okviru određenog društvenog ili kulturnog sistema, te podatke kodifikuje na određeni način, i da na taj način oblikovano znanje „proglasi“ (implicitno ili eksplicitno) za zvanično i objektivno (Јоцић 2020).

Osim naročitih „enciklopedijskih“ ili „leksikonskih“ emblemskih knjiga, koje su bile poznate u evropskoj tradiciji, možemo predložiti da je zapravo svaka, ili skoro svaka, emblemska knjiga zapravo enciklopedijska u svojoj svrsi i nameri; pratimo, u tom smislu, i pretpostavku M. Bahtina da je roman, takođe, inherentno enciklopedijski oblik (Bahtin 1989: 161) – ne uvek formom, ali svrhom i namerom. Poput enciklopedije, dakle, emblemske knjige sastoje se od uredno pobrajanih i u relevantne tematske skupove povezanih kratkih višemedijskih zapisa, koji okupljaju ideje različitih oblasti (etike, teologije, prirodnih nauka, istorije, ezoterije, mitologije – emblemske knjige bile su u nekim slučajevima pravi mali enciklopedijski katalozi: hrišćanskih vrlina, moreplovstva, zoologije, medicine itd.) i iskazuju određeni, specifični, autoritativni pogled na svet (hrišćanski, evropski, italijanski, nemački, maskulinitetni...), time potvrđujući moralne, društvene, pedagoške istine i znanja svoje epohe. Barokne emblemske zbirke posedovale su često ne jedan, nego nekoliko različitih Sadržaja („sadržaj“ u smislu partekstualnog elementa namenjenog popisu poglavlja i delova knjige), koji su zapravo različite hipertekstualne mape čitanja: jedan takav indeks nudio je linearni raspored emblema po stranama, drugi bi locirao pojedine embleme prema motivu sa *picture*, treći bi predstavljao popis ključnih reči iz *subscriptia*/naravoučenja; svaki pojedinačni član emblemske strukture mogao je imati pregled sopstvenih leksija (Јоцић 2020).

Ipak, emblemi su i duboko anti-enciklopedički oblik; svaki vid sistematičnosti u njima se ostvaruje kroz fantastične teme, groteskne motive i snovite tehnike oblikovanja. Emblemi, u tom smislu, mogu biti čitani i kao neka vrsta lirizovanih, fantazmagoričnih enciklopedija.

Emblemsko se tretiranje enciklopedičnosti u tom smislu približava postmodernoj stilistici; poetika i filozofija postmodernizma je gotovo savršeno precizan kontrast poetici i filozofiji „enciklopedičnosti“, pa nije stoga neobično što se tema enciklopedijske književnosti ili „enciklopedijskog“ u književnosti naročito aktuelizovala u delima postmoderne književnosti i umetničkim proizvodima poststrukturalističke filozofije. Svaka osobenost –

stilska, ontološka, filozofska, politička, ideološka, formalna – enciklopedičnosti je u poetici postmoderne proze imala obrnut prizor u ogledalu:

- ENCIKLOPEDIJA: sistematičnost / POSTMODERNOST: kreativni kaos, prizvan i kontrolisan od satrane samog umetnika

- ENCIKLOPEDIJA: konfederacija podataka / POSTMODERNOST: njihova razućdenost i fragmentacija

- komunikativnost / mistifikacija i zagonetnost

- objektivnost / pristrasnost

- autoritet / subverzija, podriivanje, intelektualni terorizam

- kanon / apokrifnost

- monolitnost / višeglasje

- usko nacionalno / šire globalno

Dela poput Pavićevog *Hazarskog rečnika*, Kišove „Enciklopedije mrtvih“ (pripovetke), Borhesovog *Priručnika fantastične zoologije*, ili mejsntrim uradaka žanrovske fantastike poput *Priručnika za odbranu i zaštitu od zombija (The Zombie Survival Guide)* Maksa Bruksa ili *Dungeons and Dragons Monster's Manuala* (estetizovanog priručnika za igranje društvene igre, obogaćenog narativnim elementima i bogato ilustrovanim; zapravo je to savremeni naslednik, poput pomenutog Borhesovog dela, srednjevekovnih bestijarija: u pitanju je višemedijska i multižanrovska mešavina proze, ilustracija i statističkih, zooloških, kulturnih i folklornih podataka) – takva dela, dakle, nastaju kao proizvod postmodernističke stilistike i ideologije. Sa jedne strane, takvi radovi ostvaruju disonantnu nameru da se beletristika, „lepa“ književnost, ostvari kroz oponašanje objektivnog naučnog stila. Pavićevo i Borhesovog delo formalno izgledaju kao leksikoni, naročito u pogledu fragmentarne organizacije sadržaja na pojedinačne leksije, ali se te jedinice čitanja u autorskoj intervenciji preobražavaju u kratke priče; oponaša se ovom prilikom, dakle, samo spoljašnji skelet enciklopedije, ali se sam sadržaj oblikuje prema umetničkim normama. U svim ovim delima, potom, pokušava se predočiti celokupno znanje iz neke oblasti: Pavić okuplja relevantne priloge iz različitih kultura (jevrejske, hrišćanske i islamske) koji mogu doprineti razrešenju misterije nestanka hazarskog naroda; Borhes i *D&D* priručnik prave prozaične liste

izmaštanih stvorenja iz svetskih mitoloških tradicija; Maks Bruks stvara popis dobrih strategije odbrane od invazije nemrtvih; Danilo Kiš, po uzoru na slične radove iz egipatske i tibetanske magijske tradicije, osmišljava nemoguću knjigu koja sadrži životopis svakog čoveka koji je ikada živeo (Јоцић 2020).

Enciklopedizam se u književnosti nije, međutim, pojavljivao samo u poststrukturalističkoj viziji umetnosti, odnosno u postmodernoj književnosti. Džeјms Džoјs je *Uliks*, u jednom pismu iz 1920, opisao kao „neku vrstu enciklopedije“ (Joyce 1957: 146–147, „For seven years I have been working at this book – blast it! It is also a sort of encyclopedia. My intention is to transpose the myth *sub specie temporis nostri*“). Nekoliko godina kasnije (1928), Marko Ristić je svoj metatekstualni, nadrealistički romana *Bez mere* opisao kao „nepotpunu enciklopediju“ (Ristić 1986: 95); u drugom izdanju romana, Ristić je delo odredio kao „fragmentarni katalog moderne mitologije, subjektivne i objektivne“ (Ristić 1986: 19; Андоновска 2016: 107). Projekat *Pantologija* Stanislava Vinavera, višetomne zbirke parodijskih tekstova, takođe je enciklopedijski u suštini: originalna Vinaverova zamisao humorističke reakcije na *Antologiju novije srpske lirike* (1911) Bogdana Popovića, odnosno njenih estetskih načela, već je u drugom izdanju *Pantologije* (1922) prerasla u parodijski prelet celokupne istorije srpske književnosti i svih njenih stilova, žanrova, oblika i postupaka; kasnija izdanja su enciklopedijski zamah proširila i na parodiranje naučnih i novinarskih tekstova (kritika, eseja, komentara), žanrova usmene književnosti (bajki i narodnih pesama), ekspresionističke srpske i hrvatske književnosti (odn. autora poput Crnjanskog, Ujevića, R. Petrovića), pa čak i paratekstualnih elemenata poput sponzorskih i prenumerantskih reklama ⁷. Enciklopedijsko prisustvo u književnosti ide i mnogo dalje od modernizma: sam Vinaver je o enciklopedijskom postupku u književnosti govorio na primeru Rableovog romana *Gargantua i Pantagruel* u eseju „Rableova žetva“⁸ Edvard Mendelson, koji se enciklopedizmom u književnosti bavio u nekoliko svojih tekstova, pre svega u značajnom radu „Encyclopedic Narrative“, enciklopedijsko nije prepoznao samo u postmodernom šizoidnom epu Tomasa Pinčona *Duga gravitacije*, već kao konstantu evropske književnosti: enciklopedijska su zapravo, prema Mendelsonu, najveća dela

⁷ Sava Damjanov se u naučnom radu „Enciklopedija Vinaver“ i bavio enciklopedijskim modelom u Vinaverovom raznorodnom stvaralaštvu (Дамјанов 2015: 103–111).

⁸ „On [Fransoa Rable] je uneo i sam pojam ‘enciklopedija’ iz grčkog u francusku i svetsku književnost. On je otac prve enciklopedije [...] Rableov *Gargantua i Pantagruel* sadrži odgovor na sva goruća pitanja: ko je čovek, šta je, kakav; koja mu je svrha; šta treba znati, šta izučavati; kakve se politike držati. Ništa ne ostade neobjašnjeno. A preporučuje [...] celom bolesnom čovečanstvu da se, poput mladog diva Pantagruela, do guše zagnjuri u nauku: i grčki, i astronomija, i medicina, i latinski, i svako, pa i najmanje saznanje o vlasti i slasti sredine, i podneblja; sve što je ljudski um pronašao“ (Винавер 2012: 89).

zapadnog kanona poput Danteove *Božanstvene komedije*, (ponovo) Rableovog *Gargantue i Pantagruela*, *Don Kihota* Migela de Servantesa, *Luzijade* Luiša Kamojša i Geteovog *Fausta* (Mendelson 1976: 1267); prema Mendelsonovim određenjima, enciklopedijskim bi se mogao smatrati i *Gorski vijenac* Njegošev (Јоцић 2020).

Za razliku od modernističkih i klasičnih dela enciklopedijske književnosti, postmoderna literatura je potencirala, kao što je rečeno, jedan pre svega *antienciklopedijski* pristup enciklopedičnom modelu. Oblik, namera i ideja leksikona, kataloga, spiskova, rečnika i enciklopedija oponašali su se kako bi se samosvesno kritkovalo i parodiralo uverenje da se bilo koje znanje može – ili sme – zaboraviti autoritativnim pristupima, tumačenjima i recepcijama, i potom skupiti u uniformisani, monolitni, kanonizovani, ograđeni skup. U dodiru sa smehovnim – dakle izazivačkim i podrivačkim – postupcima satire i parodije, postmoderna i neoavangardna dela koja se oblikuju prema enciklopedijskoj stilistici (koja podrazumeva podelu na relativno kratke sekcije, poželjno u obliku spiska ili leksikona) i enciklopedijskim idejama i ontološkim namerama zapravo postaju sušte suprotnosti enciklopedijskog diskursa. Takva „antienciklopedijska“ dela dela ne afirmišu stavove nekog autoriteta ili kanonizovanih umetničkih ili etičkih načela (nacionalne) kulture, već ih ismevaju ili kritikuju – i time simbolično poručuju da je objektivni pristup znanju zabluda, i da su pokušaji sistematizacije ili kanonske evaluacije po prirodi lako iskvarljivi od strane zlokobnih totalitarističkih namera (Јоцић 2020).

Predviđanje takvog postmodernog antienciklopedizma pronalazi se u Vinaverovim *Pantologijama*. Ove višetomne zbirke parodijskih tekstova predstavljaju, konceptualno, otpor prema uskim vrednosnim načelima srpskog književnog kanona; one privileguju fragmentarno nauštrb monolitnom; favorizuju impulsivno, nelinearno uređenje nasuprot logičkom i koherentnom ustrojstvu; naposljetku, one su pokazatelj duboko postmodernističkog pogleda na književnu istoriju i teoriju informacija – „književna tradicija“ je zapravo nesamerljivo sazvežđe poetika, stilova, ukusa i senzibiliteta koju je književnost nesposobna uspešno ujediniti u jedinstvenu, jednodimenzionalnu, uobičajenu celinu (Јоцић 2020).

Još ranije u odnosu na Vinaverov projekat, antienciklopedistička ideja ostvarila se u Floberovom epizodičnom romanu *Buvar i Pekiše* (Bouvard et Pécuchet, 1881). Naslovni junaci ovog dela, činovnici Buvar i Pekiše, potpuna su suprotnost prilici idealnog enciklopediste, iako su načelno posvećeni enciklopedičarskoj potrazi za sveobuhvatnim znanjem i veštinama. Oni su predani istraživanju i savladavanju brojnih zanata, umetnosti i

nauka, od baštovanstva preko drame do teologije, ali ni u čemu ne uspevaju usled svoje površnosti i dekoncentrisanosti; do kraja romana ostaju večiti početnici i nikada stručnjaci ni u jednom aspektu svojih učenih podviga. Dodatak ovom romanu, *Rečnik otrcanih misli* (Le Dictionnaire des idées reçues), satirični je tekst o francuskom društvu, umetnosti, obrazovanju, politici i popularnoj kulturi, a pružen je u obliku indeksa različitih pojmova: predmeta, događaja, ličnosti, brojeva, pojava itd. – čije su „definicije“ (zapravo aforističke, humorističke crtice) napisane kao parodije stila Enciklopedije: umesto da pružaju učena, emancipatorska naučna određenja, one reafirmišu opšta mesta, pogrešne stavove i stereotipe.⁹

Poput Floberovih dela ili Vinaverovog parodijskog projekta, Sava Damjanov takođe razara enciklopedijski zamah svojim dela humorističnim postupcima satire i parodije, odnosno subverzivnim erotsko-pornografskim, ili generalno vulgarnim i šokantnim sadržajem. U celokupnom umetničkom delovanju Save Damjanova, uz delimični izuzetak prvog romana, *Istraživanja savršenstva*, može se uočiti ista ideja antienciklopedizma. Na površini, Damjanov, čini se, oponaša ideju enciklopedijskog modela da na istom mestu okupi celokupno znanje i normativne poetike srpske i svetske književnosti. Jednom kada ih okupi, međutim, Damjanov pristupa njihovom razgrađivanju (Jočić 2020).

Navođenje svih žanrova, oblika, vrsta grafičkih elemenata, jezičkih stilova i istorijskih ličnosti koji se pojavljuju u Damjanovljevim delima zahtevalo bi posebno istraživanje i izradu nekoliko različitih kataloga. Skraćeni prikaz izgleda ovako: uz nekoliko samoparodijskih pseudonima i alter-ega samog autora (nazvanih „Sava post-Damjanov“, „Koder von Damjanenko“, „Arhiepiskop Sava“, „Maksim Pizdić“, „Bog usamljenosti SD“), količina stvarnih ličnosti iz različitih oblasti umetnosti, politike i kulture koji se pojavljuju u Damjanovljevom delu približava se trocifrenom broju. Neki od junaka Damjanovljeve proze su: Vuk Karadžić, Dositej Obradović, Josip Broz Tito, Karl Marks, Markiz de Sad, Fransoa Rable, Lukijan Mušicki, Miloš Crnjanski, Vojislav Koštunica, Volt Dizni, R. M. Rilke, Karla Bruni, Jovan Jovanović Zmaj, Staljin, Hijeronimus Boš, Rastko Nemanjić, Majk Tajson, Nil Armstrong, Bata Živojinović. Nijedna od pomenutih (i nepomenutih) ličnosti, međutim, u Damjanovljevom opusu ne zauzima svoju legitimnu istorijsku ulogu, nego su predstavljeni kao komične, hiperbolisane i apsurdističke verzije samih sebe. U priči „Fudbalska karijera Vuka Karadžića“ (*Istorija kao apokrif*), Vuk Karadžić postaje, kroz farsičnu sportsku

⁹ Nekoliko primera: *Pisanje knjige u obliku pisma: vrsta stila isključivo rezervisana za žene*; *Napredak: uvek se rđavo shvata i suviše je preuranjen*; *Religija: religija je neophodna narodu, međutim, ne treba preterivati*; Flober 2002.

alegoriju sopstvenog filološkog rada, fudbaler Real Madrida; u tekstu „Bajka o čoveku i ženi“ (*Porno-liturgija arhiepiskopa Save*), pojavljuje se blizu trideset (!!) različitih likova koji, u činu apsurdističkog, ezoterijskog grotesknog realizma, predstavljaju emanaciju jednog jedinstvenog proznog subjekta (Јоцић 2020).

Damjanovljevo enciklopedijsko višeglasje najočiglednije je na formalnom planu. U njegovim proznim delima pojavljuje se, direktno ili u svojstvu parodije, gotovo svaki književnoj teoriji i genologiji poznat rod, žanr ili oblik: roman (više tipova i podvrsta, poput „Bildungsromana“ ili „Familienromana“), kratka priča, pripovetka, pesma, esej, kritika, komentar, izveštaj, hagiografija, rapsodija, intervju, autopoetika, grafička priča, strip, ogled, traktat, elaborat, manifest i mirakul, kao i sasvim izmišljeni oblici poput „kritičke autobiografije“, „foto-digresije“, „metričkog katihizisa“ ili „urnebes-salate“. Heteroglosija Damjanovljeve tehnike, kao i njegova tendencija za enciklopedijskim obuhvatanjem što većeg broja različitih stilskih i žanrovskih postupaka, vidljiva je u kompoziciji pojedinih njegovih tekstova koji, u skladu sa poetikom mnoštva i polifonije, predstavljaju fluidne, transformativne i, iz perspektive konzervativne genologije, neodredive žanrovske kombinacije kratke priče, eseja, poezije, kritike i naučnog ogleđa, vrlo često sa pridodatim vizuelnim elementima koji takođe uključuju više podvrsta: fotografiju, kolaž, strip, ilustraciju, umetničku sliku ili fotomontažu (Јоцић 2020).

Takav se antienciklopedijski diskurs provlači kroz skoro celokupno Damjanovljevo prozno stvaralaštvo, i takav diskurs – koji kombinuje enciklopedičnu sveobuhvatnost sa parodičnošću i uopšte smehovnim – predstavlja verovatno jedinu uhvatljivu konstantu Damjanovljevog stila i postupka. Ukoliko bi se htelo precizno odrediti – u duhu zvanične teorije, precizne kritike i klasičnog enciklopedizma – koji je zapravo oblik Damjanovljevog stila, i koje su to prevashodne teme njegove literature, odgovor je nemoguć: jedinstvenog oblika nema, niti ima samo jedne teme. Damjanovljeva proza je višeglasna, višemedijska, rušiteljska; umesto jedne stilske tehnike, on ih navodno koristi sve, uključujući kako one tekstualne, tako i grafičke; i ne temelji se na samo jednoj temi, već se u njegovim delima govori o rasponu tema od politike, preko istorije književnosti, do popularne kulture i pseudo-memoarskih zapisa (Јоцић 2020).

U nekoliko prilika je Damjanov enciklopedijski stil otvoreno parodirao. Ciklusi tekstova „MALA enciklopedija književnih POJMOVA“ (*Kolači, obmane, nonsensi*), „Četrdeset četiri odrednice iz *Priručnika fantastične recepcije*“ (*Pričke*) i „Index citatnosti,

iliti po serbskom“ (*Istorija kao apokrif*) svojom formom (pa čak i naslovima) jasno upućuju na naučno-leksikonsku formu. Specifična tipografija nekih od ovih naslova odmah odaje, ipak, da je posredi parodiranje. Umesto pravilne kapitalizacije vrši se u ovim slučajevima spontano mešanje velikih i malih slova koje nema nikakvu komunikativnu, pa čak ni jasno definisanu estetsko-umetničku svhu, osim proste demonstracije slobodne, spontane, intuitivne i nesputane upotrebe verbalnog materijala¹⁰. Svaki od pomenutih ciklusa sastavljen je, u skladu sa enciklopedijskom kompozicijom, od više kraćih zapisa, ali tekstovi „MALE enciklopedije književnih POJMOVA“ zapravo su kratke priče, pisane pritom istim tipografski nelegitimnim, nasumičnim korišćenjem zadebljanja, kurziva i kapitalizacije; odrednice iz „Priručnika fantastične recepcije“ oponašaju oblik književnih eseja, pisanih u obliku parodije Bartovog *Zadovoljstva u tekstu (Le Plaisir du Texte)* – „zadovoljstvo u tekstu“ je ovde farsično bukvalizovano pornografskim motivima u tekstu, odnosno erotskim ilustracijama preuzetih iz magazina, stripova i ezoterijskih ilustracija; „Index citatnosti“, kao što je spomenuto, sastavljen je od savremenih obrada baroknih emblema. U prva dva ciklusa, prozni fragmenti su kataloški objedinjeni temom književne teorije: odrednice „MALE enciklopedije“ bave se pripovednim tehnikama i žanrovima („Monolog“, „Dijalog“, „Ditiramb“, „Elegija“, „Osmerac simetrični bez kormilara“), a u „Priručniku“ se, kao što je spomenuto, parodira teorijsko-semantička terminologija poststrukturalističke filozofije tekstualne recepcije („Prvi recepcijski tip“, „Čitalac koji ne leti“, „Čitalac koji ne čita“, „Stakleno-paperjasti označitelj“) (Јоцић 2020).

U slučaju „Indexa“, odrednice su organizovane abecednim redom, ali bez smislene tematske organizacije, usled čega ovaj ciklus podseća na podjednako katalogizovanu, podjednako tematski rastočenu, i podjednako satiričnu strukturu *Rečnika otrcanih misli* (naslovi nekih od emblema u „Indexu“: „Apokrif“, „Baba Sera“, „Holivud i Homoludens“, „Istorija“, „O lepoti“, „Revolucija ne jede svoju decu“). Sve odrednice „Indexa citatnosti“ su apsurdne i vulgarne crtice sa žestokim, podjednako eksplozivnim, stihijskim intertekstualnim povezivanjima koje su, naravno, u potpunosti izuzete od objektivističkog i jasnog stila klasične enciklopedije (Јоцић 2020).

¹⁰ Kao što je to nagovestio nadrealistički, a potom i neoavangardni, signalistički pesnik Ljubiša Jocić u jednoj od svojih autopoetskih i manifestnih pesama: „tReba piSAti i veLikim i maLim sloVima / [...] treba pisati onako kako ko zNa i kako mU se DOPada / [...] jednom mi se SVIDI da sva slova jedne REČI / napišem velikim slovima drugi put MALIM [...]“ (Јоцић 1981: 167).

Navedeni ciklusi pokazni su primeri Damjanovljevog antienciklopedizma, odnosno njegove heterogene i multimedijalne stilske tehnike: iako svi deklarativno prate načelo leksikonskog objedinjavanja znanja iz određene oblasti (u ovom slučaju: književne genologije, stilistike i teorije recepcije), ovi tekstovi zapravo nemaju nameru da znanje sistematizuju i objektivno prouče, već naprotiv – da *izazivaju* i provociraju naučni aparat književne teorije, i da strogo komunikativni – a stoga i, iz perspektive Save Damjanova, konzervativni, otvrdli i neizražajni – izraz nauke o književnosti transformišu u višemedijsku, kalambursku, eksperimentalnu igru (Jočić 2020).

Pregled vizuelnih elemenata u „Indexu citatnosti“

Naslov ciklusa emblema „Index citatnosti“, iako netačnog doslovnog značenja, nije lišen humorističke simbolike: usled inflacije ovde prisutnih aluzija, referenci, parafraza, citata i pseudocitata, vidljivih u svakom od tri elementa emblema, ovo delo u prenosnom značenju *jeste* neka vrsta indeks citatnosti, ili leksikon citata; perverzna i šaljiva bukvalizacija ideje *Tel Quelovih* postrukturalističkih teoretičara svakog kako je tkivo svakog teksta sačinjeno od prethodnih citata (Barthes 1981: 39). Međutekstualne reference su u „Indexu citatnosti“ različitog nivoa vidljivosti: najočigledniji su eksplicitna pozivanja na nazive autora ili književna dela u *inscriptiu* („Arhipelag Gulag“, „Luča mikrokozma“, „Marko Kraljević i brat mu Andrijaš“, „Rat je bio bolji“) ili *subscriptiu* (spominjanje Borhesa i Homera u „Pjesmi narodnoj“, parafraziranje „Smrti vojvode Prijezde“ u „O filosofiji“) pojedinih emblema; nešto manje vidljive su naslovne aluzije na različite pojmove i replike iz književne tradicije i istorije („Apokrifi, „Aurea aetas“, „Revolucija ne jede svoju decu“). Najzagonetniji elementi „Indexa citatnosti“ su njegovi neverbalni delovi; za razliku od stilski relativno uniformisanih *subscriptia* – većinom su u pitanju farsična oponašanja stihova iz usmene lirike poput – vizuelni elementi u „Indexu citatnosti“ dolaze iz nekoliko različitih vizuelnih žanrova, oblika i istorijskih stilova, a njihova veza sa pratećim tekstom ponekad je, u skladu sa emblemskom poetikom i avangardističkom idejom apsurdizma i nekauzalnog oblikovanja književnog sadržaja, nejasna ili potpuno hermetična. Otkrivanjem izvorišta tih grafičkih elemenata, odnosno rasvetljavanjem njihovog originalnog značenja i podteksta, rekontekstualizacija njihovog vizuelnog značenja postaje jasnija, a time i razumevanje „Indexa citatnosti“ ne samo kao vulgarno-satiričnog ciklusa, već kao specifične sinegdohe čitavog Damjanovljevog bimedijalnog stvaralaštva, odnosno njegove poetike uopšte. Na početku, možemo razlikovati dve vrste *pictura* u ovom postmodernom ciklusu emblema:

- Umetničke ilustracije;
- Fotografije i fotomontaže.

O Damjanovljevim fotografijama i fotomontažama biće više reči u posebnom delu ovog rada; što se sekundarnih umetničkih ilustracija tiče, njih možemo odvojiti na još nekoliko distinktivnih grupa:

- Ilustracije iz ezoterijske i alhemičarske evropske tradicije;
- Umetničke slike, ilustracije i karikature sa pornografskim elementima;
- Književne ilustracije, odnosno slike iz slikovnica i vizuelnih adaptacija književnih dela.

Ilustracije i slike iz ezoterijske i alhemičarske tradicije

Alhemičarske, hermetičarske, magijske, okultne i ezoterijski elementi prisutni su u prozi Save Damjanova još od njegovog prvog romana: *Istraživanje savršenstva* je introspektivni traktak koji uzore nalazi u evropskoj višemilenijumskoj magijskoj tradiciji od antičkih proročišta do devetnaestovekovnog okultnog preporoda. Mistična unutrašnja za „savršenstvom“ nagoveštava alhemičarsku prirodu dela, a snažno nadahnuće ovaj nelinearni, dijagramatski roman nalazi i u *Autobiografiji odlazećega* (1916) Dragutina Ilića, delu u kome se novovekovni evropski okultizam mešao sa volšebnom tibetanskom i hinduističkom demonologijom.

Ezoterizam nije stran neoavangardnoj, pa čak i uopšteno modernističkoj književnoj tradiciji. Kao što je spomenuto, tradicija okultnog bila je, preko različitih motiva i tema, naročito prisutna XX i početkom XXI veka tokom preporoda mističkih i magijskih grupa, sekti i autora poput Madam Blavacki, Elifasa Levija i Artura Edvarda Vejta. Kasnije, u književnosti ranog XX veka, magijske discipline poput ezoterije, okultizma, hermetizma, alhemije, kabale, teozofije i teleme – antipodi ideji racionalistički oblikovane evropske civilizacije, koji su logička ustrojstva umetnosti i filozofije desakralizovali misterioznošću oniričkog, podsvesnog i magijskog – bile su još dublje prisutne u oblikovanju različitih umetničkih postupaka: njihovi koncepti nisu se pojavljivali samo kao teme ili elementi zapleta, već su uticali na stil, tehniku i umetničku produkciju. Značajna kratka priča „Alhemičar“ Stanislava Krakova ne samo što se direktno dotiče alhemije, metempsihoze („selidbe duše“; jedan oblik reinkarnacije) i uopšte evropske ezoterijske tradicije, već se i tehnikama nepouzdanog pripovedača, paralelnih narativa i međutekstualne mistifikacije

oblikuje kao mističan i u najmanju ruku dvosmislen tekst; iste teme i prozne tehnike će, pola veka nakon Krakova, postati jedna od obeležja umetničkog postupka Milorada Pavića. Roman *Burleska gospodina Peruna, boga groma* Rastka Petrovića, ne samo što za temu ima, između ostalog staroslovenski mit, već je i napisan karakterističnom simultanističkom, nekazualnom tehnikom koja bi trebalo da emulira šamansku, atemporalnu percepciju sveta od strane primordijalnih Slovena; podjednako hermetična, šamanska, atemporalna i ukratko iracionalna je i forma pripovetka „Nema pesma“ Davida Albaharija, koja se takođe temelji na fantastičnim i, za čitaoce kao i za junake dela, nedokučivim elementima narodne kulture.

Andre Breton je uticaj ezoterijskih i alhemičarskih disciplina na neki način i kodifikovao – ukoliko se avangardnim manifestom, „polu-pesničkim tekstom“ (Flaker 2011: 350) može neka poetika „kodifikovati“, a ne samo obnarodovati – u „Drugom manifestu nadrealizma“, gde je skrenuo pažnju na „izuzetnu podudarnost“ između alhemičara i nadrealista: Kamen mudrosti je u takvom tumačenju shvaćen ne samo kao alhemičarski artefakt, već kao simbol prevlasti ljudske mašte nad stvarnošću (Breton 1969: 174). U kasnijem tekstu, iz 1954, Breton u kontekstu nadrealizma još jednom govori o „obnavljanju drevnog Androgina o kojem nam govori tradicija [i] [sledstveno tome] reinkarnaciji nas samih“ (Breton 1969: 302); androginja ili dvopolnost je koncept prisutan u mnogim mitološkim i religioznim sistemima, i izuzetno prisutan u prozi Save Damjanova, između ostalog i u „Indexu citatnosti“, gde se alhemijska ilustracija Androgina pojavljuje kao *pictura* u emblemu pod nazivom „Aurea Aetas“. Tradicija ezoterijskih sadržaja i tehnika u avangardnoj, neoavangardnoj i postmodernoj umetnosti dalje se nastavlja; o Marselu Dišanu i njegovom stvaralaštvu inspirisanom alhemičarskim kombinatorijskim principima pisano je relativno detaljno (v. John F. Moffitt, *Alchemist of the Avant-garde: The Case of Marcel Duchamp*). U rečniku pojmova moderne umetnosti M. Šuvakovića nalazi se posebna odrednica pod nazivom „Hermetizam, alhemija, magija i šamanizam u modernizmu i postmodernizmu“ (Šuvaković 1995: 48–50). Naposljetku, Gustav Rene Hoke u značajnoj studiji *Manirizam u književnosti* obrazlaže kako su radikalne i eksperimentalne formalne tehnike moderne i savremene umetnosti zapravo naslednici evropske ezoterije i hermetizma; tradicija „manirističkog“ je u evropskoj književnosti konstantna, ali podzemna (*mundus subteraneus*, Hocke 1984: 12), pa su tako koncepti poput višemedijske forme, visoko metaforičnog i aluzivnog sadržaja, iracionalnih i snovitih tema, manirističke tehnike, umeća kombinatorike (*ars combinatoria*), ergodičnog oblika i alternativne duhovnosti zapravo odjek „manirističke“ književnosti – čiji počeci dopiru do antičkog SATOR kvadrata i

srednjevekovnih dela Rejmona Ljulja (1223–1316) i Atanasija Kiršera – koje je često bila usko povezana sa alhemijskim i ezoterijskim sadržajima i tehnikama.

Alhemijski sadržaji i alhemijske tehnike oblikovanja teksta pojavljuju se u gotovo svim proznim delima Save Damjanova, a vizuelni citati evropske alhemičarske tradicije pojavljuju se deklarativno u nekoliko vizuelnih elemenata u „Indexu citatnosti“. Prva takva slika je naslovnica samog ciklusa. Emblemska ilustracija dve suprotstavljene ribe u moru prva je „futura“ iz zbirke pesama nepoznatog nemačkog autora koju je na latinski preveo francuski alhemičar Nicolas Barnaud Delphinus (1538–1604); Delphinus je ovaj ciklus pesama, u početku bez vizuelnih elemenata pod nazivom „Lambspringk: Nobilis germani philosophi antiqui libellus de lapide philosophico“, prvobitno objavio u svojoj knjizi *Triga Chemica: De Lapide Philosophico* (1599); isti ciklus je potom, sa još nekim Delfinasovim delima, preštampan u u trećem tomu antologije *Theatrum Chemicum* priređivača Lazarusa Zetznera (1602), najvećoj zbirci alhemijskih tekstova tog vremena (Willard 2001: 201); pesme su konačno u vidu emblema, odnosno sa 15 pridodatih gravura Lukasa Jenisa (Lucas Jennis), na izvornom nemačkom objavljene 1625, u izdanju *Vier tractätlein* i u okviru sada emblemskog, dakle višemedijalnog ciklusa pod nazivom „Lambspring, das is: Ein herzlicher teutscher Tractat vom philosophischen Steine“. Ova zbirka je i u kasnijoj ezoterijskoj tradiciji bila jedan od popularnijih alhemičarskih tekstova; autor njenog savremenog prevoda na engleski (*Book of Lambspring: A Noble Ancient Philosopher, Concerning the Philosophical Stone*; 1893, The Hermetic Museum) bio je Artur Edvard Vejt, jedan od svojevremeno najpoznatijih evropskih okultista i tvorac tzv. Rajder-Vejtovog Tarot špila, revitalizovane verzije Marsejskog Tarota i danas najrasprostranjenijeg i najpoznatijeg Tarot špila.



Ilustracija 26.

Izvorno sadržavajući petnaest pesama, ova zbirka je nakon sedamnaestovekovnih ilustracija sadržavala, zapravo, petnaest emelema, nazvanih „figure“ (Figure I–XV). Emblemi u „Lambspringu“ poseduju kompoziciju koja nije precizno tročlana: pored *picture* i *subscriptia* sadrže i po tri zajednička *inscriptia*: gornji zapis obeležava redni broj „figure“, nakon čega sledi kreativan opis elemenata na *picturi* pisan u drugom licu, kao direktno obraćanje čitaocu (F-I: „Budi upozoren i razumi da dve ribe plivaju u našem moru“; F-II: „Ovde jasno vidiš crnu zver u šumi“; F-III: „Počuj bez straha da su u šumi skriveni jelen i jednorog“, itd.), a na kraju dolazi alegorični komentar slike (F-I: „More je telo, a dve ribe Duša i Duh“; F-II: „Truljenje“; F-III: „U Telu su Duša i Duh“; itd.). Kao što može pretpostaviti prema autorima, prevodiocima i ilustratorima ove zbirke, potom izdanjima u kojima je štampana, pa i po direktnom spominjanju Kamena mudrosti u naslovu (*de lapide philosophico, philosophischen Steine, philosophical stone*), alhemij i alhemijska saznanja centralna su tema „Lambspringa“. Kao i većina alhemičarskih knjiga, i „Lambspring“ je mešavina pseudonauke, alternativne teologije, mitoloških referenci, filozofsko-etičkih promatranja i samospoznajnog lirizma, a sve u cilju dostizanja neke vrste transcendentne mudrosti koje inicijantu daje uvid ne samo u tajne prirode, nego i u misterije (sopstvene) duše i podsvesti. Pevanje o fizičkim osobenostima alhemičarskih supstanci poput žive ili sumpora i hemijskim procesima njihovog kombinovanja, destilovanja i ekstrahovanja prožeto je u „Lambspringu“ didaktičkim opaskama o mudrosti Boga i „mudraca“ (prethodnih velikih alhemičarskih doktora), kao i alegoričnim porukama na temu samospoznaje i samoizgradnje. Kao i u većini alhemičarskih tekstova, kvazi-hemijski recepti su varka za neupućene, za neinicirane; preko simbola materijalnog, vidljivog sveta, tekst zapravo govori o duhovnoj potrazi za moralnim, etičkim i intelektualnim prosvetljenjem.

Kamen mudrosti, u tom smislu, nije samo bajkovita supstanca koja omogućuje božansku moć transmutacije bilo koje materije u bilo šta drugo, već simbolična simbioza pomenutih načela alhemije, nauke koja je kombinovala proračunatu racionalnost naučne discipline sa empatičkim i filozofskim izučavanjima ljudske prirode; kamen mudrosti tako simbolično predstavlja put do unutrašnje spoznaje; Kamen je simbol otkrića i znanja i prema dvojici najčuvenijih srednjevekovnih hrišćanskih mističara: prema učenjima Majstora Ekharda (Ekharda von Hohenheimu), Kamen je znak spoznaje, a prema Ramonu Ljulju, Kamen je simbol obnavljanja duše i njenog otkupljenja (Gerbran, Ševalije 2013: 350, 351)

Cilj ovog ekskursa o alhemiji i njenim temama i simbolima, koji je neophodan za bliže razumevanje nekih elemenata Damjanovljeve, a potom i Pavićeve proze i prozne tehnike,

jeste ukazivanje da se ova mistična, pseudonaučna disciplina ne bavi isključivo pretvaranjem olova u zlato, kao što se to često simplifikovano predstavlja. Pretvaranje nečega prostog i siromašnog poput olova u zlato je pre svega alegorija: ova materijalna transmutacija upućuje na mogućnost pretvaranja „duše“ u „zlato“, odnosno dolazak do unutrašnjeg mira, spoznaje i, kako to govore savremeni selfhelp izdanja i lajfstajl gurui koji su ovaj proces aproprirali, ostvarenje „najbolje verzije sebe“. Ne bi trebalo da buni, stoga, što se u pesničkom *subscriptiu* zbirke „Lambspring“ manje spominju alhemičarski procesi, a više se razvijaju različite duhovne alegorije, gde različite zveri i junaci oblikuju složene metafore o hrišćanskim vrlinama i plemenitoj potrazi za mudrošću i moralnom uznosu.

U prvom planu gravure iz prve emblemske „figure“ „Lambspringa“, koja je u Damjanovljevom „Indexu citatnosti“ takođe upotrebljena kao prva, naslovna ilustracija, jesu dve ribe. One se nalaze u istom moru, istog su oblika i veličine, ali plivaju u suprotnim pravcima; ovakva kompozicija odaje disonantan utisak jedinstva i suprotstavljenosti. Kako tekstualni delovi emblema tumače i dalje obrazlažu, „more“ ovom prilikom označava „telo“, a dve „ribe“ su „duša“ i „duh“. Fragmenti, čak i oni naizgled suprotstavljeni, deo su jedinstvene celine – što je jedna od temeljnih alhemijskih maksima, koja se ovom prilikom reaktuelizuje u kompoziciji, značenju i postmodernom kolažnom građenju „Indexa citatnosti“ (a šire: i u svim proznim Delima Save Damjanova). U ovoj ideji nalazi se razrešenje onog geneloškog vica iz naslova ovog Damjanovljevog ciklusa: ova zbirka emblema šaljivo je nazvana „majstorski so(m)net“ jer, kao i majstorski sonet, i „Index citatnosti“ okuplja i povezuje naizgled razudene fragmente (embleme) u celinu; kao što „magistrale“ istovremeno predstavlja i rezidual svakog pojedinačnog soneta u vencu i njihovo izvorište, tako i „Index citatnosti“ okuplja svoje tematski raznorodne embleme jedinstvenom poetskom, ideološkom, umetničkom, političkom i teorijskom idejom.

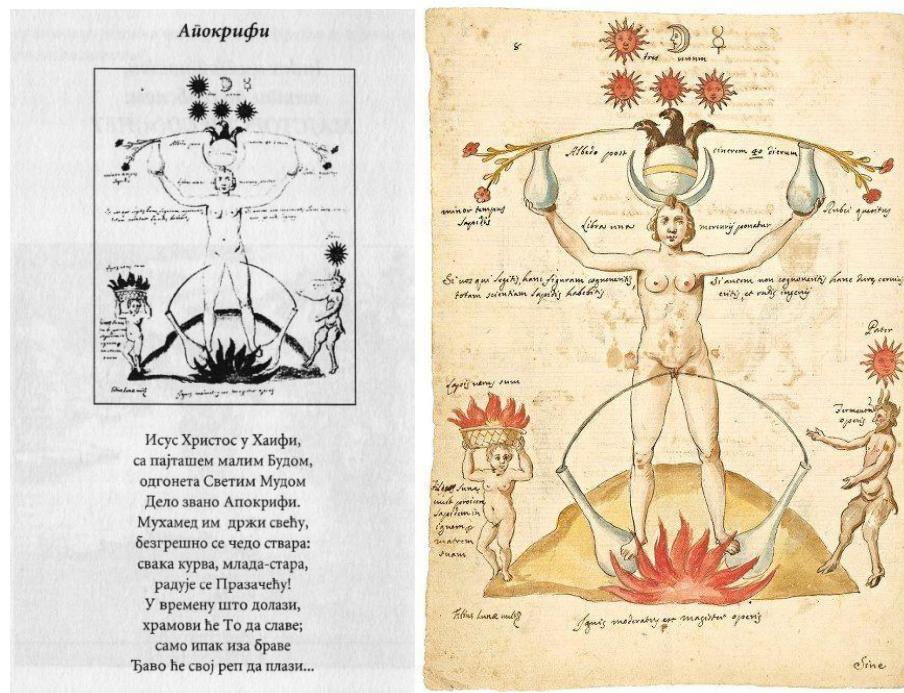
Načela fraktalizacije i potonjeg kombinovanja fragmenata u različitim odnosima i međuuticajima prožima kako alhemijsku nauku, tako i manirističku (Hoke) književnosti njene savremene naslednike u vidu neoavagadnih i postmodernih stilova. Alhemija je, suštinski, veština kombinacije, *ars combinatoria*: variranjem i spajanjem različitih prirodnih elemenata, materijala i supstanci pokušava se dobiti nešto novo. Kombinatorika je uopšteno deo mnogih magijskih i mističkih praksi: SATOR kvadrat, jedan od najranijih primera ergodičke i lavirintske književnosti, čija je formula kao magijski zapis bila korišćena u narodnoj medicini (Грдинић 2000: 73), dopušta paralelno čitanje formule u nekoliko pravaca. Nelinearno povezivanje različitih elemenata, pritom grafički predstavljeno

dijagramatskim ustrojstvom i sličnim vizuelnim mnemoničkim alegorijama, koristio je u svojim ezoterijskim istraživanjima i Ramon Ljulj, čija je kombinatorijska enciklopedija *Ars Magna* (1290) direktno i indirektno uticala ne samo na slične projekte iz oblasti alhemije i okultne teologije, poput *Ars magna sciendi sive combinatoria* Atanasija Kiršera (Hoke 1984: 47), već i na modernističke radove poput poznog eksperimentalnog stvaralaštva Stefana Malarmea koji je, poput kasnijih nadrealista i njihove umetničke aproprijacije elemenata ezoterijske tradicije, ideju *ars combinatorie* kao tehniku iskoristio u svom varijabilističkom, vizuelnom, ergodičkom stvaralaštvu (Hoke 1984: 49), pre svega u nedovršenom delu *Knjiga*.

Damjanov, koji je u svojim univerzitetskim, književno-naučnim istraživanjima eksplicitno potvrđivao Hokeove stavove o *ars combinatoriji* kao izvoristu manirističkog delovanja, kao i Hokeovu implicitnu hipotezu da je postmoderna „eksperimentalna“ književnost jedan od nastavljača tradicije manirističke umetnosti (ДамЈАНОВ 2012b: 125–126), svoju proznu tehniku takođe oblikuje načelima prema načelima manirističke fragmentarnosti i kombinatorike: Damjanovljeva naklonost kraćim književnim oblicima poput kratke priče, eseja, pseudoeseja, prozaide ili marginalija već je opisana, kao i postmoderna *fix up* struktura njegovih „romana“. „Romani“ Save Damjanova malo toga imaju zajedničkog sa tradicionalnom, linearnom, monolitnom romanesknom strukturom; u pitanju su fraktalna dela, sastavljena iz neujednačenog broja i oblika književnih tekstova i grafičkih elemenata, ali koji se paradoksalno, uprkos svojoj formalnoj i višemedijskoj polifoniji a prateći alhemičarsko načelo *ars combinatorije*, ipak okupljaju oko jedinstvene poetičke ideje: takva dela su fraktalni subjekti koji se raspadaju u mnoštvo sićušnih, višeglasnih delova, u kojima se pak pojedinačno oslikava univerzalno Celo (Bodrijar 1993; Šuvaković 1995: 47).

Pored naslovne ilustracije, i u prvih nekoliko emblema u „Indexu citatnosti“ Damjanov koristi vizuelne elemente iz evropske ezoterijske i alhemičarske tradicije. Prvi emblem u ovoj zbirci, nazvan „Apokrifi“ – što je još jedan žanrovsko-genološki pojam koji Damjanov rekontekstualizuje; originalno značenje nekanonskog biblijskog teksta u Damjanovljevoj prozi poprima širu postmodernu simboliku tekstualnog izazivanja autoriteta i važećih načela – emblem „Apokrifi“, dakle, kao *picturu* koristi sliku iz rukopisa izvesnog Klaudija de Dominika Salentana Valisa Novija (Claudio de Domenico Celentano di Valle Nove); njegov zbornik alhemijskih dijagrama izvorno je štampan u Napulju 1606. godine, a na brojnim ilustracijama predstavljeni su različiti alhemijski procesi. Na slikama se nalaze ljudske, mitološke i groteskno-čudovišne prilike u stilizovnim, dijagramatskim, simboličnim

položajima tela, a uz njih se nalaze i apstraktni i metaforički alhemijski simboli, šeme, kao i propratni tekstovi na latinskom koji tumeče – ili, u emblematskoj tradiciji – mistifikuju određene elemente ili alhemijske procese. Ova ilustrovana kolekcija magijskih alegorija Klaudija de Dominika sadrži ne samo formalne, nego i poetske osobenosti alhemičarskog teksta: sadržaj knjige je misteriozan, sa tajnovitim upustvima; tekstovi ovde skupljeni nisu namenjeni komunikativnom, udžbeničkom čitanju, već mističkoj meditaciji tokom koje bi „tajno znanje“ trebalo da se otkrije posvećenom čitaocu i istraživaču.



Ilustracija 27. *Pictura emblema „Apokryfi“*

Ilustracija koju je Damjanov upotrebio kao *picturu emblema* „Apokryfi“ nalazi se na listu br. 8. Domenikove zbirke. U središtu slike nalazi se ženska figura sa po jednom retortom u obe ruke; ona stoji na plamenu na kojem se nalaze još dve retorte; na jednoj njenoj strani je prilika deteta, a na drugoj satir. Ilustracija je bogata ezoterijskom simbolikom, kao i sve ostale iz ove knjige: pored navedenih vizuelnih elemenata, na slici se nalaze i prikazi sunca, meseca i simbolički prikaz Merkura, odnosno alhemijski simbol žive (☿), jedne od tri bazične supstance prirode (*tria prima*) prema alhemičaru Paracelzusu; ispod ova tri simbola nalaze se još tri sunca i latinski natpis „Tres unum“ („Tri i jedan“; odnosno, „tri su jedno“; Menli Hol 2011: 149). Nekoliko natpisa na slici jasno upućuje na legendu o Kamenu mudrosti, odnosno, kao što je rečeno, o simboličkoj potrazi za samospoznajom: „Minor tempus lapidis“ (ispod crvenih cvetova na levoj strani slike; „Malo vreme kamena“), odnosno „Si vos qui legitis...“

i „Si auotem non cognonevitis...“ ispod ramena središnje ženske prilike: „Ako vi koji čitate shvatite ovaj lik, posedovaćete čitavu nauku kamena“ i „Ako ga ne spoznate, bićete tvrdoglavi i glupi“ (Menli Hol 2011: 749); iznad korpe u plamenu koje drži dečija prilika, zapis je „Lapis verus sum“ („Ja sam pravi kamen“). Ovi natpisi ne objašnjavaju identitet ili međusobni odnos žene, deteta i satira na slici. Njihovo značenje ne samo da se ne razjašnjava, nego postaje još zagonetnije; npr. iznad figure satira nalazi se lik sunca, iznad kojeg piše „Otac“ („Pater“), a pored deteta jedan drugi natpis otkriva: „Sin mesea bi da baci kamen u vatru – njegovu majku“ (Menli Hol 2011: 749).

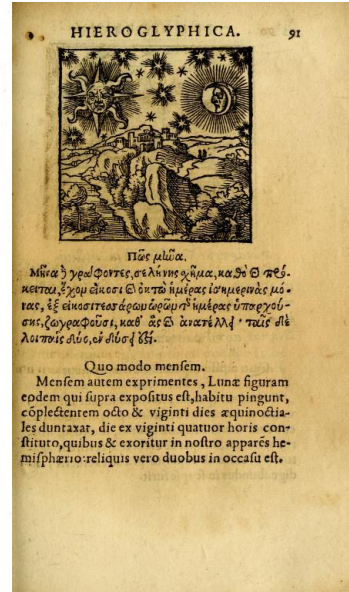
Odnosi između ovih figura i dešifrovanje njihovog značenja se u Damjanovljevom emblemu ne dešava, već se čitava ilustracija parodično rekontekstualizuje. Istinsko, alhemijско značenje ove slike, koja kao i emblem preuzet iz „Lambspringa“ upućuje na samospoznajnu simboliku Kamena mudrosti, svesno je mistifikovano šaljivom bukvalizacijom kojom se ilustracija naizgled pretvara u običan mimetički odraz *subscriptia*: tri misteriozne prilike na ovom alhemijском dijagramu, u Damjanovljevom remiksu, postaju (kako se odaje u tekstu emblema) farsične verzije Isusa, Bude, Muhameda, odnosno Đavola, koji, u erotsko-humorističnoj minijaturi u kojoj se međusobno prepliću elementi hrišćanstva, islama, budizma, okultizma, gnosticizma i alhemije (postmodern svet je svet decentriranosti i pluraliteta), *apokrifno* odigravaju scenu bezgrešnog Prazačeća. Sličan vic dešava se i pri korišćenju *picture* iz emblema „Lambspringa“, gde se čini da je jedina očigledna veza između ilustracije dve ribe u moru i poetike ove zbirke emblema jedna apsurdna i nespretna igra reči („somovi“ u moru – „majstorski so(m)net“). Poput Stanislava Vinavera, koji je svoje parodijsko delovanje širio i na ekspresionističke autore sopstvene avangardne generacije, i Damjanov parodira, karikira i humoristično parafrazira čak i onu umetničku tradiciju koja je deo njegovog stvaralačkog senzibiliteta. U ciklusu tekstova iz *Povesti različnih*, jedne od prethodnih Damjanovljevih knjiga, parodirani su autori iz starije i savremene književne tradicije koji su delili Damjanovljevu naklonost fantastici, nonsensu, groteski i umetničkoj transgresivnosti: Rable, Kerol, Swift, Harms; u priči pod nazivom „Razgovor sa Dž. L. K.“ iz *Kolača, obmana, nonsensa*, predmet šale je literarna himera „Džojse Luis Kafkes“ i besmisleni, apsurdističkim književnim referencama obilat, intervju sa njom. U slučaju vizuelnih parodija, odnosno u slučaju Damjanovljevih parodija izvedenim u višemedijalnim proznim delima, osnova smehovnog često je pomenuta bukvalizacija vizuelnih elemenata, odnosno sudar između vizuelnih sadržaja očigledno složenog značenja ili izuzetne umetničke

vrednosti, i njihovog farsično bukvalnog, humoristički mimetičkog „uklapanja“ u tekst, što je vidljivo u gotovo svim emblemima „Indexa citatnosti“.

Naredna alhemijska slika u ovom ciklusu upotrebljena je u emblemu „Arhipelag Gulag“. *Pictura* prikazuje pejzaž nad kojim dominiraju različita nebeska tela, antropomorfizovana i sa ljudskim likovm, u skladu sa baroknom i uopšte emblematskom tradicijom. Ova ilustracija potiče iz reizdanja čuvene Horapolonove emblemske zbirke *Hijeroglifika* objavljenog 1551. godine u Parizu. Izvorna Horapolonova zbirka samo se uslovno može nazvati „emblemskom“: originalno je ova knjiga, čiji je prvi primerak pronađen 1419. godine (Daly 1998 20; pravo poreklo rukopisa, koji je navodno pisan na staroegipatskom, i identitet autora i dalje su nepoznati) zamišljena kao rečnik staroegipatskih reči i idioma gde su hijeroglifima uglavnom alegorijsko, simbolično značenje koje je proizilazilo iz njihovih vizuelnih elemenata. U ovim leksičkim objašnjenjima vidljva je, međutim, pseudo-emblemska struktura: *inscriptio* najavljuje „temu“ neke reči ili fraze („Kako označavaju srce“, „Kako označavaju snagu“, „Kako oznčavaju čoveka koji se vraća kući nakon dugog puta u drugu zemlju“); ulogu *picture* preuzimaju samo hijeroglifi, a *subscriptio* povezuje pojam iz *inscriptija* sa slikom objašnjenjem pojedinih vizuelnih elemenat ili njihove kompozicije. Pojedini leksikonski unosi u *Hijeroglifici* ne poseduju samo formu sličnu emblemu, već i sadržaj evocira enciklopedijski opseg kasnijih baroknih emblemskih knjiga: objašnjenja pojedinačnih hijeroglifa zapravo su crtice na teme iz istorije, etike, filozofije, mitologije, društva i ljudskog stanja. Parisko reizdanje Horapolonovog rečnika hijeroglifa istovetno je originalnom rukopisu (čak je svaki *subscriptio* dat dvojezično, na latinskom i „izvornom“ starogrčkom), ali sa „modernim“, baroknim gravurama umesto staroegipatskih hijeroglifa, o čemu svedoči i *pictura* direrovskog pejžaja i čovekolikog prikaza Sunca i Meseca, koju Damjanov koristi u svom emblemu „Arhipelag Gulag“.



Οδ σποζαје (κο од смрти!)
 нема бекства и спасења:
 Аушвиц те прво трти,
 после Сибиρ плочу „мења“,
 па бродови-казамати
 у пустињи океана,
 јесу права Света Мати
 америчких бонвивана!



Ilustracija 28.

Uprkos direktnim (*inscriptio*) i indirektnim (*subscriptio*) upućivanjima na delo Aleksandra Solženjicina i, šire, tragično dvadesetovekovno iskustvo logora i gulaga, vizuelni element ovog emblema nije očigledno povezan sa tekstem i slikom. Kao i u prethodnim primerima, *inscriptio* je ovom prilikom upotrebljen i kao vizuelni citat (ili vizuelni referent) koji upućuje na piščevu povezanost sa baroknim manirizmom i tradicijom ezoterične književnosti, ali njegovo značenje prolazi kroz rekontekstualizaciju. Originalno značenje ovde alegorijski objašnjava staroegipatsko računanje vremena, odnosno beleženje jednog lunarnog ciklusa, tj. meseca; izvorni *subscriptio*, ponovljen i u reizdanju iz XVI veka, glasi: „Kako bi predstavili mesec, prikazivali su sliku Meseca u dobu osam i dvadeset dana jednake dužine, a svaki dan sadrži dvadeset i četiri časa [...]“. Međutim, pod uticajem Damjanovljevog naslova i propratnog teksta, a odvojena od svojih originalnih *inscriptia* i *subscriptia*, ova slika dobija novo značenje. Prizor nedotaknute prirode, u čujem se središtu nalazi relativno mali (u odnosu na ostatak kompozicije), implicira progutanost od strane prostora; pustolinu, izolovanost, usamljenost, što upućuje na surovost i izolovanost logora i gulaga; jedan barokni rajski prostor u Damjanovljevoj ironičnoj obradi predstavljen je kao samotni, sakriveni prostor stradanja. Ipak, čitavu gornju polovinu slike ispunjava fantastični i astronomski nemoguć prikaz neba, čime ono postaje simbolički prostor: istovremeno se na njemu vide Sunce, Mesec i zvezde. Ovakav kontrast između realistički dočaranog pejzaža i fantastične vizuelne alegorije nebeskog svoda u okviru iste *picture* može se tumačiti kao odraz ne samo Solženjicinove, nego ideje svih drugih humanističkih autora XX veka i

post-logorskog iskustva: uprkos izolovanom predelu gulaga, čovek je okrenut nebeskom; slika na taj na simbolizuje nadu, bekstvo ili spasenje. „Bekstvo“ i „spasenje“ su reči koje se i pominju u Damjanovljevom *subscriptiju*, zajedno sa još jednom mistično-alhemijskom misli o izjednačavanju koncepta spoznaje i konačne smrti („Od spoznaje (ko od smrti! / nema bekstva ni spasenja“; Дамјанов 2008: 157).

Poslednja alhemijska ilustracija u nizu, a pretposlednja u „Indexu citatnosti“, jeste *pictura* za emblem pod nazivom „Aurea aetas“, na kojoj se u krupnom planu pojavljuje androgina ljudska prilika sa dve glave (muškom i ženskom), penisom i vaginom. Vizuelni element i *inscriptio* ovoga puta su nešto jasnije povezani. „Aurea aetas“, odnosno „Zlatno doba“, aludira na najstarije od pet razdoblja čoveka opisanih u Hesiodovom *Poslovima i danima*, odnosno vreme kada su živeli „zlatni“ ljudi, po svojim osobinama najbliži bogovima (Grevs); u izvornom mitu nema direktnog spomena o dvopolnosti te prarase, ali ime prvog takvog „zlatnog“ čoveka bilo je Alalkomenej, što je prema nekim izvorima zapravo muški oblik isključivo ženskog imena Alalkomeneis (Grevs). Primordijalna androginitet ljudi spomenuta je, međutim, u Platonovoj *Gozbi* (41), gde su opisana tri polna roda prvih ljudi: muški, ženski i hermafroditski. Simbolično značenje androginog kao „iskonskog“, prenatalnog stanja koje se mora povratiti i ponovo ostvariti (Gerbran, Ševalije 2013: 16) prisutno je ubrojnim mitološkim i religijskim ustrojstvima: u hrišćanskom (Eva nastaje iz Adamovog rebra, što znači da je Adam u početku, pre razdvajanja na Muško i Žensko, bio jedinstveno, dvopolno biće), ali i u egipatskom, nordijskom, persijskom, kineskom i indijskom (Gerbran, Ševalije 2013: 15).



Nije bilo Lавирнта
– постојала је Целина:
Време беше пука финга
беспосленог плуџрина!
А доконе курчешке
(умишљени Великани!),
од маковог зрна мале
изгледаку, још незнани!
Данас: Прича друго вели:
све Божјце и Богови,
Војди силни и весели,
креирају свет наш нови,
док их Роман не одмота
као групу Идиота...



Ilustracija 29.

Simbol hermafrodita poseduje, u tom mnoštvu interpretacija, gotovo univerzalno značenje potpunosti, celine i stvaranja; i, slično alhemijskom simbolu Kamena mudrosti, simboliku zajedničkog postojanja *mnoštva* u *jedinstvenom*. Ne iznenađuju stoga brojni alegorijski primeri androgina u alhemičarskoj tradiciji. Kao simbol sjedinjenja, objedinjavanja suprotnosti i duhovnog savršenstva, androgino se, dakle, često povezivalo sa simbolikom Kamena mudrosti (Gerbran, Ševalije 2013: 17), a takozvani „Rebis“ (lat. *res bin*, dve stvari), dvoglava prilika ljudskog bića, poznat je alhemičarski simbol koji se pojavljivao u različitim spisima i knjigama, najranije u jednoj reinterpretaciji „Tabule smaragdine“, poznatog ezoterijskog teksta, u izdanju *Theatrum chemicum (Argentorati)* urednika i izdavača Lazara Zecnera (Zetzner) (1613, str. 568), a potom i u ilustrovanom tekstu „Azoth des Philosophes“ tajnovitog alhemičara Basilusa Valentinusa (XV veka; podaci o tačnom datumu rođenja, smrti pa i identiteta su nepoznati) objavljenog u zbirci *Les douze clefs de philosophie* (1660, str. 157).

Različite prilike hermafrodita se u Damjanovljevom opusu pojavljuju često: kao vizuelni elementi, kao likovi i kao simbolički motivi. Samo u „Indexu citatnosti“ se androgine prilike pojavljuju u tri različita emblema ne računajući „Aurea aetas“: „Miss Bimbo“ kao *picturu* sadrži Vitkinovu (Joel-Peter Witkin) fotografiju transrodne, gojazna nage žene sa penisom, a još jedna fotografija istog autora, i ovoga puta ženskom figurom sa muškim polnim organom, nalazi se i u emblemu „O ljepoti“; „Rat je bio bolji“ na ilustraciji takođe prikazuje žensku priliku sa muškim polnim organom. Pored alhemičarske, i još dublje, mitsko-simbolične prirode i značenja ovog simbola, androgino se u Damjanovljevoj prozi pojavljuje – kao što je očigledno u slučaju pomenutih burlesknih fotografija Džoela-Pitera Vitkina – kao izraz seksualne vulgarnosti i transgresivnosti; kao provociranje „visoke“ kulture, puritanizma i konzervativnosti. U radu „Metaseksualnosti/Interseksualnosti“, jednom od unosa u „MALOJ enciklopediji književnih POJMOVA“ i parodiji međutekstualnih koncepata „metatekstualnosti“ i „intertekstualnosti“, kao ilustracija se nalazi nekoliko kolaža oblikovanih na isti način: „glave“ Merilin Monro, Staljina i Horhea Luisa Borhesa, odsečene sa njihovih fotografija, pridružene su nagim telima suprotnog pola u seksualno eksplicitnim pozama: lice Merilin Monro zakačeno je za telo golog muškarca (sa vidljivim penisom), a glave Staljina i Borhesa su, istovetno, fotomontirane na slike nagih ženskih tela. Androginost se kao deo komedije zabune, farsične groteskne i metafizičke transformativnosti pojavljuje i u pričama „Kako je Dositej Obradović postao zla žena“ i „Kako je Crvenkapa postala vuk“ (obe u knjizi *Porno-liturgija arhiepiskopa Save*), odnosno u romanu *Itika jeropolitika@Vuk*.

Androgine teme i prizori se u prozi Damjanova pojavljuju ne samo u svojstvu provokativnih queer elemenata, koji prestupnički izazivaju načela patrijarhalnog nacionalnog kanona i kulture, već je njihova pojava i simbolička: kao što je slučaj sa alhemijskom simbolikom, „androginitet“ ili „groteska“ – koncepti koji podrazumevaju spajanje inače nespojivog u celinu – dubinski označavaju ključnu osobenost Damjanovljeve transformativne, multižanrovske i višemedijalne proze. Na ovakvo čitanje simbola alhemičarskog simbola Rebisa/Hermafrodita upućuje i *subscriptio* emblema „Aurea aetas“: „Nije bilo Lavirinta / postojala je Celina“ (Дамјанов 2008: 158). *Pictura* ovog emblema je, takođe i jedini vizuelni element u „Indexu citatnosti“ koji nije prenet u izvornom obliku i kojim je kreativnije manipulirano; androgina prilika na slici, drugim rečima, zapravo je samo jedan detalj iz veće kompozicije. Slika dvoglavog i dvogenitalnog hermafrodita koji u ruci drži slovo „Y“ – što je alfabetski/tipografski simbol androginiteta, inspirisan „dvoglavim“ oblikom ove grafeme – zapravo je samo jedna polovina ilustracija iz knjige *Symbola aureae mensae duodecim nationum* (1617) Mihaela Majera (Michael Maier), nemačkog alhemičara. U ovom izdanju predstavljeno je dvanaest velikih „čarobnjaka“ i „mudraca“, odnosno značajnih mislilaca, filozofa, teologa i alhemičara iz istorije, čiji su životi i delovanja opisani mitopoetski, a ne prateći faktualni životopis; od mitskog Hermesa Trismegistusa, začetnika hermetizma, pa do antičkih srednjevekovnih, renesansnih i baroknih filozofa, teologa i alhemičara poput Ramona Ljulja ili Tome Akvinskog. *Pictura* androginog bića koju Damjanov koristi u emblemu „Aurea aetas“ zapravo je deo ilustracije na kojoj se predstavlja Albert Veliki (ili Albertus Magnus; 1200–1280), biskupa, hrišćanskog filozofa i navodnog alhemičara; u knjizi Mihaela Majera, Albert Veliki opisan je kao „veliki i savršeni *chemicus*“, koga je u tajnu Kamena mudrosti uveo sveti Dominik (Dominik Guzman; 1170–1221); Albertu se čak pripisuje i konstrukcija „automatona“ (androida, robota) koji je posedovao moć govora i predviđanja, a kojeg je kasnije uništio Albertov učenik, Toma Akvinski (Craven 1968: 78). Ilustracija u Majerovoj knjizi pokazuje svešteno lice u biskupskoj odori kako pokazuje prema hermafroditu; u „Indexu citatnosti“ je kao *pictura* iskorišćena samo leva polovina ove slike, bez prilike Alberta Velikog. Iako je Damjanov često koristio kolaže i fotomontaže u svom stvaralaštvu, u „Indexu citatnosti“ se, pored skraćene ilustracije iz Majerove *Symbolae aureae*, nalazi još samo jedan primer izmene originalnog vizuelnog elementa, u fotomontaži „Država kao tamnica naroda“. U slučaju emblema „Aurea aetas“, sam čin modifikacije možemo tumačiti kao implicitni komentar odnosa celine prema fragmentu, prisutnog u alhemičarskoj filozofiji i manirističkoj i postmodernoj poetskoj tehnici: ne samo usled simbolike Rebusa, već i propratnog Majerovog epigrafa (kojeg

možemo tumačiti kao svesnu ili nesvesnu aluziju na emblemski *subscriptio*) koji glasi: „Omnes concordant in uno, qui est bifidus“ („Sve se uklapa u jedno, koje je podeljeno na dvoje“).

Poslednja alhemijska ilustracija u „Indexu citatnosti“ je *pictura* emblema „O coitusu“. Na slici je prikazan dlan: na vrhu svakog prsta je simbol, kao i na sredini dlana. Nacrt ruke i pratećih ezoterijskih oznaka je dijagramatska, mnemonička ilustracija traktata flamanskog alhemičara Johanesa Isaka Holandusa (Isaac Hollandus) „Die Hand der Philosophen, mit ihren verborgenen Zeichen“ (Hollandus 1667; 13), u kojem su se opisivale različite strukture i elementi u alhemijskim transmutacijama: „palac“ je označavao šalitr, „kažiprst“ sumpornu kiselinu („vitriol“), „srednji prst“ amonijum hlorid („Sal Ammoniacum“) itd. „Ruka mudraca“ odnosno „Ruka mudrosti“ bila je, međutim, više od prostog alhemičarskog podsetnika: poput Kamena mudrosti, i Ruka mudraca je, prema zapisu Holandusa, bila simbol inicijacije: njeni znaci su svesno tajnoviti, jer su ilustraciju i njenu ideju mogli razumeti samo posvećeni alhemičari; zanatom alhemije se, drugim rečima, mogu baviti samo oni koji su prethodno proučili misterije Ruke, a odgonetanje tajni Ruke zahteva poznavanja tajne mudrosti, prirode, kao i „pravog“ umeća alhemije („Kunst Alchymia“; Hollandus 1667: 14).



Ilustracija 30.

Složena simbolika Holandusove ilustracije je u Damjanovljevom emblemu još jednom naizgled svedena na komičnu i seksualno vulgarnu interpretaciju: originalni ezoterijski simboli Ribe, Vatre, Ključa, Lampe *et al* postaju mimetički odraz likova i oruđa u

humorističnom pornografskom igrokazu između muškog i ženskog principa, gde je ženski dominantniji i nezajažljiviji: „Pička peče šarana / Kurac gleda s tavana. / Uze pička lopatu, / Udri kurca po vratu. / Stade kurac plakati, / A pička ga cmakati [...]“ (Дамјанов 2008: 169). Izvor šale je očevidan: Holandusov prizor Ribe na Vatri, uprkos kompleksnoj ezoterijskim tumačenjima, na prvu loptu podseća na ženski polni organ. Međutim, naoko površna reinterpretacija Holandusovih simbola u pravcu pornografske igrarije zapravo je duboko u vezi sa ključnim simboličkim idejama Holandusovog teksta i alhemičarske filozofije uopšte. Riba i Vatra u „Ruci mudraca“ ne označavaju samo „živu“ i „sumpor“ već, kako Holandus u razrešenju otkriva, iskonske simbole Muškog i Ženskog: Riba/Živa/♀ je „[On koji je] početak, sredina i kraj [...] On je muško i seme; on je voda iz koje su potekli svi metali“, a Vatra/Sumpor/♁ je „žensko koje donosi plod. Jer seme ne može da raste pre nego što je bačeno na plodno tle [...] Zato će predivni plod doći kada se čisti ♀ spoji sa čistom ♁ [...] Oni su muškarac i žena, otac i majka, voda i vatra, seme i zemlja“ (Hollandus 1667: 16–17). *Subscriptio* Damjanovljevog emblema „O coitusu“ stoga nije samo apsurdna, erotografska parodija usmenog lirskog sedmerca i površni retelling izvorne ilustracije, već, zajedno sa *picturom*, citatna korespondencija sa jednim od najpopularnijih vizuelnih simbola alhemičarske umetnosti.

Umetničke slike i ilustracije

Damjanovljeva upotreba sekundarnih vizuelnih elemenata prati maksimalizam njegovog književnog izraza. U skladu sa pomenutom „enciklopedičnom“ proznom tehnikom, u Damjanovljevim se pronalazi mnoštvo žanrovski i stilski različitih vizuelnih elemenata, čak i u odnosu na autore iz njegove generacije (Despotov, Tucić, Basara, Pisarev) koji su takođe u svojim delima upotrebljavali grafičke elemente različitih stilova i diskursa, o koji u potpunosti oslikavaju polifonijski stil njegovog pisanja. „Index citatnosti“ može se posmatrati kao svojevrsna sinegdoha, u tom smislu, čitavog Damjanovljevog stvaralaštva: na relativnom malom uzorku, dakle u jednom ciklusu od trideset i tri postmoderna emblema, nalaze se primerci skoro svakog žanra vizuelnih elemenata koji se mogu naći i u ostatku Damjanovljevog višemedijalnog/proznog stvaralaštva. U „Indexu citatnosti“ tako se nalaze:

- Književne ilustracije;
- Odlomci stripova;
- Umetničke, autorske slike, ilustracije i karikature;

•Različiti vizuelni artefakti popularne kulture, poput magazinskih ili reklamnih ilustracija i fotografija.

Prva umetnička ilustracija u „Indexu citatnosti“ nalazi se u emblemu pod nazivom „Holivud i Homo Ludens“. U pitanju je litografija Salvadora Dalija pod nazivom „Sesilina čednost“ (1969), na kojoj je prikazan nadrealni prizor koji nalikuje BDSM-u: naga ženska figura, potpuno bela i bez lica, u lancima se nalazi pored kreveta, u pozi koja nagoveštava borbu, otpor ili ekstazu. Ova Dalijeva slika deo je zbirke od preko dvadeset litografija inspirisanim delima Markiza de Sada – čija je tehnika prožimanja društvene provokativnosti, seksualno eksplicitnih sadržaja i intrigantne filozofske refleksivnosti – tehnika, dakle, koja prethodi postmodernom određenju *double codinga* – i tehnika koja je utkana u stvaralačke nazore samog Damjanova, čije je stvaralaštvo (od druge njegove knjige) oblikovano sličnim prožimanjem „visoke“ i „niske“ kulture, odnosno raznovrsnih strategija međutekstualnosti, parodičnih refleksivnih istraživanja i humorističke, ali često brutalno sirove pornografije.



Ilustracija 31.

Kratki *subscriptio* ovog emblema šaljivo evocira stil, tačnije stalne epitete, narodne poezije. U pesmi pisanoj u drugom licu, autor kao da se obraća ženskoj figuri sa slike, nazivajući je „momom bijela lica“, što je humoristično dopisivanje Dalijeve nadrealističke odluke da figura na slici bude nenijansirane, artificijelno bele boje – što simbolički može predstavljati nevinost, čednost, ili pak seksualnu pasivnost, neaktivnost i neprobuđenost. Poslednjim stihovima *subscriptia* („Gdje li ti je haubica, / Koju želi tvoja pica, / Iza nekog

moćnog šlica?!!!“) Damjanov vulgarno naglašava Dalijevu inače delikatno erotsku kompoziciju: ženska figura na slici nema nikakve crte lica niti bilo kakva raspoznatljiva obeležja (odeću, boju kose) osim golih grudi; Damjanov u dopisivanju, dakle, odlazi korak dalje u erotizaciji Dalijeve/De Sadove „Sesile“.

Serijal slika inspirisanih stvaralaštvom Markiza de Sada nije bio jedini intersemiotički i interdisciplinarni Dalijev rad. Slične serijale Dali je slikao i povodom *Božanstvene komedije*, *Don Kihota*, Biblije, Šekspirovih dela, *Fausta* i zapisa Đakoma Kazanove. Takođe, ovo nije ni jedini slučaj u „Indexu citatnosti“, i van njega, da je Damjanov koristio sekundarne vizuelne elemente koji inherentno neguju intertekstualnu povezanost sa onim autorima i književnom tradicijom koje Damjanov implicitno i eksplicitno drži za sebi bliske. *Pictura* za emblem pod nazivom „Baba-Sera“ tako je naslovnica grafičke novele *Gulivera (I viaggi di Gulliver, o Gulliveriana* 1995) italijanskog autora Maurilija „Mila“ Manare (Manara). *Gulivera*, koja je u nekoliko različitih izdanja objavljena na srpskom i hrvatskom, jeste parodično-pornografski remiks *Guliverovih putovanja* Džonata Svifta. Kao što je to čest slučaj sa popularnim obradama ovog Sviftovog inače visoko satiričnog i alegoričnog romana, Manarin strip lišava svoje prepisivanje *Guliverovih putovanja* nejasnih i opskurnih (za današnje čitaoce) Sviftovih aluzija na onovremene događaje i ličnosti iz engleskog političkog života i popularne kulture, svodeći delo na niži deo njegovog *double codinga*: nepretencioznu fantastičnu avanturističku priповest o putovanjima po neobičnim zemljama patuljaka, džinova i inteligentnih konja, ispričanu kroz vizuru šaljivih erotskih dogodovština glavne junakinje, titularne „Gulivere“, koja je i prikazana na naslovnici grafičke novele.



Баба-Сера тера кера
– то је вазда њена вера!
Још да дође чика-Пера
са групцом мудросера
и осмехом Премијера,
била би им права мера!!!



Ilustracija 32.

Kao i Dali, Manara je takođe negovao slična hipertekstualna dopisivanja i „doctavanje“ književnih dela. Osim *Gulivere*, Manara je autor i pornografskih parodija drame *Šest lica traži pisca* L. Pirandela (*Un autore in cerca di sei personaggi*, 1980), odnosno Apulejevog antičkog romana *Zlatni magarac* (*L'asino d'oro*, 1999); u samoj *Guliveri*, metatekstualna svesnost autora oličena je u uvodnoj, pokretačkoj sceni, kada Gulivera pronalazi upravo Sviftov rukopis *Guliverovih putovanja*. Kao i u slučaju De Sadove proze, određena načela Sviftovog stvaralaštva takođe su bliska Damjanovu, pre svega Sviftova farsična, groteskna, fantastična satira visoke i popularne kulture, kao i, još jednom, Sviftova anticipacija tehnike koju će postmoderni teoretičari definisati kao *double coding*.

Subscriptio emblema „Baba-Sera“ nešto očiglednije u odnosu na ostale aludira na sadržaj *picture*, a moguće i na sam izvornik (Manarin strip): replika o seksualnim apetitima „Baba-Sere“, koje može zadovoljiti samo čitavo mnoštvo muškaraca, na čelu sa „Premijerom“, uz pomoć vizuelne reference Gulivere kao (polu-golog, erotski izazovnog) džina i Liliputanaca kao patuljaka koji ne uspevaju da je obuzdaju, dobija značenej oslobođene ženske seksualnosti, prema kojoj je muški princip gotovo ništavan.

Različite literarne ilustracije, odnosno vizuelni elementi sa inherentnom povezanošću prema određenim književnim tekstovima, nalaze se u još pet emblema u „Indexu citatnosti“. U emblemima „Luča mikrokozma“, „O filosofiji“, „Rat je bio bolji“, „Revolucija ne jede svoju decu“ i „Variatio-grupatio“ se kao *picture* nalaze ilustracije povezane sa: *Memoarima* Đakoma Kazanove, *Gargantuom i Pantagruelom* Fransoe Rablea i erotskom poezijom Žana de Lafontena (1621–1695).

О философији



Кано Мјесец ноћу сија,
посестрима су јој звијезде,
лукавица-мудролија
води у смрт храбре Пријезде.
Постхумно им их га забија,
па копилал сва се гнијезде
испод чмара који зија:
отуд мисли даље језде...

Револуција не једе своју гену

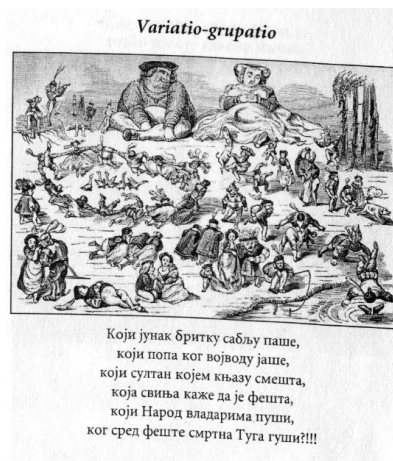


Из утробе Мајке Света
Изази баш кад не треба:
Поприљина мала беба,
Правилнија од со(М)нета!
Шта ли једе, шта ли пије,
Нико не сме ни да врисне:
Каткад неко тихо врисне,
А у души педер није!!!

Илустрација 33.

Veza između Damjanovljevog i stvaralaštva F. Rablea verovatno je najbolje dokumentovana i najčešće spominjana komparativna oznaka književnog rada Save Damjanova. U nekoliko Damjanovljevih prozних knjiga nalaze se radovi koji temom direktno upućuju na motive, likove, događaje iz Rableovog opusa ili životopisa (npr. „Telemska opatija“ i „AMOENUS THE \$ETA, A IRODALOM DAS β ; LUFTVERSCHMUTZUNG?“ iz *Povesti razliĉnih*, „Teologija smeha kao humoristiĉka doktrina“ iz *Priĉki*); u sluĉaju Damjanovljevih nauĉnih tekstova, posebno je znaĉajan esej o istoriji smehovnog u srpskoj književnoj tradiciji, nazvan „Zašto srpska književnost nema Rablea?“; na kraju, elementi parodije, enciklopediĉnosti, vulgarne satire i grotesknog realizma toliko su prisutni u Damjanovljevoj prozi da je „srpski Rable“ postao jedan od najĉešĉih epiteta kojima se Sava Damjanov opisuje i predstavlja u blurbovima, novinskim ĉlancima i književnim događajima. Blagodareći bogatoj imaginaciji i upeĉatljivosti svojih fantastiĉnih i grotesknih prizora, roman *Gargantue i Pantagruela* vremenom je razvio upeĉatljivu vizuelnu kulturu; ilustracije Gistava Dorea (Gustave Doré) postale su gotovo sinonimne sa ovim delom, kao što je to, na primer, bio sluĉaj i sa groteskno-komiĉnim grafikama slikara i karikaturiste Džona Tenijela (John Tanniel) kojima je ilustrovano izdanje *Alise iz Zemlje ĉuda* iz 1865, i koje je usmerilo vizuelni identitet ovog dela u popularnoj kulturi za narednih 150 godina. U „Indexu citatnosti“ nalaze se tri ilustracije iz slikovnih izdanja *Gargantue i Pantagruela*: osim jedne slike Gistava Dorea, prisutne su i dve ilustratora Luja Ikara (Louis Icart).

L. Ikar (1888–1950) je, pored književnih ilustracija, slikao i erotske portrete; uz S. Dalija i M. Manaru, on je, dakle, još jedan „sekundarni autor“ u Damjanovljevim višemedijalnim radovima čije je stvaralaštvo obeleženo prožimanjem erotike i metatekstualnih sadržaja. Emblem „O filosofiji“ kao *picturu* koristi Ikarovu ilustraciju XIII poglavlja 1. knjige *Gargantue i Pantagruela*, u kojoj Gargantua leksikonski (dakle, parodično) navodi najbolje metode za brisanje zadnjice, uz zaključak da je za tako nešto najbolje brisanje pernatom životinjom ¹¹. *Subscriptio* u ovom slučaju sadrži kriptičnu aluziju na epsku pesmu „Smrt vojvode Prijezde“, kao i evociranje selestijalnih (Mesec, zvezde) i pornografskih motiva; *inscriptio*, *pictura* i *subscriptio* tvore mrežu razuđenih tema i aluzija (filozofija, leksikonski unos, narodna poezija, groteska, Rableovo stvaralaštvo, pornografija) čije je dešifrovanje otežano. U drugom emblemu sa Ikarovom ilustracijom, „Revolucija ne jede svoju decu“, upotrebljena je slika Gargantuinog rođenja ¹². Ovaj emblem takođe sadrži jasne citatne veze, ovoga puta sa poznatom izjavom osamestovekovnog autora Žaka Malea du Pena (Jacques Mallet du Pan) izvorno napisane u eseju „Considérations sur la nature de la Révolution de France, et sur les causes qui en prolongent la durée“ (1793): „Poput Saturna, revolucija jede svoju decu“. *Subscriptio* emblema mitopoetski opisuje rađanje komično moćne, nezajažljive bebe; naslov, tekst i sliku povezuje ne samo njihova citatna priroda (u pravcu različitih tekstova), već i avangardističko-manifestno dočaravanje monstuoznog Novog koje hedonistički proždire, odnosno uništava stari poredak pred sobom.



Ilustracija 34.

¹¹ „Ali na zaključku kažem i kazujem da nema brisoguza bez paperjastoga ptica; samo mu treba držati glavu među nogama. Na to vam se kunem čašću – jer osetite u čmaru sladost čudesnu, kako blagododirom paperja, tako i umerenom toplotom ptica [...]“; (Рагле 1959: 83).

¹² „Odrediše mu sedamnaest hiljada devet stotina i trinaest krava iz Potija i Brehemonda, da ga mlekom hrane. Jer naći dojkinju kao što treba nije bilo ni misliti, usled grdne količine mleka koja je ibla potrebna za ishranu“; (Рагле 1959: 69).

Pictura emblema pod nazivom „Variatio-grupatio“ jeste Doreova ilustracija slavlja povodom Gargantuinog rođenja, opisanog u IV i V poglavlju 1. knjige ¹³, na kojoj se nalazi više od 50 prilika koje igraju, sviraju, jedu, trč, igraju se, plivaju, pecaju, razgovaraju ili se udvaraju. Karnevalski prizor opisan je i u *subscriptiju*, gde je u „feštu“ (Дамјанов 2008: 184) i još jedno leksikonsko navođenje uključeno takođe čitavo mnoštvo likova – kao pandan maksimalističkoj Doreovoj slici – poput „junaka“, „pope“, „vojvode“, „sultana“ i „knjaza“. Stihovi *subscriptio*, dodatno, eliptično upućuju na određene događaje iz srpske istorije („Koji sultan kojem knjazu smešta“), a satirična dimenzija teksta naglašena i britkom, samokritičkom opaskom „Koji narod vladarima puši, / kog sred fešte smrtna Tuga guši?!?!“ (Исто).

Emblem „Luča mikrokozma“ sadrži nekoliko slojevitih i relativno složenih intertekstualnih, intersemiotičkih upućivanja. *Pictura*, na kojoj je prikazana demonska vizija ženskog polnog organa, delo je poslaratnog autora, ilustratora, slikara i strip-umetnika Rolana Topora (Roland Topor); u njegovom likovnom i književnom stvaralaštvu (Topor je autor horor romana *Stanar / Le Locataire chimérique*) takođe su prisutne teme nadrealne izobličnosti, grotesknog preklapanja oblika (primetiti da se Toporov roman u originalu zove, doslovno, *Himerični stanar*), infernalnosti, nasilja, ali i erotizma i crnog humora. Ilustracija iz emblema „Luča mikrokozma“ jedna je od nekoliko iz serije sličnih Toporovih radova na temu *vagine dentate* koje je umetnik uradio za potrebe filma *Kazanova (Casanova; 1976)* Federika Felinija; Felini, inače Toporov poznanik, ove je ilustracije specifično naručio od Topora (Aldouby 2013: 159) i upotrebio u sceni gde su, na jednom vašaru koji posećuje naslovni junak, Đakomo Kazanova, projektovane uz pomoć barokne *lanterne magice*.

¹³ „Posle ručka, svi se rasturiše po Vrbljaku, pa tu na jednoj travi, uz vesele zurle i slatke gajde, tako su razdragano igrali da je milina bila gledati ih kako se zabavljaju [...] Ona se dadoše na ždranje, na jestije i na pitije“; (Рабле 62–63).



Ilustracija 35.

Toporova ilustracija je tako središte čitavog niza međutekstualnih i intersemiotičkih odnosa: Damjanov u svom emblemu koristi vizuelni element drugog autora, koji je izvorno iskorišćen u filmu, koji je sam adaptacija književnog teksta, baroknih memoara Đakoma Kazanove. *Inscriptio* i *subscriptio* mogu se takođe tumačiti višestruko: mimetički gledano, „Luča mikrokozma“, odnosno „svetlost mikrokosmosa“ ili „svetlost unutrašnjeg sveta“, može predstavljati šaljivu aluziju na „svetlost“ *lanterne magice*, koja se u Felinijevom filmu nalazi unutar tela jednog kita; istovetno, *vagina dentata* sa ilustracije može biti onaj simbolični prostor, odnosno seksualni smisao života, koji Razum i čitav Svet podređuje ženskom principu i njegovoj seksualnosti: „Tu gdje se svjetlost razuma mut, / Tu gdje se otvaraju nebjesku Puti: / Tu Vaseljena šuti i muti, / Tu se moj Ud duhovni kruti!!!“ (Дамјанов 2008: 165). Emblem, dodatno, dopušta i jedno duhovno, alegorijsko čitanje u pravcu pomenutih alhemičko-ezoterijskih ideja o samoprosvetljenju: „Luča mikrokozma“ je naslov koji je i u izvornom Njegoševom spevu takođe iskorišćen kao ezoterijski, metafizički simbol unutrašnje potrage i samoostvarenja; izvrćući prosvetiteljske ideje o intelektualnoj i moralnoj emancipaciji kroz racionalo razmišljanje i logičko rezonovanje, za Damjanova se dosezanje „svetlosti unutrašnjeg sveta“ ostvaruje kroz iracionalno, snovito, subjektivno, ludačko i neopisivo, a ne logičko i kauzalno. Takva emancipacija uma i duše se pritom odvija ne kroz puritansko, striktno apstraktno promišljanje, već kroz aktivno i hedonističko delovanje, zbog čega se ostvarenje takve prosvetćenosti u ovom slučaju poredi sa seksualnom uzbuđenošću.

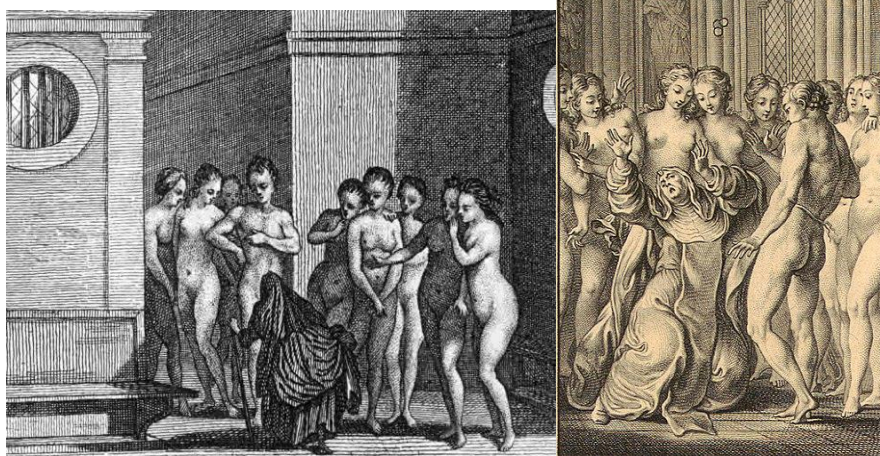
Konačno, u emblemu „Rat je bio bolji“ se kao *pictura* nalazi delo engleskog karikaturiste Tomasa Roulandsona (Thomas Rowlandson; 1756–1827), zapravo ilustracija pesme „Naočare“ („Les Lunnetes“) Žana de La Fontena. Ova erotska, šaljiva, delom satirična (antiklerikalna) pesma pripada delu La Fontenovog stvaralaštva koji nije poznat koliko

njegove *Basne* – njegovim komičnim i erotskim „pričama u stihu“ objavljenih pod imenom *Contes et nouvelles en vers* (1665), koje su decenijama, pa i vekovima nakon objavljivanja služile, zahvaljujući svojim dovitljivim zapletima, kao inspiracija brojnim francuskim i evropskim ilustratorima (Runyon 2009: 2–3).

Рај је био бољи



Свакоме из овог крда
Древна мудрост је по воље:
Ма шта било иза брда
– Рај је увек много бољи!
Ако приде нешто зграбе
И омасте крчке прсте,
Лопови ће и барабе
Стајати на челу врсте!
Зашто онда, браћо мила,
Не узети делић плена?
Судбина је увек била
Превртљива као Жена!

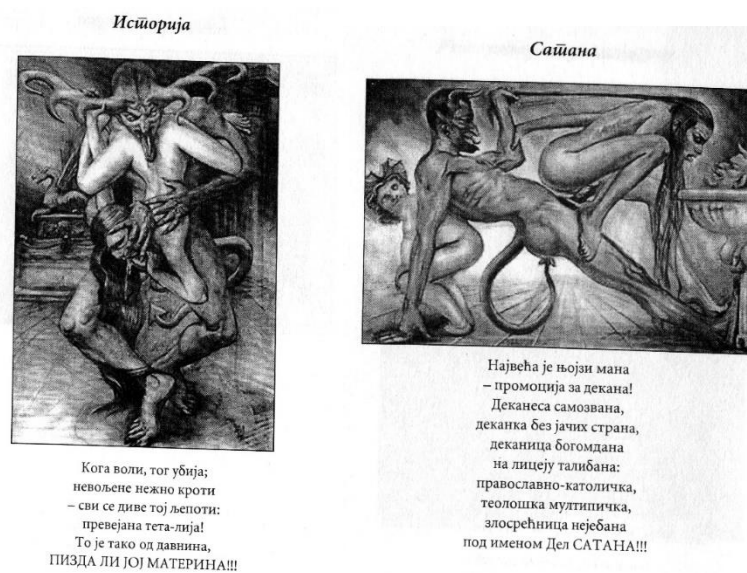


Илустрација 36. Илустрације су редом (слева на десно, од горе ка доле): из „*Indexa citatnosti*“, Томаса Рoulандсона, Жана Duplessis-Bertoa и Шарла Esijena.

Pesma „Naočare“ je pripovetka u stihu koja govori o mladiću koji se sakriva se u jednom manastiru prerušen u žensko. Roulandsonova ilustracija prikazuje detalj relativno popularan među Lafontenovim brojnim ilustratorima: proveru nagih redovnica od strane stare opatice, koja, tražeći među njima skrivenog muškarca, istog i otkriva. Roulandsonova kompozicija, međutim, i sama donosi jedno učitavanje izvornog teksta: redovnice su, uprkos

strogoj i potencijalno ponižavajućoj inspekciji od strane opatice, prikazane kao da u eskapadi uživaju: nasmejane su, razdragane, a nekoliko njih je i u erotski izazovnim pozama. Iako se ponašanje redovnica ne opisuje u La Fontenovoj pesmi – gde je samo spomenuto da je njihova nagota toliko uzбудila mladića da svoju anatomiju ne samo da nije mogao više da krije, već je „njome“ slučajno udario opaticu po nosu prilikom pregledanja, izbijajući još naočare sa lica – iako, dakle, u izvornoj pesmi nigde nije opisano ponašanje redovnica, one su i na nekim drugim ilustracijama, ne samo Roulandsonovoj, predstavljene raskalašno, na način koji implicira da uživaju u svojoj otkrivenoj i otvorenoj seksualnosti (v. ilustracije). Simbolička veza između izvorne priče, njene vizuelne interpretacije i *subscriptia* (koji je napisan u kritičkom, antiratnom tonu) ostvarena je u završnim stihovima: „Subina je uvek bila / Prevrtljiva kao Žena!“; umesto mizogenih konotacija, u ovom obrtu, naročito čitajući ga u kontekstu *picture*, možemo prepoznati pomenutu Damjanovljevu „filogeniju“, odnosno slavljenje Ženskog principa (kapitalizovanog u tekstu) i njegove oslobođene, samouverene i samosvojne seksualnosti.

Ostale sekundarne ilustracije u „Indexu citatnosti“, uprkos tome što nisu direktno povezane sa određenim književnim tekstovima, demonstriraju istovetnu stilsku razućenost – od antičkog slikarstvo do savremenih grafičkih ilustracija – i tematatsku raznovrsnost seksualnih, vulgarnih, smehovnih, mističko-ezoterijskih, provokativnih i citatnih/intertekstualnih sadržaja.

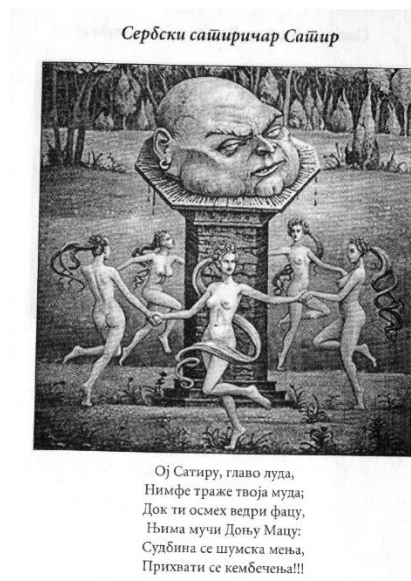


Илустрација 37.

Na emblemima „Istorija“ i „Satana“ se kao *picture* nalaze dve veoma slične ilustracije savremenog urugvajskog umetnika Havijera Žila (Javier Gil), na kojima su prikazane

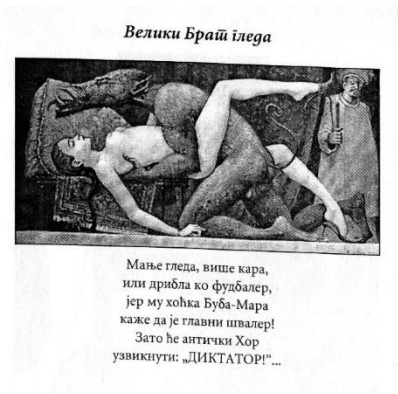
demonske figure i nage žene u različitim eksplicitnim erotskim pozama. Ove dve slike deo su veće serije Žilovih ilustracija sa satanističkim, pornografskim elementima, objavljene sredinom devedestih godina XX veka pod nazivom pod nazivom „Les Sataniques“. Iako na obe *picture* dominiraju đavolske prilike, i uprkos tome što je u *subscriptiju* drugog emblema Satana i direktno imenovan, u centru pažnje oba ova emblema, kao što je vidljivo prema njihovim tekstovima, jesu ženske prilike, kojima se, još jednom, priznaje simbolička snaga i seksualna prevlast („Svi se dive toj ljepoti: / prevejana teta lija! [...]“; Дамјанов 2008: 163), odnosno, ovoga puta u pogrdnom, štaviše pežorativnom tonu, „istinska“ demonska priroda („Pravoslavno-katolička, / teološka multipička, / zlosrećnica nejebana / pod imenom Del SATANA“; Дамјанов 2008: 178).

Još jedan savremeni ilustrator čije je radove Damjanov upotrebljavao u „Indexu citatnosti“ jete Mihal Huter (Michael Hutter), umetnik čije nadrealne kompozicije „stripovskog“ vizuelnog stila takođe poseduju izražane elemente okultnog, seksualnog i mitskog. Huterove slike zastupljene su u tri emblema. „Serbski satiričar satir“ kao *picturu* koristi ilustraciju pod nazivom „Raigen im Titanenheim“, na kojoj je naslikana odrubljena glava diva na oltaru oko kojeg plešu gole ženske prilike. *Subscriptio* ovog emblema je prepisivanje ove scene u ključu grčke mitologije: ženske prilike su imenovane kao nimfe, a umesto neimenovanog diva iz germanske mitologije spominje s spominje „Satir“, i to kroz šaljivu aluziju na sliku odsečene glave („Oj Satiru, glavo luda, / nimfe traže tvoja muda [...]“) koja kroz igru reči prepliće jedan idiomski izraz i mimetičko čitanje ilustracije.



Ilustracija 38.

Kroz figure nimfi se još jednom u Damjanovljevoj emblematici implicira nadmoć i silovitost ženske seksualnosti, pod kojom su maskulitetni elementi nemoćni i pasivni.



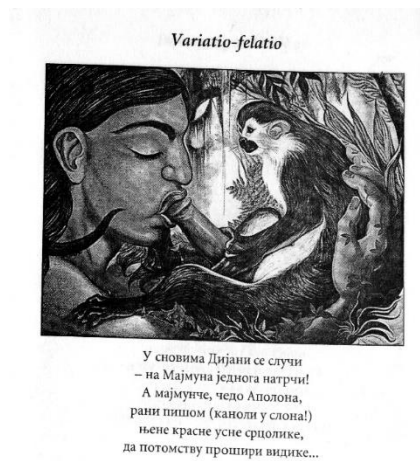
Илустрација 39.

U emblemu „Veliki brat gleda“ se kao *pictura* nalazi Huterova slika „Der betrogene Ordensmeister“, na kojoj je u prvom planu prikazana demonska prilika u seksualnom odnosu sa ženom. *Inscriptio*, međutim, odnosi se na drugi plan kompozicije – na figuru „Gospodara reda“ koji iz prikrajka, iza zavese, posmatra erotski čin; ipak, u Damjanovljevom kreativnom *retellingu* događaja na slici, glavni „junak“ *subscriptija* je, zapravo, demonska prilika, što je očigledno već u humornom kontrastu prvih stihova u odnosu na naslov: „Manje gleda, više kara, / ili dribla kao fudbaler [...]“ (Дамјанов 2008: 185). Emblem stoga poseduje satiričko-parodično značenje, gde je simbolična posmatračka prilika „Velikog brata“, odnosno moćnog i totalitističkog prisustva, izjednačena sa seksualno pasivnom, neaktivnom, impotentnom slikom muškarca koji na Huterovoj ilustraciji doslovno drži sveću gledajući demona i devojku.



Илустрација 40.

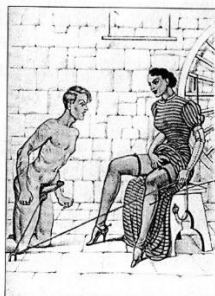
U emblemu pod nazivom „Venčanje“, kao *pictura* je iskorišćena Huterova grafika „Pterdactyl 2“. U odnosu na bizarnu sliku, na kojoj se u izazovnoj pozi nalaze naga devojka i neljudsko, insektoidno stvorenje, *subscriptio* je komična pesma koja o ritualu venčanja govori, istovremeno, i kao životnoj katastrofi („Svako pravo je venčanje, / il ženidba i udadba / (u narodu zvano Sranje!) [...]“; Дамјанов 2008: 186), ali i kao značajnom obredu inicijacije izuzetne duhovne vrednosti („Svako pravo je venčanje [...] alhemijska tajna Svadba!“; Дамјанов 2008: 186). Na ceremoniju venčanja posredno upućuje i minimalistička kompozicija Huterove slike na kojoj se devojka i groteskno stvorenje nalaze na suprotnim stranama strukture koja nalikuje niskom oltaru; dodatno, na slici nije prikazan eksplicitniji fizički kontakt između dve prilike, zbog čega prizor na ilustraciji izgleda, uprkos golotinji i erotskim implikacijama, iznenađujuće romantično i čedno.



Ilustracija 41.

Na emblemu „Variatio-felatio“ nalazi se slika umetnice Erike Šapui (Erica Chappuis), čije je stvaralaštvo takođe skoro isključivo usmereno ka slikanju nadrealnih erotskih sadržaja. Damjanovljeva rekontekstualizacija ove strukturalno jednostavne slike (na kojoj su prikazana samo dva „lika“ u jasnom, seksualnom odnosu) pruža mnogo dublju i razvijeniju fabulu, odnosno kreativ na temu iz grčke mitologije. Mikropriča o boginji lova Dijani/Artemidi, koja u snovima naleće na grotesknog majmuna poslatog od strane njenog brata Apolona, boga proroštva, može se tumačiti kao još jedan scena buđenja ženske seksualnosti u Damjanovljevoj emblematici, odnosno kao prizor prigrljavanja podsvesne, odnosno „divlje“, „životinjske“ čulnosti kod – ironično – boginje lova i divljači koja je u grčom mitu predstavljena kao zaštitnica seksualne nevinosti.

Марко Краљевић и браћу му Андријаш



Кад је Марко доша окова
у подруму Мусе Кеседије,
позвао је свог браћу на лова
да се мало он с Турцима бијет
Страшном га је клетвом проклињао:
„О мој брате, Андро, спопут јаво!
Мили Мусу, за очину душу,
да превучем преко пичке руку...“
А Андријаш беше тврда срца
(особито кад се неком прца):
„Небу, брале, ни за материну –
кад превучеш ти неш да затучеш!!!“

Илустрација 42.

Emblem „Marko Kraljević i brat mu Andrijaš“ samo se periferno dotiče narodne pesme po kojoj je nazvan: *subscriptio* na čuvenu bugaršticu aludira samo imenima glavnih junaka i smeštanjem jadikovke junaka u centar radnje. Kao i u brojnim drugim delima Damjanova, citati i međutekstualna upućivanja u ovom emblemu imaju ulogu literarne igre i apsurdnog humora: lamentiranje Marka Kraljevića, zapravo seksualna frustracija usled činjenice da se nalazi zatočen „u podrumu Muse Kesedžije“ (još jedna referenca koja je komična upravo zbog svoje nepreciznosti), humoristično je i alegorijski predstavljeno *picturom* BDSM scene muške submisije između nagog muškarca i ženske domine, koja nanošenjem bola muškarcu izaziva erekciju. Okruženje na ilustraciji, odnosno goli pod i zidovi bez prozora, zaista podseća na tamnicu ili podrum (goli zidovi i podovi, bez prozora), a primećujemo da je i u ovom emblemu ženska seksualnost predstavljena kao dominantnija u odnosu na maskulinitetno. Autor ove pornografske karikature je ilustrator Bernar Montorgej (Bernard Montorgueil), koji je u prvim decenijama XX veka nacrtao nekoliko desetina sličnih tzv. „femdom“ ilustracija.

Vremenski raspon nastanka vizuelnih elemenata u „Indexu citatnosti“, kao što je spomenuto, otkriva maksimalistički, enciklopedijski raspon: uz barokne alhemičarske ilustracije, avangardne umetničke slike, moderne grafičke ilustracije i savremene umetničke fotografije, emblem „Prst u oko“ kao *picturu* sadrži jednu reprodukciju antičkog slikarstva. U pitanju je osamnaestovekovna reprodukcija vizuelnog motiva iz antičkog grada Herkulanuma: prizor kentaura koji mladića uči da koristi liru verovatno je prikaz mitskih likova Hirona (najmudrijeg među kentaurima) i Ahileja, odnosno scene podučavanja Ahileja

od strane Hirona. Ova gravura, rađena prema fresci pronađenoj u očuvanim ruševinama Herkulanuma, izvorno potiče iz višetomne zbirke reprodukcija herkulanumskih slika, mozaika i freski po imenu *Le antichità di Ercolano esposte*, koja je objavljivana u periodu između 1757–1792.



Ilustracija 43.

Značajna je, prilikom tumačenja ovog emblema, simbolika mentora ili učitelja. U *subscriptiju* se autoreferencijalno spominju „prof. Damjanov“ i „dr Sava“ (Damjanov se i na naslovnici *Istorije kao apokrifa* potpisuje kao „Prof. dr Sava Damjanov). Damjanov u svom stvaralaštvu koristi mnoštvo pseudonima, poput „Save Post-Damjanova“ ili „Koder von Damjanenko“, ali se ti pseudonimi upotrebljavaju kao komične mistifikacije i simbolički prikazi Damjanovljevog umetničkog *ida*, dok u emblemu „Prst u oko“ autoreference upućuju na piščev „stvarni“ identitet univerzitetskog profesora i istraživača, odnosno njegov *ego*, što je očigledno i po korišćenju pravog imena i prezimena, a ne njihove maštovite obrade. Ipak, i Damjanovljev profesorski identitet – ili *identiteti*, budući da se „prof. Damjanov“ i „dr Sava“ spominju kao odvojene ličnosti, što je potencirano i samom *picturom* na kojoj se nalaze dve spojene prilike, što dalje možda upućuje na alhemičarsku ideju o Rebisu, odnosno spajanju Mnoštva u Celinu – Damjanovljevi akademski identiteti, dakle, predstavljeni su kao podjednako provokativni, ekscentrični i šokantni kao i Sava Damjanov, pisac.

U tom smislu je značajna simbolika Ahileja i kentaura Hirona. Kentauri su u grčkom mitu groteskne himere, sa glavom, rukama i poprsjem čoveka a telom i nogama konja; žive u divljim šumama, hrane se sirovim mesom, skloni su opijanju, kao i otimanju i silovanju

žena. Kentauri, drugim rečima, simbolizuju – kao i figure u prethodno opisanom emblemu „Variatio-felatio“ – bezumnu i surovu snagu, surovu silovitost u čoveku koja ga čini nalik životinji; oni su zver u čoveku (Rečnik simbola 360), dakle bića nekontrolisanog instinkta. Hiron, međutim, je izuzetak u narodu kentaura: više „čovek“ nego „zver“, daleko od impulsivne čudovišne prirode svojih sunarodnika; kao prijatelj boga Apolona, Hiron je obrazovan u mnogim poljima, od lova preko muzike do astronomije. Hironovo je stoga učiteljska figura mnogim herojima poput Ahila ili Jasona. Slika Hirona i Ahileja koju Damjanov koristi kao *picturu*, dakle, vrlo verovatno predstavlja Hirona i njegovog mladog učenika Ahileja, a rastojanje između razvratnog, čudovišnog kentaura i obrazovanog, staloženog, mudrog Hirona upravo je odraz razlike između „prof. Damjanova“, univerzitetskog profesora, književnog teoretičara i kritičara, i Save Damjanova (ili „Save Post-Damjanova“ itd.), avangardističkog i postmodernog eksperimentatora provokativnog stila i kontroverznih tema.

4.2c Emblemka struktura i emblemska citatnost u *Itici Jeropolitici@VUKU*

U ciklusu „Index citatnosti“ parodično je oponašan izgled emblem. Tročlana emblemska struktura dosledno je izvedena u svakoj od preko dvadeset Damjanovljevih konstrukcija, ali sadržaji tih emblema su, u odnosu na tradiciju tog oblika, vulgarna travestija, odnosno ispunjeni seksualnim, vulgarnim, provokativnim sadržajima. Kao *picture* se na time neo-emblemima nalaze vizuelni elementi drastično različitih stilova, oblika i tradicija, ali su one gotovo uvek frivolne, eksplicitne i na ivici pornografije; *subscriptio* tih emblema je, istovremeno, na tragu erotske građanske poezije 18. veka (Татаренко 2013: 281). Sadržaj i diskurs baroknih emblemskih knjiga bio je bogat i raznovrstan, ali nikada nije bio u toj meri kontra-kulturalan u pravcu brutalne satire i seksualno eksplicitnih sadržaja. U formalnom smislu, *Index citatnosti* je istovetan klasičnoj emblemskoj kompoziciji; sadržajno, to su van sumnje dela transgresivne postmoderne i neoavangardne umetnosti, odnosno savremene eksperimentalne produkcije.

Poslednja prozna knjiga Save Damjanova, *Itika Jeropolitika@VUK* se na emblemsku tradiciju nastavlja nešto drugačije. Za početak, čitav roman je oblikovan kao samosvesni hipertekst baroknog emblematskog zbornika *Itika Jeropolitika* (1712, 1774). Pored očiglednog citata u naslovu dela, Damjanovljeva knjiga sadrži i dvadeset i tri od ukupno 67 emblema izvorne osamnaestovekovne emblemske knjige, koji su upotrebljeni kao višemedijski epigrafi za većinu poglavlja. Tekst romana, u izvesnom smislu, predstavlja tako dopisivanje izvornih emblema, odnosno njihov „četvrti“ deo, to jest drugi *subscriptio*. Kao i u

slučaju standardnog emblemskog *subscriptija*, povezanosti između Damjanovljevog autorskog teksta i citiranih emblema nisu uvek očevidne, i zahtevaju simboličko, metaforičko čitanje kako bi se uvidelo na koji način oni doprinose značenju teksta, odnosno koje nivoe značenja, u verbalnom materijalu svesno skrivene, otkrivaju svojom alegorijskom prirodom.

U ovom poglavlju biće stoga pruženo tumačenje svakog od ovde prisutnih 23 emblema izvorne *Itike Jeropolitike*. Smisao ovih često minucioznih tumačenja nije promocija individualnih tumačenja kao jedinih ispravnih, nego aktivno i direktno pokazivanje kako emblemi u ovom Damjanovljevom delu nemaju sekundarnu ulogu, već višestruko – simbolički, metaforički, citatno, parodijski, humorno – utiču na oblikovanje značenja teksta. Usled otvorenosti čitanja koje dopušta ne samo oblike emblema, nego i Damjanovljevo karakteristično pisanje koje kombinuje historiografski sa ezoterijskim, lirskim stilom pisanja, *Itika Jeropolitika@Vuk* poseduje dijapazon mogućih tumačenja, a ovde su navedena samo neka od njih.

Itika Jeropolitika: istorija originalne barokne emblemske knjige

Prvo izdanje emblemskog zbornika *Itika Jeropolitika* (*Итика Ієрополітика или філософія нравствительная сѣмволами ѿ пригоднобленіи ізясненна*) objavljeno je početkom XVIII veka, 1712, u Kijevu. Autor izvornog izdanje je anonimn, i pretpostavlja se da je preminuo tokom spremanja rukopisa; knjigu je dovršio kijevskopeečrski arhimandrit Atanasije Mislavski, dočim je graver tog prvog izdanja bio Nikodim Zubržicki (Медаковић 1971: 134). *Itika Jeropolitika* zbirka je moralizatorskih emblema, pedagoško-didaktičke namene. Emblemi su tročlani (*inscriptio, pictura, subscriptio*) i označavaju apstraktne pojmove poput vrlina, osećanja i koncepata (*Slava, Strah, Istina, Akademija, Jednakost...*). Emblemi su pritom praćeni dužim esejističkim tekstovima koji dodatno obrazlažu kriptične, ali poučne emblemske alegorije, simbole i metafore. Moralizatorska prilika vidljiva je i iz naslova ovog zbornika, koji bi u savremenom prevodu glasio „Etika hijeropolitika“, pri čemu je „hijeropolitika“ označavala uzvišenu, sakralnu politiku, odnosno moralna, društvena i naravno etička načela po kojima se valja živeti. Damjanov izvorni naslov ove knjige u svom delu mistifikuje kao „Ethica Hieroglyphica“ (Damjanov 2014: 182), aludirajući ne samo na uzor koji je barokni emblem imao u onome što su Evropljani, u slučaju Horapolonove *Hieroglyphice*, smatrali „egipatskim hijeroglifima“, već i na mističnu simboliku hijeroglifa kao magijskog, božanskog pisma, koje svojom nerazumljivošću krije „pravu“ Istinu. Izvorni naslov knjige možemo u tom smislu uporediti sa knjigama *Emblematum ethico-politicorum*

(1624) Julija Vilhelma Cinkgrefa (Julius Wilhelm Zinckgreff) i *Emblemata heropolitica*
(1647) Egidija Albertinusa (Ægidus Albertinus).

Autori *Itike Jeropolitike* svakako su ovo delo oblikovali prema zapadnim uzorima, odnosno zapadnoevropskim religiozno-moralnim emblematskim zbornicima koji su uglavnom nastajali u krilu jezuitske religiozne propagande (Медаковић 1971: 134). *Itika Jeropolitika* pripada stoga specifičnom kraku moralizatorske emblematike koja je svoj zamah imala od kraja XVI do sredine XVIII veka. Popularizaciji ovog žanra umnogome je doprinela *Iconologia* Čezarea Ripe (Cesaro Ripa) koja je 1593. objavljena kao neilustrovano, a potom 1603. kao emblematsko izdanje, ovoga puta ukrašeno sa preko 400 figura. U *Iconologiji* su, kao u slučaju Damjanovljevog „Indexa citatnosti“, leksikonski i prema abecednom redu objavljene slike, koje su alegorizovale ljudske vrline, mane, osećanja i strasti. U pitanju je delo koje je bilo izuzetno uticajno u baroknoj umetnosti, čije su simbole, alegorije, prizore i motive koristili, parafrazirali, prerađivali, adaptirali i nastavljali potonji propovednici, pesnici, slikari, vajari, kao i sastavljači novih emblematskih zbornika.

Emblematske knjige su, drugim rečima, područje intenzivne citatnosti i hipertekstualnih dopisivanja; istovetni vizuelni elementi mogu se pronaći u različitim zbornicima, često sa drugačijim ili čak potpuno rekontekstualizovanim značenjem. Damjanovljevo korišćenje *Itike Jeropolitike* kao predložka svog romana nije stoga eksces, već jedno u dugačkom nizu citata i ponovnim osmišljavanja barokne tradicije i prethodnika. Ukrajinska, barokna *Itika Jeropolitika*, i sama odjek Ripine *Iconologije*, imala je takođe nekoliko izdanja. Godine 1760, izdanju ove knjige u Lavovu dodate su slike gravera Ivana Filipoviča (Денисенко 2010: 195–213), a knjiga imala još nekoliko izdanja Rusiji (Медаковић 1971: 135, Грдинић 1983: 47). Prema prvom izdanju, onom iz 1712, u Beču je 1774. knjiga ponovo objavljena kod Jozefa Kurcbeka. Ovo „srpsko“ izdanje priredio je Atanasije Dimitrijević Sekereš; knjiga je i dalje bila štampana na izvornom crkvenoslovenskom, a sa pridodatim pogovorom Dimitrijevića Sekereša, koji inače nije postojao u ruskim i ukrajinskim izdanjima (Матић 1927: 230–233).

Pod uticajem *Itike Jeropolitike* nastajala su dela decenijama nakog srpskog izdanja. Nepoznati umetnik je 1786. na kartušama ikonostasa u Ečki verno iskopirao gravure emblema „Vera“, „Nadežda“, „Celomudrije“ i „Vozderžanije“; istovetno kao što su motivi sa Čezareve *Iconologije* oslikani na pendativima kupole crkve San Karlo ai Katinari (Медаковић 1971: 133). Pesnički motivi inspirisani emblematskim motivima („emblematske

meditacije“, kako ih naziva Nikola Grdinić) mogu se pronaći u tekstovima Jovana Rajića i Đure Jakšića (Грдинић 1983: 48); potom, na početku XXI veka i u romanu *Itika Jeropolitika@Vuk Save Damjanova*.

Itika Jeropolitika@VUK: anatomija romana

Damjanovljevo korišćenje ovog baroknog zbornika nije uslovljena (uvek) parodijski, što će pri kasnijem tumačenju biti bliže objašnjeno. Anatomija ukrajinske *Itike Jeropolitike*, uprkos tome što je svojom moralizatorskom prirodom svakako mogla poslužiti u kontekstu transgresivnog i radikalno preispitivačkog Damjanovljevog stvaralaštva, kao materijal za izvirgavanje, i dalje je predstavnik barokne enciklopedičnosti, heteroglosije, groeske i prožimanja različitih tradicija i kulturnih slojeva. Barokni karakter ovog zbornika emblema ogleda se u preplitanju raznorodnih književnih tradicija: biblijskih parabola, antičkih motiva, ezopskih basni i apokrifnih pripovesti (Грдинић 1983: 48). Van tročlanih emblema, opširni prozni komentari potkrepljeni su ne samo citatima iz Svetog pisme, već i primerima iz svetovne i apokrifne književnosti (Грдинић 1983: 48), mešajući na taj način sakralno i profano, kanonsko i pop-kulturno.

Damjanovljeva *Itika Jeropolitika@VUK* sastoji se od: Prologa, Uvoda („UVOD: Na grobu VUKA STEF. KARADŽIĆA“), Interludija, Epiloga, Rezimea („Rezime@SUMMARY“) i dvadeset i tri numerisana poglavlja koje otvara po jedan emblem iz srpskog osamnaestovekovnog izdanja originalne *Itike Jeropolitike*. Svako poglavlje otvara se, dakle, fototipskim otiskom emblema, koji su iz izvorne emblemske knjige preuzeti direktno i bez ikakvih izmena, bez „damjanovljevskih“ fotomontaža i drugih manipulacija vizuelnim materijalom. Očuvanje originanog oblika barokne knjige naglašeno je i Damjanovljevim proznim, esejskim, lirskim i žanrovski heterogenim tekstovima koji slede nakon svakog emblema, poput originalnih interpretativnih traktata, uz značajno odstupanje: izvorna dopisivanja emblema imala su ulogu komentarisanja i objašnjavanja određenih moralizatorskih poruka, dok su Damjanovljevi tekstovi, zajedno sa emblemima, fikcionalizovane, višemedijalne pripovesti.

Ovakvo višeglasno ukrštanje citiranog i autorskog, istorijskog i savremenog, baroknog i postmodernog, predstavljeno je čitaocu i intrigantnim tipografskim rešenjima naslova. Svako od numerisanih/emblemskih poglavlja predstavljeno je, kao i naziv romana, polifonim, višepismenim (azbuka + abeceda) i tipografski raznolikim (celokupna i uobičajena

kapitalizacija reči) naslovima, gde je velikim slovima i ćirilicom ispisan originalni *inscriptio* emblema, a latinicom Damjanovljev naslov poglavlja. Dva harmonizovana naslova su pritom povezani simbolom „@“ (PUT@Vuk, RAVENSTVO@Jezik naš nasušni, BLAGODAT@Povest o tergovcu...), tipografskim znakom koji u digitalnom svetu ima oznaku upućivanja, i značenje predloga „kod“ ili „na“, kao što u adresi elektronske pošte spaja lično korisničko ime sa mejling platformom na kojoj se korisnik nalazi. Simbol „@“ simboliše stoga jedinstvo, prožimanje individualnog i univerzalnog, ličnog i istorijsko-tradicionalnog. Upotreba ovog, u beletristici ipak nestandardnog tipografskog znaka, povezana je ne samo sa Damjanovljevim formalnim oneobičavanjem korišćenjem različitih, pa i standardnoj ortografiji potpuno neprimerenih „interpunkcijskih“ znakova, već i sa alhemijском tradicijom visoko individualizovane (što će reći ortografski nestandardizovane i naučnom metodologijom neuokvirene) upotrebe različitih „naučnih“ simbola elemenata, procesa i nebeskih tela u ezoterijskim rukopisima.

Dvadeset i tri emblema izvorne *Itike Jeropolitke* koje Damjanov koristi su: **I Истина, II Вера, III Страх, IV Знамение, V Чин љубве, VI Дружество, VII Љубов, VIII Целомудрие, IX Простота, X Книг, XII Користи, XIII Пути, XIV Слава, XV Смирение, XVI Зазор, XVII Починение, XVIII Молчание, XIX Равенство, XX Чада, XXI Предание, XII Академиа, XXIII Кичение.** Broj od dvadeset i tri poglavlja može uputiti na nekoliko mogućih ezoterijskih numeroloških tumačenja. U pitanju može biti aluzija na broj Tarot karata u Velikoj arkani, koja inače broji 22 odrednice (Марићевић 2015: 144); takvo oblikotvorenje upotrebljeno je u „romanu-Tarotu“ Milorada Pavića *Poslednja ljubav u Carigradu*, o čemu će biti raspravljano u naročitom poglavlju. Oponašanje kompozicije Velike arkane poznata je hermetičarska tradicija. Knjige podeljene po sekcijama koje odgovaraju najznačajnijim kartama Tarota pisali su još i šesnaestovekovni kabalista Gijom Postel (Gauillaume Postel) i devetnaestovekovni okultista Elifas Levi (Palmer Hol 2011: 566). Broj od dvadeset i tri poglavlja ne mora se povezivati samo sa Tarotom. Takva mistična struktura može biti i aluzija na 22 poglavlja Otkrovenja, značajnog teksta, zahvaljujući svojim fantazmagoričnim vizijama, za evropske mističare; integralna kompozicija mitskog *Corpusa hermeticuma* Hermesa Trismegistusa, izvornog teksta evropskog hermetizma, takođe je obuhvatala 22–23 poglavlja. Dvadeset i dva je ujedno i broj slova u hebrejskoj azbuci, kao i broj grana u kabalističkom drvetu života, magijskom dijagramu čiju je strukturu Damjanov predočio u prvom svom delu, romanu *Istraživanje savršenstva*. Broj poglavlja u tom smislu ezoterijskom linijom sličnosti povezuje Damjanovljev prvi i deklarativno

poslednji roman – što je, prema želji samog autora, naglašeno u biografskoj zabelešci prvog izdanja *Itike Jeropolitike@VUKA*: „*Itika Jeropolitika@VUK* nije samo njegovo najnovije prozno ostvarenje već i **poslednje**“ (podebljanje je samog autora; Damjanov 2014: 238). Na kompletiranje svog proznog opusa Damjanov kriptično upućuje i naslovom: *Itika Jeropolitika@VUK* poslednje je slovo u akronimu ISKONI, koji sačinjavaju još njegovo prvo i drugo delo (*Istraživanje savršenstva, Kolači, obmane, nonsensi*), a čiji pun naziv glasi *Iskoni be slovo*, pod kojim su Damjanovljeva sabrana dela i objavljivana počevši sa reizdanjem *Istraživanja savršenstva*.

Anatomiju *Itike Jeropolitike@VUKA* možemo opisati kao post-emblemsku, ali iz drugačijih razloga u odnosu na ciklus „Index citatnosti“. Cikls iz knjige *Istorija kao apokrif* neovangardno je, eksperimentalno testiranje tradicionalne tročlane forme emblema, odnosno enciklopedijskog zamaha klasične emblematske zbirke. *Itika Jeropolitika@VUK* se, na drugoj strani, direktno naslanja na jednu od najpoznatijih emblemskih knjiga u slovenskom kulturnom prostoru: izvorna, osamnaestovekovna *Itika Jeropolitika* bila je jedna od najzaslužnijih knjiga za posredno prihvatanje, preko ukrajinskih izvornika, zapadnoevropske emblemske literature ne samo u srpskoj umetnosti (Грдинић 1983: 44), i koja je čak i pre Damjanovljevog kreativnog dopisivanja imala nekoliko različitih izdanja i gravera.

Za razliku od „Indexa citatnosti“, *Itika Jeropolitika@VUK* ne demonstrera parodijski ili vidljivo formalno transgresivni odnos prema obliku emblema. Izvorni emblemi baroknog zbornika preneti su verodostojno, bez intervencija na slici i *subscriptiju*. Damjanovljev kreativni postupak u ovom slučaju nije bio usmeren na direktnu manipulaciju pojedinim činiocima emblema, već na izbor i slobodno kombinovanje originalnih emblemskih konstrukcija. Od ukupno 67 emblema originalne *Itike Jeropolitike* Damjanovljev roman koristi samo jednu trećinu, nešto više od dvadeset, koje pritom organizuje prema originalnoj autorskoj nameri. Maniristički postupak *ars combinatorije* spojio se na taj način sa postmodernim problematizovanjem položaja autora. U takvoj mistifikaciji, insinuiru se da se novo umetničko delo ne stvara *ex nihilo*, već pisac, kao neka vrsta „inžinjera“ ili „operateera“ (citat S. Mallarmea, prema Hocke 1984: 49), umećem variranja postojećih elemenata otkriva i među njima tvori nove, iracionalne, prethodno neotkrivene odnose (Hocke 1984: 53). Autorstvo *Itike Jeropolitike@VUK* je dvojako. Damjanov se pojavljuje i kao originalni stvaralac – u slučaju esejskih, proznih i lirskih tekstova koji prate svaki pojedinačni emblem – ali i kao priređivač, urednik, kolažista koji izvorni raspored emblema premeće u novi, iracionalni leksikon posvećen otkrivanju egzaminacije filološko-poetskog rada Vuka

Karadžića kroz mistične i atemporalne vizije srpske istorijsko-mitske prošlosti. Maskiranje pisca u urednika i priređivača nije retko u srpskoj postmodernoj književnosti. M. Pavić i S. Basara se u *Hazarskom rečniku* i *Fami o biciklistima*, kroz lažne predgovore i fikcionalizovane uvode, čitaocima predstavljaju kao puki urednici ili otkrivači izgubljenih rukopisa koje oni, navodno, nisu autorizovali, već samo pripremili za štampu. U tim slučajevima, u pitanju je čista mistifikacija. Pavić i Basara nesumnjivo jesu autori pomenutih romana, ali je njihovo lažno predstavljanje deo literarne igre, koja je sama deo mnogo šire filozofije postmoderne ontološke sumnje. Damjanovljeva *Itika Jeropolitika@VUK*, zahvaljujući implementaciji baroknih vizuelnih elemenata oko kojih je kompozicija knjige izgrađena, zaista jeste dvojno delo: izvorni kod knjige predstavljaju fragmenti, originalno preuređeni, dva i po veka starog tekstualnog prethodnika. *Itika Jeropolitika@VUK* stoga se, usled vitalne važnosti njenih vizuelnih elemenata za poetiku i ideju romana, može odrediti kao žanrovski transgresivna mešavina emblemske zbirke, fix-up romana i grafičke novele.

Emblemi u Itici Jeropolitici@VUKU

ИСТИНА@Večiti kalendar



iii ИСТИНА
 ВСЯ ВРЕМЯ ГУБИ И ВСЯ ПОКРЫВАЕ
 ВСЯ ТАКО ВРЕМЯ И В КОНЕЦ ПЕРИОДИ
 ФАКТИ ИСТИНУ ДАИ СВОЕ ПЛЕМА
 ХРАНИ ВЛОДЕ И ШКРЫВАЕ ВРЕМЯ
 НЕ БЪ

Digitized by Google

Na *picturi* emblema je ženska prilika sa suncem u jednoj i otvorenom knjigom u drugoj ruci. Ženska figura je personifikacija Istine. Predstavljanje Istine kao žene sa suncem i knjigom u rukama nalazi se još u Ripinoj *Ikonologiji*. Razlika u odnosu na verziju slike u *Itici Jeropolitici* otkriva nam jedan od centralnih motiva Damjanovljevog remiksa: u ukrajinskom emblemskom zborniku, prilika je obučena, dok je u Ripinoj knjizi ona naga. Iako su alegorijske predstave Istine kao nage figure bile fundamentalna osobenost u renesansnim alegorijama Istine, u baroknoj je umetnosti postojalo svega nekoliko alegorija u kojima je nagost posedovala moralno pozitivno značenje umesto erotskih aluzija (Vassellin 2008: 77–91).

U *Itici Jeropolitici*, dakle, Istina nije u potpunosti otvorena i otvorena, već je zakopčana i tajnovita.



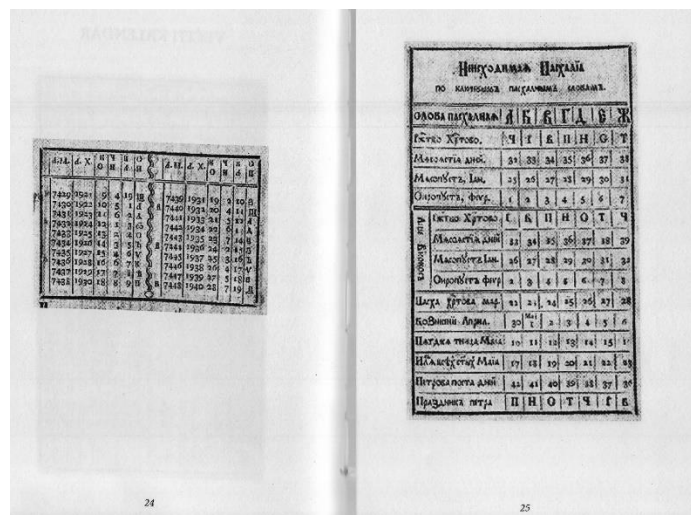
Ilustracija 44. Figura „Istine“ u Iconologiji Ć. Ripe

Na stranicama knjige na *picturi* natpis glasi „Reč Božija“ („Slovo Božie“), što je sigurno jedan od razloga zašto Damjanov baš ovim emblemom, koji se u originalnom zborniku nalazi tek na 110. strani, otvara svoju varijaciju emblemskog leksikona. „Reč Božija“, aluzija je na invokaciju sa početka Jovanovog Jevanželja; to je signifikator mitopoetskog začetka; tom magijskom formulom najavljeno je stvaranje i, u ovom slučaju, Damjanovljev roman. Ovaj je novozavetni citat ujedno i samosvesni moto celokupnog Damjanovljevog stvaralaštva. „ISKONI BE SLOVO“ nije samo akrostih sastavljen od naziva Damjanovljevih ključnih dela, već simbol snage jezika, odnosno označitelj njegovih jezičkih igara, karikiranja i oneobičavanja kojima se otkrivaju nova značenja i povezivanja. Damjanovljeva vizura sveta je logocentrična: jezik stvara delo, jezik oblikuje umetnost, a stoga jezik oblikuje i sam svet i naše shvatanje sveta.

Invokaciji Istine u prvom poglavlju dela može se pripisati i samoparodijsko značenje, budući da se u ovom delu historiografske metafikcije Damjanov bavi povесnim kreativima i subverzivnim fikcionalizovanjem srpske nacionalne istorije – delo u kojem Vuk Karadžić i Miloš Crnjanski uživo razgovaraju u šetnji Bečom svakako da ne pretenduje na naučnometodološku doslednost istorijske nauke. Međutim, u dodatnom obrtu, zazivanje Istine zapravo je post-ironijsko, odnosno iskreno: u romanu se otkriva „prava“, što će reći snovita i logikom neuhvatljiva Istina o srpskoj istoriji, a ne ona kanonizovana, udžbenička i racionalno opisana.

Pictura emblema stoga može posedovati značenje, zahvaljujući detaljima sunca i knjige sa biblijskim kvazicitatom, božanstvene istine, odnosno Istine kao božanske tvari. Izvorni *subscriptio*, međutim, otkriva nove slojeve u značenju: stihovi o tome kako vreme uništava,

truni i sakriva sve osim istine i njene dece – koje čuva i otkriva – aluzija je na antičko-renesansnu alegorijsku predstavu Istine kao ćerke Vremena: Veritas temporis filia. Ovakav se *subscriptio* i ovakvo alegorijsko predstavljanje Istine može povezati sa drugačijim prikazom ženske figure u odnosu na Ripinu *Iconologiju*: Istina nije ogoljena, već skrivena; ona nije jasna i očigledna, već opskurna. Ovakav *subscriptio*, koji lucidno otkriva idejno jezgro Damjanovljevog ezoterijskog tretiranja istorije, ne upućuje samo daleko na simboliku skrivenih tajni duhovnih disciplina alhemije i okultizma, već i na savremenu prirodu historiografske metafikcija. Barokna je višemedijska alegorija, prvi ali ne jedini put u ovom romanu, potpuno komplementarno poetskim načelima postmodernog i neoavangardnog autora poput Damjanova.



Илустрација 45. Већни календар З. Орфелина

Ova je simbolika usko povezana i sa u potpunosti vizuelnim sadržajem ovog poglavlja, čije „dopisivanje“ je potpuno vizuelno, kao i kasnije poglavlje „ČADA@Vuk i avangarda“. Umesto Damjanovljevog teksta, sadržaj ovog poglavlja čini još jedan skup vizuelnih elemenata sekundarnog autorstva: fototipski snimci *Večnog kalendara* Zaharija Orfelina (1783). Orfelinovo izdanje nije, poput savremenih kalendara, tek shematizovan dijagram namenjen praćenju protoka vremena, već žanrovski hibridno delo po obliku, žanru i nameni; u pitanju je višemedijski, svetovni i religijski, leksikonski tekst koji u računanju i predviđanju vremena i kosmičkih ciklusa odlazi do, za Orfelina, daleke 1940. godine. Orfelinov barokni kalendar, kao i Damjanovljev roman, upućuje na cikličnu, a ne jednosmernu prirodu vremena, izjednačavajući pritom mitopoetiku sa historiografijom. Događaji, likovi i pojave na istorijskoj ravni postoje ne samo kao povesni fakti, već i kao mitološki odrazi koji se iznova ponavljaju i pronalaze u večnom toku mitske hronologije. Kao što Ala Tatarenko primećuje u

slučaju *Hazarskog rečnika*, još jednog dela historiografske metafikcije, vreme je u *Itici Jeropolitici@VUKU* reverzibilno, teče u oba pravca, prošlost ulazi u sadašnjost, a junaci slobodno šetaju između jave i sna (Татаренко 2013: 174).

Kalendar, pritom, se može tumačiti i kao hermetični simbol unutrašnjeg razvoja, što je opet najava duhovnog putovanja mitskog boga-vuka-čoveka-Vuka Karadžića, dijahronijskog junaka čija se večna potraga za svojom drugom polovinom, nazvanom Destino, opisuje u romanu. Kalendar je simbol neprestanog ponavljanja, smrti i ponovnog rođenja (Gerbran, Ševalije 2013: 344). „Istoriografičnost“ romana *Itika Jeropolitika@VUK* samo je, kako nam se vizuelnim signalima upućuje u uvodnom poglavlju, monomitska maska za praćenje oniričkog, spiritualnog putovanja glavnog junaka, to jest glavnih junaka, čiji razvoj kroz neprestane „vučje“ metamorfoze i istorijske identitete u delu pratimo.

BEPA@Početak



Glavni elementi na *picturi* na koje moramo obratiti pažnju pri emblemskom razrešenju su tlo koje se odranja i, kao kontrast, brod koji mirno plovi. Kada je vera snažna, kako odaje *subscriptio*, ona tvori zemaljski put čak i na burnom moru. Drugim rečima: vera je uteha koja daje (fantastičnu, božansku) snagu u životnim nedaćama. Nemirno more zauzima najveći deo slike, čime se naglašava njegova moć, veličina i pretnja.

U Damjanovljevom dopisanom tekstu, koji po tonu, bajaličkoj egzaltiranosti i visokoj, skoro apstraktnoj lirizaciji izraza evocira tehniku *Istraživanja savršenstva*, vodi se međutim pripisuju pozitivne vrednosti. Voda je predstavljena kao mesto primordijalnog začetka („Postojala je pre mene, postojaće i posle mene; kupala me je i kada nisam bila, kupaće me i kada ne Budem“; Damjanov 2014: 31), prostor prednatalnog postojanja kojem se kolebanje između materijalne i oniričke stvarnosti razrešava davanjem prednosti snovitom, dakle iracionalnom, eterealnom i vanvremenskom: „Snovi su viša Stvarnosti. U snovima, mi smo zaista tamo gde nas oni vode: sanjano biva naš

jedini identitet. Kada se probudimo [...] vraćamo senestvarnom, privremenom idetntitetu“ (Damjanov 2014: 32).

Izvorni emblem na izvestan način takođe govori o beskonačnoj snazi duhovne moći koja je sposobna nadilaziti okvire materijalnog sveta. Alegorija o veri koja stvara zemljane mostove na moru govori, u jednom lateralnom tumačenju, o nadilaženju fizičke stvarnosti i pronalasku tajne beskonačne duhovne moći. Krajnja ideja Damjanova ipak je nešto drugačija. Izvorni emblem govori o snazi vere kao duhovnog alata za nadilaženje nestalnog i haotičnog postojanja u korist stabilnog i moralno usmerenog života. Damjanov pak, nasuprot klasičnoj hrišćanskoj etici a u pravcu transgresivne spiritualnosti, zagovara napuštanje ovostranog u korist onostranog, evocirajući na taj način ideje reinkarnacije i metempsihoze. Moralizatorsko-didaktička priroda izvorne *Itike Jeropolitike* ovom je prilikom dekonstruisana u pravcu alternativne, ezoterijske duhovnosti. Postmoderno čitanje ove barokne emblemske knjige tako je ovom prilikom potpuno suprotno njenom originalnom značenju. Originalna *Itika Jeropolitika* nudi usmereno u jednoličnu strategiju čitanja dela kao kolekcije etički i „hijeropolitički“ ispravnih poruka za pravilan moralni i društveno odgoj. Damjanov, nasuprot tome, *Itiku Jeropolitiku* tretira kao otvoreno delo, odnosno kao tekst otvoren za alternativna tumačenja, interpretatorske igre, lapidarna dopisivanja i slobodno raspoređivanje emblema u nove rasporede koji dočaravaju novu narativnu i poetsku dinamiku. Kroz smenjivanje citatnosti i plodotvornog postmodernog čitanja, Damjanov naglašava hermetičnu prirodu izvornih emblema osmišljavanjem svežih dopisivanja, konstrukcija i rekontekstualizacija.

„Početak“ u imenu poglavlja ne odnosi se samo na alegorijski prikaz vode kao primordijalnog začetka „pravog“, snovitog života. Upućuje se ovom prilikom na i na metatekstualni položaj ovog poglavlja u kompoziciji knjige, budući da se autocitatnim nagoveštajima čitaocu najavljuju nazivi i događaji budućih poglavlja („Zašto je ‘pošao sveti Sava preko neke planine’ da bi susreo hromoga VUKA? [...] I tako dalje, i tom slično – sve do 4 i 15, Jezika nasušnog, Drine na ćupriji, XX i XXI veka, ali i iznad, izvan, mimo toga: dveri Stvarnosti otvaraju se širom [...]“; Damjanov 2014: 32–33). Ovakvim se upućivanjima predstavlja ne samo pomenuta tema atemporalnog tretiranja istorije, već i se i sam tekst poprima obeležja nelinearne književnosti lišene kauzalnog narativnog sklada. Slično korišćenje autocitata Damjanov primenjuje i u daljem tekstu romana.



Scena na *picturi*, na kojoj anđeoska prilika sa neba prosijava vatreni zrak svetlosti na zemlju ispod, pojavljuje se na mnogo mesta u emblemskoj tradiciji. U različitim varijacijama ove kompozicije, sa neba može dolaziti svetlost, božanski duh, vatra – kao što je slučaj u ovom emblemu – ili pak voda, kao što je slučaj u emblemu br. 8 u *Pia desideria* Hermana Huga, u kojem se tom prilikom u *subscriptiju* zapeva stih iz Knjige proroka Jeremije: „Quis dabit meo aquam...” / „O da bi glava moja bila voda...” (Jer 9:1)¹⁴. Nebeska supstanca, koja god da je u pitanju, može u različitim inačicama dolaziti sa oblaka, ili od strane anđeoske prilike; ona može duvati, sijati ili teći po prirodi, biljkama ili ljudskim prilikama.

Tumačenje ovako versatilne i hermetične *picture* može biti veoma različito u odnosu na pripovedni kontekst ili sadržaj *subscriptija*. Univerzalno značenje, podložno manjim ili većim varijacijama, moglo bi podrazumevati providenje božanske sile, odnosno ukazivanje božanske milosti, promisli ili straobalne moći (kao u *Itici Jeropolitici*). U još širem značenju, alegorijski je u ovoj sceni prikazano jedinstvo neba i zemlje, mikro- i makrokosmosa, kao simbol da se ništa na svetu ne dešava bez zadahnuća nebeskih sila.

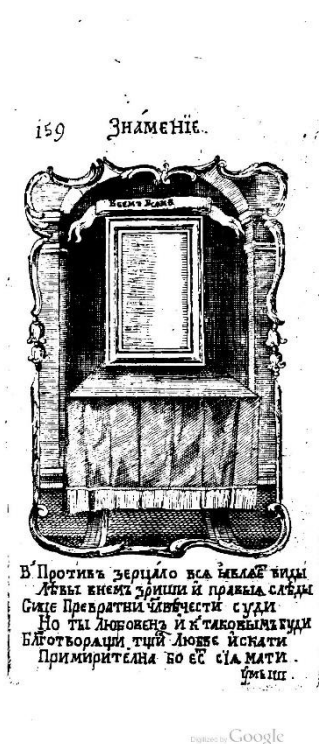
Izvorna poruka crkvenoslovenskog *subscriptija* govori o paradoksalnoj vrlini strahopoštovanja (Boga): ako se Gospod voli, onda se hoda u strahu od njega, jer taj strah, kao što vetar rađa plamen, rađa ljubav.

Damjanovljev tekst ne aludira na ovakvo tumačenje složene metafore, već je *pictura* potpuno rekontekstualizovana kao alegorijski prikaz rođenja, u poglavlju opisanog, „mladog šumskog Boga“ (Damjanov 2014: 37) od strane pramajke Vučice. Dolazak ovog božanstva metaforički je opisan kao plodotvorni plamen sa nebesa koji „konačno daruje svetlost [...] večitoj tami“ (Damjanov 2014: 37) šume, odnosno sinegdohalno shvaćenog Sveta. *Pictura* bi u tom smislu predstavljala bukvalnu, mimetičku ilustraciju jednog metaforičkog opisa.

¹⁴ Sličnosti između nekih grafičkih rešenja u baroknoj *Itici Jeropolitici* i emblemskog religiozno-moralističkog zbornika Hermana Huga zapazila je i Ljiljana Stošić Stošić (Стошић 1992: 72)

Damjanovljevo dopisivanje tako odlazi daleko od izvornog moralizatorskog tumačenja ove kompozicije, ali veza sa originalom održana je rastrtim opisima straha i strahu bliskih osećanja koje prethode mitopoetskom božanskom rođenju („Čak su i vučje jazbine drhtale“; „Slutnje kojima joj se obraćao često [su] bile sasvim mutne [...]“; Damjanov 2014: 37), kao i lirskim zazivanjima vatre kao mističkog prednatalnog elementa, vitalnog dela ove geneze (Damjanov 2014: 38). Damjanovljeva rekontekstualizacija originalnog emblema tako je dvojaka: prizor na *picturi* iskorišćen je za predložak sasvim nove pripovedne scene, dok se motiv iz *inscriptija* u delu pojavljuje jasno i očigledno.

ЗНАМЕНИЕ@Labris



Natpis na ogledalu koje se nalazi na *picturi* (Vsemъ Vsako) odaje istu poruku kao i *subscriptio*: sve se na svetu ogleda u ogledalu. Ogledalo je emblematici relativno često predstavljeno upravo kao i na gravuri *Itike Jeropolitike*: u anfasu, tako da je u celosti okrenuto ka gledaocu, i često ima značenje „istinitosti“ ili „verodostojnosti“. Od pet emblema pod nazivom „Ogledalo“ u značajnom ruskom baroknom emblematskom zborniku *Symbola et emblemata*, svi su osim jednog okrenuti prema gledaocu, a onaj pod brojem 227 doslovno znači: „Ja govorim istinu“.

Heterotopičnost „prostora“ ogledala opisao je Mišel Fuko u eseju „Des Espace Autres“. Ogledalo je prostor drugosti, bezprostorni prostor. U ogledalu se vidimo

damo gde nismo, u nestvarnom, virtuelnom prostoru koji se otvara iza reflektivne površine. Odraz u ogledalu je istovremeno i stvaran, budući da savršeno odražava realnu priliku, i potpuno nestvaran, jer je u pitanju samo projekcija na dvodimenzionalnom prostoru koja stvara utisak trodimenzionalne realnosti (Foucault 1984). Ovakvo tumačenje simbola/koncepta ogledala blisko je postmodernoj ideji ontološke sumnje (v. Horhe Luis Borhes, „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“). I u ovoj priči ogledalo nema, dakle, moralizatorsko-didatičku simboliku već je ono, kao i „labris“ – dvosekla sekira – simbol udvajanja i dupliranja; dakle, lažljivosti i promenljivosti, a ne verodostojnosti.

Kao što labris označava „dvopolno Jedinstvo koje se ukazuje kao Božanski Hermafrodit“ (Damjanov 2014: 51), tako i ogledalo sa *picture* najavljuje prvu pojavu, u ovom romanu, dvojnika, odnosno lika fluidnog, aistorijskog idnetiteta. Ovom prlikom se mitski konstruktor Lavirinta, Dedal, otkriva kao jedna od emanacija tzv. „VUKA“, a mitska junakinja Evropa kao jedna od reinkarnacija „VUKOVE“ srodne duše, odnosno druge polovine njegove androgine celine, Destino.

Damjanovljevo dopisivanje originalnog emblema temelji se i na intertekstualnom evociranju grčkog mita o Lavirintu. Veza između centralnog simbola ovog poglavlja (uz ogledalo), labisa, i Lavirinta nije samo ona očigledna etimološka: lavirint je, u ezoterijskoj ali delimično u hrišćanskoj tradiciji, simbol duhovnog lutanja i razvitka, mnogostrukih staza (Gerbran, Ševalije 2013: 484), kao što i labis simboliše višestruki identitet na putu sazrevanja.

ЧИН ЛЮБВЕ@Žitije dinastije Nemanjić



Na *picturi* se nalazi anđeoska figura sa mačem i ognjem kako se uzdiše u nebo dok je, istovremeno, lancem i kuglom svezana za zemlju. Kompozicija je identična emblemu 39 iz *Pia desideria*, gde je praćena citatom iz Poslanice Filipljanima („Coarctor e duobus, desiderium habens dissolvi, & esse cum Christo / A obuzuma me oboje: imam želju umrijeti i sa Hristom biti [...]“; Flp 1:23), a u različitim oblicima se pojavljivala i u drugim slučajevima, kao na primer na emblemu naslikanom na unutrašnjosti župne crkve Svetog Petra i Pavla u Sonderhajmu, gde je naslikana ptica u letu koju sa zemlje užetom povlači nevidljiva ruka, sa natpisom „Cupio dissolvi“.

Kugla sa krstom, odn. šar ili *globus cruciger*, simbol je političke vlasti, odnosno vlasti nad zemljom, ili šire, simbol materijalnog sveta. Simbolika ovog prizora može tako biti komplementarna Damjanovljevim ezoteričnim idejama: stvarni, materijalni svet sprečava naše istinsko produhovljenje, odnosno odlazak u nepoznate visine onostranog prosvećenja.

U nešto manje otvorenom čitanju, motiv uspenja sa zemlje na nebo se direktno odnosi opisanu povest o postanku i razvitku dinastije Nemanjić, gde je prikazano „[uzdizanje] ljudi

niskog roda do najviših položaja i časti“ (Damjanov 2014: 57); krunisanje Stefana Dušana za cara; proglašavanje Dušanovog „logoteta“ za patrijarha; podizanje Hilandara; čudoobrazno ozdravljenje bolesnih nogu jednog svetogorskog monaha. Kulminacija ovih epizoda je strastveno, eterealno „uzdizanje“, odnosno let Destino u zagrljaj svog dušesrodnog ljubavnika i druge polovine njenog identiteta.

Od čitavog emblema, dakle, jedino se njegov vizuelni element metaforički odnosi na događaje opisane u Damjanovljevom proznom dopisivanju.

ДРУЖЕСТВО@Sveti Sava i VUK



Na *picturi* je predstavljen jedan od najčešćih baroknih emblemskih simbola: stilizovano ljudsko srce, odnosno dva takva srca, spojena, sa po jednim krilom sa strane. Zajedno, srcad lete u nebo.

U originalnoj se *Itici Jeropolitici* u komentaru emblema izlišno govori o uzisima dobrog prijateljstva, empatiji i međusobnom pomaganju, te se emblem može shvatiti kao parodijska najava Damjanovljeve pseudo-legende o svetom Savi i hromom Vuku (dakle đavoljoj reinkarnaciji), gde je svaka saradnja između dva junaka završena impulsivnim raskidom od strane Vuka. Sv. Sava i Vuk zajedno ulaze u različite poduhvate poput baštovanstva ili poljoprivrede, sa inicijalnim obećanjem da će se po uzimanju plodova sve deliti jednako. Ipak, zbog Vukove se naravi svaki takav

konkordad izjalovi, doduše na Vukovu korist, ali ne bez promisli sv. Save, sve dok na kraju sv. Sava ne proklinje Vuka i čitav srpski rod. Ovo disfunkcionalno prijateljstvo i paradoksalno blizanački odnos dve različite ličnosti odjekuje bezvremenim tajmlajnom ove bajke i Damjanovljevog bajkovitog prikaza srpske istorije.

Pored humornog i samoparodijskog značenja, ovaj vizuelni element stoga otkriva jedan drugačiji podtekst. Indentična *pictura*, na kojoj su naslikana dva srca sa krilima iznad

idiličnog pejzaža, u zbirci *Symbola et emblemata* (emblem br. 120) dobija značenje „Neka dva čine jedno“: „Да два во едино бѣдетъ“ / „Ut duo unum componant“. Paradoksalno i kontraverzno jedinstvo (dvojtva) sv. Save i đavoljeg Hromog Vuka, ega i alter ega, prijatelja i protivnika, ljubavnika i suparnika, muškog i ženskog, nije samo šaljiva premisa ovog Damjanovljevog pastiša usmene legende, već se kao jedna od temeljnih ideja fluidnog identiteta prožima kroz čitav roman.

ЉУБОВ@Otomansko carstvo



Na samom početku poglavlja upućuje na fantastične, doppelgängerske, anahrone dvojničke identitete Mehmed-paše Sokolovića i Vuka Karadžića:

Mehmed-paša Sokolović je u stvari prurušeni Vuk Stefanović Karadžić, ili je VUK bio prurušeni Sokolović: svejedno, izlazi na isto. [...] Navodno ih je delilo vreme i prostor, no da li se u to – nakon svih otkrića Alberta Ajnštajna, kvantne fizike i Hokingove „teorije struna“ – može bezrezervno poverovati? [...] Njih dvojica nisu bili ono što je naš Nobelovac nazivao „dva lica iste sudbine“, već jedno lice SLIČNE sudbine [...]

(Damjanov 2014: 77)

Ovakvo preplitanje različitih karaktera i sudbina, započeto poglavljem „ZNAMENIE@Labris“, nastavljeno je potom opisivanjem sinhronicitetskih podudarnosti u životopisima ovih istorijskih ličnosti, potom njihovim anahronim dijalogom, sličnom podjednako alogičnim „istorijskim“ razgovorom između Vuka Karadžića i Miloša Crnjanskog opisanog u poglavlju „RAVENSTVO@Jezik naš nasušni“. Mikstura epistole, proze i historiografskog traktata još jednom vrhunac dostiže snovitim meditacijama o Destino, zajedničkoj, podjednako anahronoj, apstraktnoj i mističnoj ljubavnici obojice junaka.

Pictura na kojoj se nalaze dve mlade prilike istovetnog izgleda (sa izuzetkom da je jedna anđeo), isprepletenih ruku, darivajući jedna drugu vencima, očigledan je prikaz

bliskosti, istovetnosti i isprepletanosti Mehmed-paše i Vuka Karadžića koji u Damjanovljevoj reimaginaciji postaju manifestacije iste duše u različitom (a zapravo istom, atemporalnom) istorijskom vremenu. Ujedno ova slika simboliše, zajedno sa *inscriptijom* i erotsko-spiritualni odnos sa idealizovanom dragom, božanskom Destino

Slika na emblemu „Ljubov“ barokne *Itike Jeropolitike* još je jedan od vizuelnih emblema preuzet iz Hugove religiozno-moralističke, jezuitske emblemske knjige *Pia desideria*. Emblem 33. u ovom zborniku identičan je po kompoziciji ukrajinsko-srpskoj knjizi. Dve prilike, jedna od njih anđeoska, u igri prepliću ruke i krunišu jedno drugo lovorovim vencima, sedeći u vrtu, sa dvorcem u pozadini. U Hugovoj knjizi, ova *pictura* je praćena stihovima iz Pesme nad pesmama: „Dilectus meus mihi, et ego illi, qui pascitur inter lillia donec adspiret dies et inclinentur umbrae“ / „Moj je dragi moj, i ja sam njegova, on pase među ljiljanima. Dan zahladi i sjenke otidku [...]“ (Pp 2:16-17). *Pictura* se stoga može tumačiti ne samo prikaz Mehmed-paše i Vuka, već i kao alegorijska slika duhovno-erotskog odnosa boga-vuka (VUKA) i Destino. Ovakvo tumačenje pokušaćemo opravdati prizorom dve prilike na slici. Jedna od njih je, kao što je spomenuto, ljudska, a druga je anđeoska; osim toga su identične. Emblema tako može simbolizovati i ljubav između korporealnog čoveka i eterealnog božanskog bića, inače poptuno istovetnih, kao što je to slučaj sa bogom-vukom i Destino.

ЦЕЛОМУДРИЈЕ@Rječnik



Kao i „MALA enciklopedija književnih POJMOVA“ ili „Četrdeset četiri odrednice iz priručnika fantastične recepcije“, i ovo poglavlje, koje svojim naslovom aludira na Karadžićev *Srpski rječnik*, pisano je u formi leksikona. Kao i Damjanovljev kritički prikaz *Đavoljeg rečnika* Embrouza Birsa („13“, *Eros i po(r)nos*, 2006; prikaz originalno objavljen 1992), satiričnog leksikona po obliku i zamisli identičnog *Rečniku otrcanih misli* G. Flobera, i ovo poglavlje pisano je dosledno ispraćenom kataloškom formom, kroz mikropoglavlja markirana pojedinačnim slovima azbuke.

Izvorni komentar ovog emblema, odnosno njegov „drugi *subscriptio*“, takođe sadrži jedan leksikonski fragment u kojem se navodi spisak od deset

vrline koje sačinjavaju „celomudrije“, koje je na *picturi* simbolično predstavljeno desetožičanom harfom: 1) Česnost, 2) Sohranost, 3) Obuzdanije voždelenii, 4) Krotost, 5) Tihost, 6) Blagočinije, 7) Vozderžanije, 8) Trezvenost, 9) Priličije riz, 10) Oštadstvo. Posedovanje ovih vrlina je, prema originalnoj poruci emblema, posedovanje ovih vrlina osnova je poznavanja samog sebe i dovodi da „život naš peva jednu krasnu pesmu“ (prema Медаковић 1971: 136).

Za razliku od jasne moralizatorske poruke *Itike Jeropolitike*, Damjanovljev tekst napisan je izuzetno aluzivno, apstraktno; mnogi apstraktni pojmovi su, u metafizičkom zanosu, stilizovano pisani velikim početnim slovima, što dodatno naglašava hermetičnost rada (Stvarnost, Jedno, Sila, Sinteza, Duh, Znanje, Priroda, Večnost, Identitet, Božanski Hermafrodit, Devica, Lavirint, Druga stvarnost, Vatra, Pećina...). Sadržaji mikropoglavlja, odnosno azbučno raspoređenih leksikonskih odrednica – od kojih su neke preuzete iz Vukovog *Rječnika* – stoga nisu komunkativna razješnjenja i objašnjenja, već zaumni lirizmi:

M

Miloduha, da se milujemo...

...da, da: tako se ovaploćuje Majka, praroditeljka svega postojećeg i nepostojećeg...

[...]

T

TIZINA: prerušena vila koja tizi, tj. ne rasipa se zracima u prostoru..

...kad utone u mutno vreme, kada se više nigde na jezeru ne bude pojavljivao Njen lik, biće znano: to je Poslednja Tačka, tj. Početak i poreklo, rađanje Univerzuma iz Vazduha i Vatre. I biće znano da samo Onaj koji ume da sastavi prvobitne elemente poseduje Znanje, ali mu taj dar ne daruje besmrtnost već nešto mnogo više...

(Damjanov 2014: 94, 95)

Ovakva je tehnika, istovremeno, i podsećanje na proznu i beletrističku, a ne samo leksikonsku, dimenziju *Srpskog rječnika*, koji je osim leksikografskog udžbenika i enciklopedija narodnih običaja i usmene kulture, i čija su pojašnjenja reči i pojmova u nemalom broju slučajeva ilustrovane kratkim pripovednim zapisima, pričavanjima i mitološkim reminiscencijama. Umesto da ponudi rečničku informativnost, Damjanov antienciklopedijski tvori ovom prilikom okultni tekst čije tumačenje ne dozvoljava „informativno“, odnosno jednosmerno čitanje.

U baroknoj predstavi „celomudrija“ sačuvana je jedna od temeljnih ideja Damjanovljevog stvaralaštva, pa i *Itike Jeropolitike@VUKA*: volšebna harmonija fragmenata koji, naročitim artikulacijama, oblikuju potpuno novu nad-celinu. Ovo poglavlje nije samo skup trideset pseudo-rečničkih unosa, već celoviti, jedinstveni nadtekst. Svaka od trideset jedinica čitanja ovde zastupljenih počinje i završava se sa tri tačke, što usled kriптиčnog sadržaja dopušta čitanje ovih odeljaka kao celine čiji se delovi nastavljaju jedni na druge; tri tačke na početku i kraju svakog fragmenta, kao hipertekstualni mostovi, dozvoljavaju da se pojedinačne mikropoglavljaja čitaju ne kao odvojeni leksikografski unosi, već deo iste, žanrovski hibridne, celine

Barokna harfa kao simbol celovitosti kroz konfederaciju pojedinosti prisutna je i u pominjanom zborniku *Symbola et emblemata*. Emblem 294, koji prikazuje identičnu harfu – sa deset žica i ukrasom koji liči na anđela – ima značenje celovitosti kroz saglasje sastavnica: „Болшіе сменшими согласно звѣнат“ / „Majora minoribus consonant“. Harva je u ruskom emblemskom zborniku nacrtana uspravno, dok instrument u *Itici jeropolitici* naopačke visi sa drveta, što može predstavljati moguć, ali dalek i ne u potpunosti siguran uzrok Damjanovljevog antienciklopedijskog, kontraškog tretiranja izvorne kataloške prirode ovog emblema.

ПРОСТОТА@Deseterac



Na slici emblema „Prostota“ nalazi se nadrealna, groteskna figura ljudskog srca sa ustima i dlanovima. Grotesknost baroknog prikaza srca leži u tome što je srce, sa jedne strane, prikazano sa fantastičnim elementima poput plamena, očiju, ruku, usta ili krila, dok samo izgleda anatomsko skoro potpuno realno. Umesto stilizovanih prikaza srca (kao simbola romantike ili afektivnosti) u današnjoj popularnoj vizuelnoj kulturi, barokno srce ima levkast oblik sa upečatljivom rupom na mestu aorte. Srce je u baroknoj emblematici čest motiv i pojavljuje se u različitim kontekstima, oblicima, prikazima, kao i raznolikim značenjima koje zavise od pomenutih oblika, konteksta, kao i

sadržaja verbalnog dela emblema. U ovom slučaju, srce je simbol iskrenosti. Kao što se

napominje u originalnom komentaru *Itike Jeropolitike*, „ništa nije toliko svojstveno i ne pokazuje lice pravog hrišćanina kao saglasje njegovih usta i srca“. Iznad levog dlana srca napisana je reč „Jeste“, a iznad desnog „Nije“. Emblem ukazuje na vrlinu povezivanja misli, reči i dela, jer blagost, milost i ljubav dolaze kada se iskreno govori da ono što jeste jeste, a ono što nije nije (Грдинић: 48).

Emblem govori, u tom smislu, o upoznavanju sa sopstvenom unutrašnjom prirodom, bez uvijanja i laganja. Takva je poruka odražena i u Damjanovljevom poglavlju, koje je autocitatna parafraza njegovog prethodnog pseudonaučnog, farsičnog proznog traktata o antropomorfizovanom „Desetercu“ („Epski deseterac (4 + 6)“, *Kolači, obmane, nonsensi*). Moralistička poruka u ustima koja govore istinu u akordu sa srcem, odnosno svojom suštinskom prirodom, komično je implementirana u subverzivnom genološkom otkrivanju „pravog“ identiteta stiha srpske usmene epske književnosti. Smenjujući citate iz epske narodne poezije i usmenih erotskih pesama, Damjanov – inače priređivač ne samo *Graždanskog erotikona*, zbirke erotske osamnaestovekovne i devetnaestovekovne srpske književnosti), nego i *Najcrvenijeg*, kolekcije do tada neobjavljenih erotskih narodnih pesma prikupljenih od strane Karadžića – otkriva „istinsku“ prirodu asimetričnog deseterca, istovremeno i obnarodujući i prirodu naciona čiji je deseterac simbolički predstavnik. Otkriva se, dakle, na taj način onaj deo istorije deseterca koji bi za srpsku nacionalnu kulturu mogao biti smatran provokatorskim i podrivalačkim: deseterac nije bio samo stih istorijskih i mitoloških epskih pesma, već i erotske, paganske, hedonističke, vitalističke, bezobrazne literature.

Antropomorfizovani Deseterac tako se otkriva kao još jedna u nizu dvojakih reinkarnacija boga-vuka, srpskog totemskog zaštitnika; kao „Vučji pastir sa munjama u kosi i gromovima u bradi“ koji, prurušen, luta svetom ne pokazujući „veliko junaštvo nego još veću sklonost hedonizmu“ (Damjanov 2014: 104). Izvorno značenje i *inscriptio* smehovno su preobrađeni. „Prostota“ ne označava jednostavnost i nevinost, već vulgarnost i raspojasnost, a poruka emblema o značaju govorenja istine simbol je kritike monolitizirane srpske kulture koja je, pod okriljem epske uzvišenosti, zamaskirala i zamela seksualnu i prethrišćansku prirodu ovog kanonskog stiha srpske usmene književnosti – prirodu koja je, u Damjanovljevom rablezijanskom čitanju sveta i istorije, podjednako značajna, validna i „istinita“ kao i ona mnogo druga.



U poglavlju je gotovo potpuno verno prepisana istoimena narodna bajka. Svi važni i prepoznatljivi delovi priče i zapleta su prisutni, uz sitnije izmene u artikulaciji, ali i nekoliko većih promena koje izvornom tekstu pružaju, kroz hipertekstualno oneobičavanje, novi oblik. Na početku izvorne bajke, grupa žena, među kojima i buduća majka glavnog junaka, odlaze u potragu za divljim biljem, dok u Damjanovljevoj, erotizovanoj verziji, one odlaze u „potragu za divljijem muževima“ (Damjanov 2014: 107). Nadrealne i narativno razuđene epizode originalnog teksta strožije su povezane Damjanovljevim intervencijama koje u priču uvode tajnovitog „Gazdu“, opskurnog gospodara na čije posede zalazi Međedović, kao i naizgled parodičnim, ali iz ugla ezoterijske prirode romana opravdanim aluzijama na Međedovića kao „Sina Čovečijeg“. Transformacija ove rablezijanske narodne bajke u sakralnu, mitsku parabolu čijim se fantastičnim događajima pridodaje značenje hodočasničkih prelaza kroz različite htonske obrede inicijacije naročito je uspešna zahvaljujući umetnutim meditativnim fragmentima, koji su od teksta i vizuelno odvojeni kao posebni, tipografski diferencirani paragrafi, kao i zahvaljujući dopisanom kraju bajke koja u izvornom obliku i nema koherentni završetak.

Taj pridodati kraj, u kojem se Međedovićev progonitelj pretvara u vučjeg prorora, i koji zaneto govori o mističnoj „Reči“ koja će „prosvetliti“, odnosno kako će se „zbiti sve što je suđeno“ (Damjanov 2014: 114), povezuje se idejom predestinacije sa baroknim emblemom, čiji *subscriptio* odaje jednu od ključnih premisa Damjanovljeve karakteristične deifikacije jezika: život je unapred zapisan kao u knjizi, i ostvarenje Reči podrazumeva izvršenje unapred određene sudbine.

Pictura, koja prikazuje usamljenog učenjaka u radnom kabinetu, zagledanom u knjige, izraženo je distancirana u odnosu na vitalnost i optimističnog *subscriptija* i pripovednu uzbudljivost bajke o Međedoviću.

БЛАГОДАТ@Povest o tergovcu



Dva figure na *picturi*, koja je identična emblemu br. 41 iz *Pia desideria*, označava glavne junake u poglavlju.

Donja figura, ogrnuta u krpe i sa štapom u rukama, vizuelno asocira na prosjaka rablezijanskog-damjanovljevske imena Smrdivoja Gnusojevića Maliciozusa. Gornja prilika, anđeoska figura u oblacima, simbolički je pak reprezent trgovca Leposave della Salute, čija je htonska priroda i božanski hermafroditiski identitet naglašen u tekstu. Kao i u ostalim pričama, sudbine dvaju junaka blizanački se prepliću: ubirući isti „dar“, jedan od njih biva blagosloven bogastvom, a drugi bolešću i

propašću.

Emblem stoga ne označava samo, putem *picture*, dvojicu junaka, već i putem *inscriptija* i *subscriptija* izriče narativnu poentu Damjanovljeve pripovesti: odabir istog božanskog dara doneće dva različita ishodišta prilagođena karakteru i moralnim nazorima junaka.

Originalna priča sa ovim junacima pojavila se izvorno u *Povestima različnim: lirskim, epskim, no najviše neizrecivim*, pod imenom „Povest o Smrdivoju Anđelu i Leposavi Đavolu“.

КОРИСТИ ОД ВРАГОВ@Lisica i kurjak



Likovi na *picturi* još jednom simbolički označavaju junake u dramatisovanoj priči. U ovom slučaju, dve monstruozne prilike, morsko čudovište i zmija, nacrtani u konfrontaciji, označavaju događaje u Damjanovljevoj basni, odnosno napad na lisicu od strane vuka (tj. „kurjaka“; Damjanov 2014: 127).

Damjanovljeva priča, takođe, još jednom prikazuje dvojničke, međusobno prožimajuće likove. Prema

karakternoj simbolici žanra basne, lisice su obično nosioci mudrosti i promišljenosti, a vukovi samodestruktivne impulsivnosti. U „Naravoučeniju“, kvazi-poučnom komentaru glavnog teksta koji je Damjanov, usled metatekstualne i prosvetiteljske osobenosti ovog proznog elementa, prethodno parodirao u ciklusu „MALA enciklopedija književnih POJMOVA“, otkriva se međutim da je kurjak taj koji je ispao mudar.

Ovaj pastiš ezopovske, odnosno dositejevske basne zapravo i jeste parabola o mudrosti i dovitljivosti, ali nije ispričana kroz vizuru negativnih likova („vragova“), kao što može implicirati *inscriptio* i čudovišna *pictura*. Morsko čudovište, iako grozomornog izraza, zapravo predstavlja delfina, koji je na ovaj način bio često predstavljan u renesansnoj i baroknoj vizuelnoj umetnosti. Delfinu je obično bila pripisivana pozitivna ili makar vrednosno neutralna simbolika: na jednoj od popularnijih emblemskih konstrukcija, alegorijski prikaz poslovice „Festina lente“ (požuri polako) predstavljen je sidrom i oko njega uvijenim morskim čudovištem, što označava blagorodno prožimanje utemeljenosti i mirnoće (sidro) i hitrosti, snalažljivosti i brzine promisli (morsko čudovište, tj. delfin).

Zmija je u evropskoj mitskoj, religioznoj i ezoterijskoj simbolici takođe relativno često imala pozitivna, ili makar ambivalentna značenja. U Horapolonovoj *Hieroglyphici* već se javlja slika zmije koja je, u zavisnosti od toga da li krije ili grize svoj rep, simbol večnosti ili sveta (Daly 1998: 21), dok je zmija obmotana oko skiptra, u istoj knjizi, opisana kao znak zemaljske vlasti (Daly 1998: 24). U Svetom pismu se takođe zmija ne pojavljuje isključivo kao označitelj pragreha i zlih sila, već i kao simbol mudrosti (Mt 10:16). Damjanovljeva basna, koja govori o dva različita vida mudrosti – sakrivenoj i očiglednoj – tako je u velikoj meri komplementarna sa emblemskom simbolikom originalne gravure.



ПУТЬ@Vuk protiv kralja ponoći, iliti (po prostomu): MESTO TAINSTVA OTKROVITELJNO

Sva tri elementa izvornog emblema relativno očigledno ukazuju na jasnu simboliku. Postoje dva različita puta do vrline i božanske blagosti: jedan je prekriven trnjem i strmom kosinom, ali na kraju vodi do svetle nagrade, dok je drugi, uprkos rajskom izgledu i lepim predelima, obmana koja na kraju vodi do nesreće. Ovakva alegorija nije isključivo hrišćanska i predstavlja arhetipsku sliku teškog i opasnog

prostora koji se mora preći i pobediti kako bi se na kraju došlo do nagrade koja prevazilazi materijalno bogastvo, odnosno koja pre svega predstavlja duhovni zgoditak. U alhemijskom tradiciji, takav simbolički prostor zamišljen je kao lavirint – sa kojim ima sličnosti i ovom poglavlju opisan „Ukleti zamak“ – čija je zapetljanost predstavlja simboličko putovanje u unutrašnjost ličnog „ja“, i čije je uspešno rešavanje označavalo povratak celosti; izlazak i ulazak iz takvog prostora simbol je, ukratko, duhovne smrti i uskrsnuća (Rečnik simbola 484).

U poglavlju priča prati boga-vuka na još jednoj od svojih duhovnih potraga, ovoga puta na putovanju do pomenutog Ukletog zamka, „mestu tainstva otkroveljno“ i jedno od „najbogatijih duhovnih riznica na svetu“ (Damjanov 2014: 133), koji je na *picturi* dočaran kao građevina na vrhu sablasnog (dakle „ispravnog“) puta do koje se VUK probija, i u kojem vlada mračni sadržalac ezoterijskih znanja Kralj Ponoći, odnosno Kralj Snova, Kralj Privida, „Kralj bez krune ovenčan Maštom kao najblistavijom krunom“ (Damjanov 2014: 133).

Očigledan mimetički prikaz Ukletog zamka na *picturi* je komično bukvalan, a komičnost je potcrtana i činjenicom da je ime njegovog gospodara preuzeto iz istoimenog (*Lun, Kralj ponoći*) serijala avanturističkih, špijunskih, natprirodnih tzv. roto-romana. Kao i Kralj Ponoći iz Damjanovljeve priče, negativci su u tim petparačkim romanima takođe pretili futurističkim izvitoperenjima kibernetike, genetskog inženjeringa, telekineze i virtuelne stvarnosti. Sa druge strane, moguća inspiracija za lik neuhvatljivog Kralja Ponoći mogao je biti i sam autor serijala o tajnom agentu Lunu. Ove knjige, nadahnute američkim i engleskim superherojskim pričama, pod angliziranim pseudonimom „Frederik Ešton“, pisao je zapravo crnogorsko-novosadski autor Mitar Milošević (1924–1995).

Kao i sadržaj poglavlja „BLAGODAT@Povest o tergovcu“, i ovaj tekst se originalno pojavio u *Povestima različnim*, pod istim imenom. Autocitatnost *Itike Jeropolitike@VUK*, koja ne podrazumeva samo stilska ili tematska povezivanja sa ranijim Damjanovljevim delima, već prepisivanje i rekontekstualizivanja celokupnih radova, bila je prisutna još u *Kolačima, obmanama, nonsensima*, čija su prva poglavlja predstavljala citatnu komunikaciju sa prethodno objavljenim *Istraživanjem savršenstva*. U ovom romanu, brojni autocitati naglašavaju prosperovsku, oproštajnu dimenziju ove knjige: u skladu sa nelinearnim shvatanjem istorije, *Itika Jeropolitika@VUK* obuhvata različite radove iz različitih Damjanovljevih faza stvaralaštva, uklapajući ih u svojevrsnu proznu, temporalno neodredivu, vremensku kapsulu.

СЛАВА@Kupovina budućnosti



Na emblemskoj slici je prikazan arhanđeo Gavriilo, ili anđeoska figura sa trubama slična njemu. Prilika je u podjednako meri mimetički i simbolički odraz likova iz poglavlja i događaja u kojima su oni učesnici: bajkovita Destino pojavljuje se „prekrivena izmaglicom, u beloj prozirnoj odori“ (Damjanov 2014: 147).

Alegorijsko značenje *picture* naglašeno je stihovima *subscriptija*: ljudska dela, dobra ili zla, dobra ili lukava, odjekuju u budućnosti. „Slava neće ćutati“, a vesti o našim delima odjekivaće, kao anđeoskom trubom ponete, i u narednim vremenima; značajna ljudska dela poput filološkog rada Vuka Karadžića („Pravilo koje će ga docnije učiniti slavnim diljem sveta [...]“; Damjanov 2014:

143) ili ratnoj junaštva Hajduk Veljka Petrovića („Mitski heroizam vojvode-pustahije [...] kao blistavi put ka besmertiju nalik Ahilejevom“; Damjanov 2014: 146) prevazilaze jednostrane vremenske okvire i odjekuju, mešaju se i prepliću na nelinearnoj vremenskoj liniji istorije.

СМИРЕНИЈЕ@Carstvujušci grad Vijena



Apstraktnom i beznarativnom *picturom* čaše vode na jednostavnom postolju Damjanov na kraju ovog poglavlja evocira, još jednom, simboliku vode. Za razliku od htonske simbolike vode kao primordijalne geneze opisane u poglavlju „VERA@Početak“, ovom prilikom je čaša na izvornom emblemu simbol burne, neutažive, erotske žeđi. Lirizovane evokacije različitih vodenih površina („Davila sam se u vodi koju nije stvorila kiša, niti je bila deo zemaljskih okeana, reka i jezera. Bila je moja, dolazila je iz unutrašnjosti mog tela“; Damjanov 2014: 166) u svesnoj su suprotnosti sa različitim

elementima emblema: naslovom, prizorom mirne vode u punoj čaši, kao i stihovima koji značaj vrline „smirenija“ poentiraju alegorijom o talasima burnog mora koji se ne mogu pokrenuti rekom, odnosno običnom dahu koji pak može uzbuditi valove u čaši.

ЗАЗОР@Vuku Stefanoviću, Serbljinu od Serbljina



Inscriptio emblema, u značenju zaziranja, odbojnosti i udaljavanja, odražen je u ovom prilikom dočaranom odnosu između Vuka Karadžića i Lukijana Mušickog. Karadžić, aktivan delatnik skromnog obrazovanja, zazire od učenjaka i poete doctusa Mušickog, koji ismeva Vukovu nameru da prikuplja narodne umotvorine, i koji kasnije zazire od Vukove jezičke reforme. Takav „zazorni“ odnos održava se potom kroz njihove brojne svađe i potonja mirenja. Naposljetku, naslov emblema upućuje i na navodno ljubomorni zazor mitropolita Stefana Stratimirovića prema, u odnosu na njega, darovitijem pesniku Mušickom, što je ujedno i tema pripovetke „Dvoboj“ M. Pavića (*Konji svetog Marka*), čiji se delovi citiraju u ovom poglavlju (up. Павић 2008: 149–150 i Damjanov 2014: 173).

Pictura, na kojoj je prikazana scena isterivanja divljači iz opustelog polja spaljene trave od strane lovačkih pasa, na tekst se odnosi tek delimično, putem kratke ali presudne epizode lova u kojoj srna, zapravo reinkarnirana Destino, otkriva apokaliptičnu viziju sličnu prizoru sa emblema („Zemaljska skloništa opusteće [...]“, Damjanov 2014: 180). Destino se potom transformiše u totemsku vučicu, povezujući i ovaj fragment romana sa nadpričom o mističnoj potrazi dvoje ljubavnika kroz vekove.

Vizuelna simbolika emblema rekontekstualizovana je, dakle, u izuzetnoj meri, i njeno izvorno značenje vrlo je udaljeno od originalne simbolike *picture* i moralnog značenja *subscriptija*.



ПОДЧИНЕНИЕ@Pismo knezu Milošu

U centru pažnje *picture* je vladarska prilika. O njenoj uzvišenosti svedoči nam plašt, velelepna odaja, uzdignut tron, kitnjasta kapa, i značajna poza koju zauzima. U pitanju, međutim, nije plemeniti vladar ili kralj, već tiranska figura istočnjačkog (vidljivo po odeći) despota: prestonu stolicu mu

ukrašavaju dve odsečene glave koje simbolišu vlast osvojenu silom i upravljanje strahom i nasiljem.

Prilika na *picturi* i u ovom slučaju je odraz lika iz poglavlja, ovog puta kneza Miloša Obrenovića. Tiranstvo prikazano na emblemu nije samo odlika Miloša i njegovog dolaska, a potom i održavanja na vlasti, već i alegorijski prikaz njegovog nasilnog i apsolutističkog odnosa prema Vuku Karadžiću.

Sličnu vrstu rigorozne kritike prema antiintelektualizmu tvorca devetnaestovekovne državnosti Srbije Damjanov je opisao i u eseju „Nićifor Ninković: ŠVABA U SRBIJI“ (Дамјанов 2012а: 311–315).

МОЛЧАНИЈЕ @ Jezikoslovlje



Figura na *picturi* jednom rukom zatvara sebi usta, ali drugom pokazuje u određenom smeru.

Naslov emblema, „Ćutanje“, ne upućuje samo na Damjanovljeve spokojne i suzdržane opise smrti Đorđa Markovića Kodera i Vuka Karadžića – još jednog u nizu naizgled potpuno razdvojenih (u ovom slučaju usled Koderovog korišćenja predvukovskog jezika u svojim pesničkim delima), a zapravo volšebno spojenih emanacija na duhovnom putovanju vuka-boga-čoveka. Označava, dodatno, i jednu struju modernog književnog izraza čiji je Koder bio anticipator: upotrebu nekomunikativnog, nerazumljivog, ali i dalje umetnički izražajnog jezika. Moderna poezija je, poput prilike na *picturi*, u moći da „molči“, ali da ipak ukazuje na nešto. Kao i enigmatski, neologistički „romor-jezik“ kakvim je Đorđe Marković Koder stvarao svoje mitske spevove, jezik moderne poezije deluje svojom tajanstvenošću, nerazumljivošću, neshvatljivošću, arhaičnošću, mistikom i okultizmom (Фридрих 2003: 13–14). Mallarmé je, takođe, govorio o značaju praznih mesta u tipografiji, jer se značenje može pronaći i u mestima praznine. Tišina je proteinformna i ambivalentna, a efekat tišine, a ne samo artikulisanog verbalnog materijala, jedan je od kriterijuma modernosti (Константиновић 1995: 12).

Aluzijama na Koderovo stvaralštvo i njegov „nemušti jezik“ (Damjanov 2014: 199) i „romor“ („Tada će prvobitni Romor otvoriti dveri Tajni. I tada će Najveća tajna postati očigledna: jer, tamo gde je jezik najjasniji – tamo najviše skriva [...]“; Damjanov 2014: 205) upućuje se istovremeno i na introspektivno simboličko značenje tišine i ćutanja kao činova simultanog otkrivanja i prikriivanja, otvaranja prozora i njeogovog zatvaranja (Gerbran, Ševalije, 2013: 971), prosvećenja i zamućivanja. Zamah ovog emblema, usled značaja koncepta tišine, ćutanja, praznine, negativnog prostora, praznih tonova itd. za savremenu umetnost, umnogome prevazilazi izvorno moralno-didaktičko značenje. U rekontekstualizovanoj simbolici, prilika koja jednom rukom prekriva usta a drugom ukazuje pravac izuzetni je vizuelni reprezent Damjanovljevog shvatanja književnosti kao kreativne igre koja otkriva skrivena i logičkim, komunikativnim promišljanjem nedostižna znanja.

РАВЕЊСТВО@Jezik naš nasušni



Pun naslov emblema glasi: „Jednakost u prijateljstvu“. Ličnosti na *picturi* – po dve muške prilike u prvom i drugom planu, simboli različitih aspekata prijateljstva – predstavljaju likove u ovoj pripovesti, Vuka Karadžića i Miloša Crnjanskog, čiji se anahroni dijalog o jeziku i književnosti odvija u apstraktnoj, vanvremenskoj verziji Beča („Ovde, u večnosti, važe neka drugačija pravila, uvažajemi gospodine [...]“; Damjanov 2014: 213).

Poruka o jednakosti i vernom prijateljstvu koju izvorni emblem moralistički nagoveštava može delovati ironično, budući da je razgovor između Crnjanskog i Vuka prožet međusobnim provokacijama i nesuglasicama. Karadžić i Crnjanski ne podudaraju se nimalo, ili retko, po pitanju filoloških načela ili književne poetike. Ovaj fiktionalni razgovor je svojom dubljom idejom, međutim, u potpunosti u skladu sa moralističkom porukom emblema. Svađalačko, ali u suštini prijateljsko verbalno nadmetanje dva epohama udaljena srpska autora upućuje na ideju mnogo puta izraženu u Damjanovljevim radovima: ideju o srpskoj književnosti kao bogatog, raznovrsnog skupa naizgled razuđenih i nejednakih tokova. Polemičnost i preispitivanje tradicije nije, prema Damjanovu, čin partikulacije jedne kulture, odnosno njenog umanjivanja i plemenskog

deljenja na različite tabore i ustrojstva, već je takva multipolarnost znak njene vitalnosti. Višeglasje, polivalencija i pluralitet jedne kulture i nacionalnog kulturnog obrasca, kao što je to simbolički prikazano u „ravenstvu“ suprotstavljenih Crnjanskog i Vuka, nije hendikep, već prednost (v. Damjanovljeve eseje: „Postmodernizam nije (književni) zločin“ u *Šta to beše srpska postmoderna?* i „Trijumf plurala“ u *Epilog*). Poput simbola alhemijaskog rebisa, odnosno Božanskog Hermafrodita, Damjanov u mnoštvu pronalazi uzvišenu emanaciju iste ideje.

Takav je pogled na književnost i kulturu u srži odjek postmodernog otpora prema monolitnosti i centralizmu. U slučaju Damjanovljevog proznog, ali i naučnog stvaralaštva, postmoderna „decentralizacija“ kulture nema za cilj njeno degradiranje, već priznavanje i legitimaciju prethodno proglašanih „periferija“ i „sporednih tokova“ kao vrednih sastavnih delova nacionalne kulture.

U slučaju ove priče, reformator jezika (na jednoj strani) i autor slobodnog stava prema kreativnoj manipulaciji istim tim književnim jezikom i njegovim istorijskim slojevima (na drugoj strani) sinegdoha su dve suprotstavljene poetičke ideologije u srpskoj književnosti: gramatičke i nadgramatičke, vukovske i vidakovićevske, logičko-prosvetiteljske i ludičko-avangardne. Zahvaljujući simboli moralističke emblematike, potcrtano je tako iskreno ujedinjenja ova dva načela. Bez emblema kao vizuelnog lajtmotiva koji bi ta dva koncepta ujedinio svojom post-ironijskom moralističkom porukom, priča bi bila u riziku da ostane na nivou ne toliko udubljene, lokalizovane parodije.

ЧАДА@Vuk i avangarda

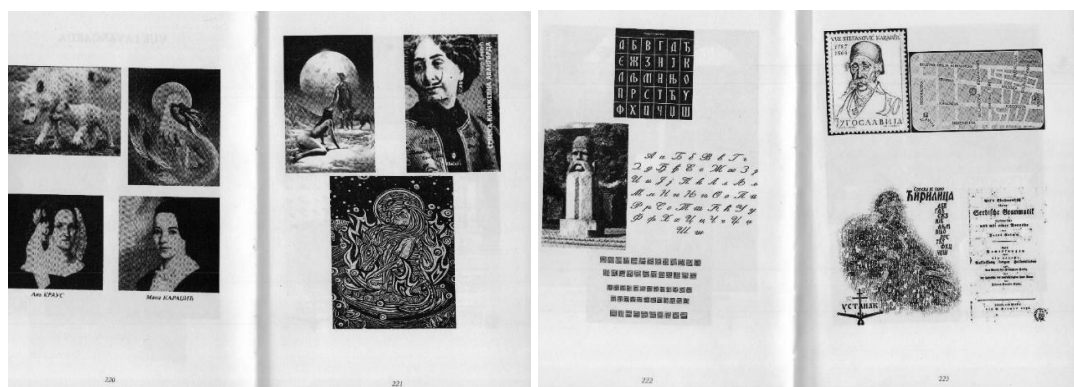


Poglavlje u kojem se Vuk Karadžić, vanvremenski avatar mističkog luralice boga-vuka, susreće sa avangardnom književnošću, ostvareno je „avangardnom“ tehnikom: kolažom različitih vizuelnih elemenata, bez jasnog narativnog okvira, i sa minimalnom, označiteljskom ulogom teksta. Kao u obrnutoj slikovnici, verbalni je medijum onaj koji ovde pomaže boljem razumevanju grafičkog materijala. Uz poglavlje „ISTINA@Večiti kalendar“, ovo je drugo koje je u potpunosti vizuelno, ali za

razliku od prvog poglavlja, u kojem su svi vizuelni elementi potekli iz istog izvornika – Orfelinovog *Večnog kalendara* – ovom prilikom je, avangardnom postupku opet blisku, demonstrirana tehnika rastrojenog kolaža čiji sastavni delovi dolazi iz nekoliko različitih izvora i žanrova.

Vizuelni elementi, uprkos heterogenom izgledu, nisu uklopljeni u potpunosti nasumično. Umesto dadaističkog nihilizma, smenjivanje slika upućuje na rudimentiranu kombinatoriju, odnosno svesni mehanizam oblikovanja. Montaža započinje slikom zavijajućeg vuka, nastavlja se portretima mladog Vuka Karadžića, a završava se, u odaljavajućoj perspektivi, teleskopskim foto-simulacijama planete Zemlje i Mlečnog puta, upućujući tako na hiperbolisani vremenski tok od primordijalnog mita, istorijske prošlosti, pa do udaljene nad-stvarnosti.

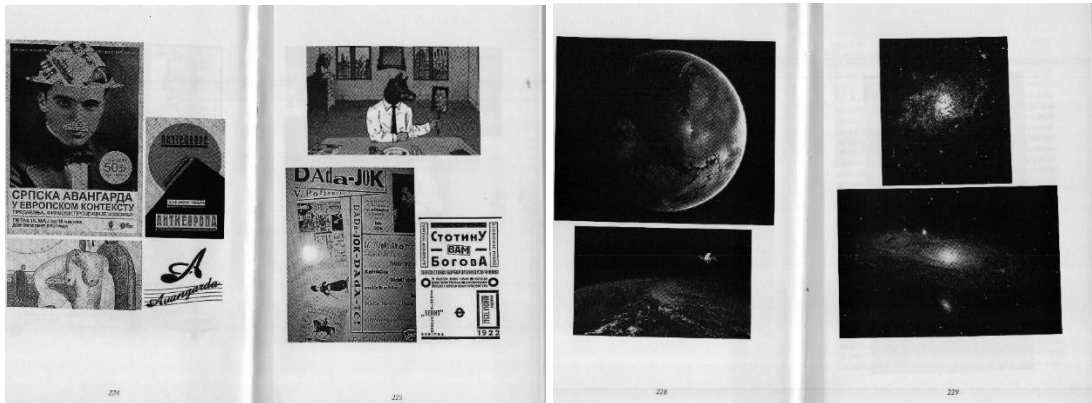
Slično temporalno-motivsko razviće vidljivo je i na stranama 220–221: u slici vučice i mladunčeta vuka, grafici severnoameričke domorodačke šamanke, fantastično spojene sa totemom vuka (nepoznatog autora), portretima Ane Kraus i Mine Karadžić, i u erotsko-fantastičnoj ilustraciji fantazijsko-erotskog autora Borisa Valeha (Vallejo) na kojoj se vide, u nemogućem kosmičkom pejzažu, naga žena i goli čovek vuk. Ovaj pasaż zatvara duborez umetnice Džeklin Etkinson (Jacklyn Atkinson) urađen po motivima priče o Vučici (La Loba) iz knjige *Žene koje trče sa vukovima* Klarise Pinkole Estes (Clarissa Pinkola Estes).



Ilustracija 65. Odlomak iz poglavlja XX

Nakon ovog vizuelnog prikaza putovanja i evolucije Destino sledi klaster slika na kojima su prikazani materijalni i nematerijalni spomenici Vuku Karadžiću. Fotografije i ilustracije uključuju: prizor jednog Vukovog spomenika, nekoliko slogovno različitih prikaza azbuke, poštansku marku sa Karadžićevim likom, odeljak mape beogradskih ulica na kojoj je vidljiv položaj Vukovog spomenika, naslovnica *Pismenice srpskog jezika* na nemačkom, i

naposljetku tipografski, vokovizuelni portret V. Karadžića skrojen od ćirilčnih slova. Istu tehniku je iskoristio Vladan Radovanović u svom „Vokovizuelnom omažu Čerukinu“, portretu Nikole Tesle sastavljenom od različito obojenih slova kojima je ispisana njegova biografija, zamišljenom kao dvostruko odavanje počasti Tesli i Čerukinu, „majstoru koji je početkom prošlog veka izrađivao portrete slavnih ljudi od njihovih biografija“ (Šujica 2018).



Ilustracija 66. Odlomak iz poglavlja XX

Naslovnice avangardističkih časopisa i publikacija koje slede u montažnom toku vizuelnih elemenata demonstriraju konstruktivističko, grafički imaginativno oblikovanje Vukove azbuke. Naslovne stranice zenitističkih romana *Antievrope* i *Stotinu vam bogova* Ljubomira Micića, odnosno anti-dadaističkog časopisa *Dada-jok* Branka Ve Poljanskog pokazatelji su likovne, kolažne, vokovizuelne, tipografski nekonvencionalnu i prostorno nelinearnu prirodu Vukove azbuke; Damjanovljeva *ars combinatorija* ovom prilikom upućuje na istu ideju kao „Strukturna formula azbuke“ Vladana Radovanovića, konceptualno-vizuelni eksperiment istraživanja grafičkih i ergodičkih osobina srpske ćirilice. Ovaj pasaż deluje kontrastno u odnosu na uzvišeno odavanje počasti sa prethodnog klastera slika – predstavljena je ovom prilikom evolucija srpskog pisma, koje svoju izražajnost i umetničku upotrebljivost demonstrira prilagodljivošću na različite, čak i radikalno eksperimentalne, umetničke trendove.

Poglavlje „ČADA@Vuk i avangarda“, iako bez primetnog narativnog okvira, predočava ipak čistim vizuelnim jezikom još jednu epizodu duhovnog, snovitog, vanvremenski ezoterijskog putovanja VUKA i njegove Destino u potrazi za jedno drugom, kao i istorijski eho Vukove azbuke u kontekstu radikalnih tipografskih i vizuelnih istraživanja u avangardističkoj poetici.

ПРЕДАНИЈЕ@Drina na ćupriji



Pejzažna i idilična slika na kojoj puž prelazi preko grane iznad reke ne sadrži očiglednu narativnu dinamiku. Puž je, pritom, jedan od ređe korišćenih simbola u emblematici, koja iz sveta životinja mnogo više koristila ptice ili opasne, egzotične životinje poput lavova. Uprkos svojoj nezastupljenosti, puž, kao i svi drugi emblematski elementi, poseduje raznorodnu simboliku, mahom pozitivnu. U *Symbola et emblemata*, puž je simbol povezanosti sa sopstvom (emblem 622, u značenju „Sve svoje sobom nosim“) i, u nešto daljem smislu, svojom „tradicijom“ kao duhovnim domom. Emblem broj 19 u Viterovoj *A Collection of Emblemes*, u potpunosti identičan emblemu „Predanije“ u *Itici Jeropolitici*, tumači se kao alegorija postojanosti („Lente sed attente“). Konačno, sam puž može se u širem smislu može tumačiti kao simbol kretanja u neprekidnom trajanju; spiralni oblik njegove kućice glif je postojanosti bića kroz nestalnosti promene (Gerbran, Ševalije 2013: 764).

Svako od ova tri moguća tumačenja možemo pripisati ne samo događajima u ovom poglavlju, gde se kao anahroni dvojnici pojavljuju Vuk Karadžić i Ivo Andrić, već i čitavoj Damjanovljevoj reimaginaciji *Itike Jeropolitike* kao lajtmotiva aistorijskog i nad-stvarnosnog putovanja kroz povest srpske kulture i književnosti. *Pictura*, međutim, poseduje i nešto bukvalniju, šaljivu simboliku: „most“ na kojem se nalazi put očigledna je asocijacija na višegradski most, odnosno ćupriju na Drini.

Ova humoristička aluzija ipak nije u potpunosti parodična. Slikom puža se delo i ličnost I. Andrića ne umanjuje, kritikuje, niti izruguje. Takva se komika, posvećena plodotvornom smehu a ne podrivačkom podsmehu, može uporediti sa tzv. „šalozbiljnošću“ Stanislava Vinavera, post-ironijskim humornim aparatom koji prevazilazi parodijsko-kritički aspekt smehovno u korist vitalnog i optimističnog istraživanja određenih književnih ili kulturnih tema.

АКАДЕМИЈА@Iz XX-og veka



Prizor učenjaka kako govori pred publikom ne odnosi se samo na historiografski ton jednog dela ovog poglavlja, već i na ansambl istorijskih ličnosti koje se, kao u Damjanovljevim radovima poput „Bajke o čoveku i ženi“, u dvocifrenom broju pojavljuju u ovoj priči, usled istorijskog opravdanja da su početkom XX veka zaista svi oni, u zajedničkom trenutku, nalazili u Beču. Ovom su pričom tako obuhvaćeni: Tito, Sigmund Frojd, K. G. Jung, Lav Trocki, Staljin, Adolf Hitler, Franc Ferdinand, Alma Maler (supruga kompozitora Gustava Malera), Lu Salome, Milena Jesenska i atemporalni junaci Destino i Vuk Karadžić.

Pictura se prema Damjanovljevom dopisu odnosi dvojako, očigledno i mimetički. Ilustruje se njome, sa jedne strane, mnoštvo istorijskih ličnosti koje se u poglavlju pojavljuju, ali se istovremeno simbolički aludira na pomenute političare, naučnike, prinčeve, supruge i ljubavnike kao na „Akademiju“, odnosno one koji su oblikovali političke, društvene, umetničke i naučne nazore XX veka onako kako predavači oblikuju umove svojih učenika.

КИЧЕНИЈЕ@XXI vek



Poslednje emblemsko poglavlje u *Itici Jeropolitici@VUKU* zaokružuje se još jednim Damjanovljevim auto-citatom. Izuzet kratke uvodne napomene, ostatak poglavlja je prepisana pripovetka „Fudbalska karijera Vuka Stefanovića Karadžića“, prvobitno objavljena u *Porno-liturgiji arhiepiskopa Save*. Za razliku od prethodno spomenutih samopreuzetih odlomaka, auto-citatnost ove priče se ne krije, nego naglašava. Čitav tekst štampan je drugačijim slogom od ostatka knjige, a u metatekstualnom uvodu se njegovo navođenje, u mistifikatorskoj predstavi sakrivanja autorstva („Tekst donosimo u celosti, bez skraćivanja, dopuna i

komentara, pa nam se čine da je zato ime autore nevažno“; Damjanov 2014: 255).

Ova urnebesna *double-coding* istoriografska fikcija, koja o Vukovoj filološkoj karijeri govori kroz fudbalske metafore (Jernej Kopitar pojavljuje se kao „levi bek FK Olimpija“, braća Grim su „legendarni halfovi nemačke reprezentacije“, itd; Damjanov 2014: 256) nadahnuta je možda sličnom *double coding* fudbalskom pripovetkom Svetislava Basare „Uspomene na fudbalsku sezonu 1959/1960“ (*Peking by night*), koja je jezikom fudbalske terminologije promatrala složena filozofske i metafizička pitanja praznine i nihilizma.

Pictura emblema prikazuje čoveka na štulama. Kao i fudbalska reimaginacija Karadžićevog životopisa, i ova akrobatska slika je komična hiperbolizacija Damjanovljevog shvatanja Vuka Karadžića kao otelotvorenja aktivnog koncepta življenja i delovanja, tzv. „viva activa“, u suprotnosti sa kontemplativnim i pasivnim „viva contemplativa“. Ova dihotomija napomenuta je ranije u *Itici Jeropolitici@VUKU* kroz istraživanje odnosa impulsivnog Vuka i promišljenog Lukijana Mušickog (Damjanov 2014: 174). Vizuelni element emblema, je, dakle, u potpunosti rekontekstualizovan, jer se originalno značenje emblema kritički odnosi prema prilici na slici: snobovski „pogled sa visine“ sa strane izgleda smešno poput odraslog čoveka na štulama.

5. TAROT KAO TEKSTUALNO-GRAFIČKI-KOMBINATORIČKI OBLIK

5.1 Uvodne napomene o prirodi književnog izučavanja Tarota

Za razliku od emblema, sa kojim Tarot deli određeni broj formalnih (višemedijskih) i tematsko-motivskih sličnosti, tačno poreklo Tarot karata je nepoznato, uprkos brojnim proučavaocima i posvećenicima. Najskorašnjija, što će reći dvadesetovekovna literatura o Tarotu, naročito ona dovoljno relevantna ili makar popularna da bude prevedena na srpski, nije ništa manje raznorodnija u svojim spekulacijama. Seli Nikols (Sallie Nichols), autorka pregleda *Jung i Tarot: Arhetipsko putovanje*, o poreklu ovog špila karata posvećuje samo jednu, uvodnu rečenicu: „Tarot je tajanstveni špil karata nepoznatog porekla“ (Nikols 2013: 11). U značajnoj knjizi *Slikovni ključ za Tarot* tvorca danas jedne od najrasprostranjenijih Tarot varijanti, Artura Edvarda Vejta (Arthur Edward Waite), istorija Tarota se uopšte ni ne spominje. U *Rečniku ezoterije*, zanimljivom leksikonu savremene popularne kulture, natprirodnosti, nju-ejdž misticizma i futurističke nauke i pseudo-nauke, takođe se napominje da ne postoji saglasnost o poreklu Tarot karata, kao ni o njihovom tvorcu; najpribližnije lociranje jeste pretpostavka da je ovaj pre svega divinatorski špil blisko povezan sa nekoliko različitih magijskih i mističkih tradicija: grčkim hermetizmom, jevrejskom kabalistikom i prethrišćanskim religijama drevnih Egipta i Persije (Holrojd 1995: 98). Opsežni pregled magijskih praksi u evropskoj kulturnoj istoriji Menlija Palmera Hola (Manly Palmer Hall) ovo pitanje ni ne pokušava da razmrsi, te autor navodi jednu naučno utemeljenu hipotezu o indijsko-arapskom poreklu Tarota (Palmer Hol 2011: 560) i nekoliko pseudolegendarnih priča prema kojima su Tarot u Evropu doneli vitezi Templari koji su, vraćajući se sa istoka obogaćeni arkanskim znanjem, svoje nove moći prikrili pod maskom „karata za igranje“ (Palmer Hol 2011: 560), odnosno aleksandrijski sveštenici koji su, nakon uništenja Serapeuma, svete tajne obreda posvećenih Serapisu održavali putem Tarot karata (Palmer Hol 2011: 561).

Ovakva opskurnost porekla Tarot karata, odnosno povezivanje ovog špila sa raznolikim magijskim tradicijama, oslikava i raznorodnost njihovih vizuelnih, sadržajnih i interpretativnih varijacija. Tarot se pojavio bez ikakve prateće literature i izvan bilo kakvog koherentnog filozofskog konteksta pa je mogao biti prihvatán i adaptiran prema različitim metafizičkim, mističkim, psihološkim, simboličkim i ikonografskim škola mišljenja (Holrojd

1995: 98). Iako svaki Tarot špil broji isti broj karata i održava istu podelu na tzv. „Veliku arkanu“ i „Malu arkanu“, ogroman je broj različitih varijanata. Pored najpoznatijih, Marsejskog i Vejtsovog Tarota (koji je sam dorada Marsejskog), postoje i manje rasprostranjene verzije (poput npr. Sicilijanskog špila), kao i nekoliko različitih redakcija Marsejskog špila koje, za razliku od Vejtsovog, nisu kodifikovane od strane jedinstvenog autora, već su nastajale i razvijale se usled nepredvidivih i nedokumentovanih modifikacija karakterističnim za narodnu, oralnu, dakle anonimnu kulturu.

Metodološki utemeljeno istraživanje Tarota tako je, paradoksalno, i potpuno nemoguće i relativno izvodljivo. Sa jedne strane, postoji obilje materijala o Tarotu pisanih ne samo od strane savremenih proučavaoca, nego i istraživača i iz mističkih, okultnih, ezoterijskih tradicija XIX i ranijih vekova. Na drugoj strani, većina takvih tekstova podleže svojih mistifikatorskoj prirodi. U polju medijuma prevashodno namenjenog nadridisciplini proricanja sudbine, mistifikacija sadržaja je poželjna i umesto konkretnih istorijskih i uopšte naučnih zaključaka, takva dela čitaocima nude ezoterijska tumačenja koja vrlo svesno zakrivljuju izvorište karata ili njihovu simboliku umesto da ih otkrivaju i pojašnjaju.

Pri istraživanju primene Tarot motiva, kao specifičnih vizuelnih elemenata, u neoavangardnoj i postmoderno srpskoj prozi korišćena je odabrana literatura koja je pružala najmanje slobodnih domišljanja, a najviše konkretnih, potkrepljenih podataka o prirodi, značenju, kompoziciji i vizuelnoj citatnosti Tarot karata. Izbor, međutim, ni tu nije bio savršen.

Knjiga Suzan Nikols, iako jedna od cenjenijih i citiranih u Tarot studijama – a korišćena i ovom prilikom kao vredan izvor za tumačenje jungovske, antropološko-arhetipske upotrebe Tarota kao simbola monomitske potrage, odnosno duhovne evolucije – prošarana je intimističkim digresijama i meandrirajućim digresijama autorke na lične uspomene i popularnu kulturu. Takvi pasazi čitanje čine dinamičnim, naročito čitaocima koje Tarot zanima iz ličnih, a ne profesionalnih razloga, ali takve su lapidarnosti rđav resurs za posvećeno istraživanje tarota.

Vejtsov *Slikovni ključ za Tarot* neopisivo je vredan izvor budući da je stvoren od strane obrazovanog istraživača okultne tradicije i reformatora Marsejskog Tarota, koji je svoju reformu – pre svega vizuelnih elemenata na kartama – opisao relativno detaljno, sa korisnim objašnjenjima određenih grafičkih elemenata i njihovih izmena, kao i njihovog potonjeg uticaja na značenje. Međutim, i Vejts počesto ulazi u hermetična zazivanja i metafizičke

monologe o prirodi duše i bića, tako da je u slučaju njegove knjige morala biti primenjena koncentrisana i precizna strategija čitanja koja je odvojila stabilne, tvrde informacije relevantne za književno istraživanje od onih koji pripadaju zaumnoj, magijskoj literaturi introspekcije i alternativnih duhovnih istraživanja.

Leksikon Palmera Hola vredan je zbog komentarskih pojašnjenja Marsejskog tarota i linkova koje ovaj špil odašilje prema hrišćanskoj, antičkoj, i egipatskoj magijskoj tradiciji. Za razliku od Vejtsa, koji je vrlo polemičan prema prethodnoj okultističkoj literaturi, Palmer Hol nastupa sa pozicije enciklopediste te stavove relevantnih ezoteričara srednjeg veka, baroka i XIX veka navodi bez preispitivačkih komentara.

Unutrašnja sporenja oko miniskulnih razlika u tumačenju Tarot karata nisu poenta ovog istraživanja. U unakrsnom istraživanju različitih izvornika, trudili smo se da iščitamo samo najvažnije podatke o formi i sadržaju Tarot karata koji mogu biti primenjeni na ovakvo tumačenje višemedijalnih književnih tekstova. Zbog toga su neke poznatije „studije“ o Tarot kartama preskočene kao, u slučaju ovog istraživanja, beskorisne odnosno suviše intimističke ili lapidarne; pre svega tu mislimo na u tarotologiji čuvenu *Simboliku Tarota* P. D. Uspenskog (Пётр Демьянович Успенский), pesnički napisanu kolekciju autorovih meditacija na temu određenih karata.

5.2 Tarot kao pseudoemblem: oblik i forma

Intenzivno je dakle, mada ne uvek i naučno uravnoteženo, pisano o tradiciji i istoriji Tarota, zatim o njegovim magijskim osobinama, a potom i psihološko-antropološkim tumanjima u pravcu jungovskog pristupa Tarot simbolici. O formalnim, višemedijskim, pseudoemblemskim osobinama Tarota skoro da nije raspravljano, osim u relativno površnim digresijama pri tumačenju značajnih postmodernih, eksperimentalnih romana *Zamak ukrštenih sudbina* Itala Kalvina (Italo Calvino), *Poslednja ljubav u Carigradu* Milorada Pavića i *Andraci, jepuri i ostala najvažnija čudovišta Petrovgrada i srednjeg Banata* Vojislava Despotova.

Tarot je špil od 78 karata prevashodno korišćen za gatanje, ali se može koristiti i za igru; za mnoge se kartaroške igre i različite evropske špilove pretpostavlja da su nastali od Tarot špilova i njihovih varijacija. Karte Tarota organizovane su u Veliku i Malu arkanu. U Velikoj arkani, koja se sastoji od 22 karte, svaka karta je označena jedinstvenim likom,

likovima ili prizorom na karti (*Mag, Ljubavnici, Svet, Točak sudbine...*). Mala Arkana je sličnija standardnim evropskim špilovima za igranje i čini je 56 karata koje su, kao i u običnim kartama za igru, podeljene u četiri boje. U odnosu na rasprostranjeniji francusko-nemački standard boja – Srce, Karo, Tref, Pik – Mala arkana je organizovana po ugledu na italijansko-španske varijacije, čije su boje: Štap ili Palica, Disk ili Novčić (u nekim slučajevima Pentagram, otisnut na kružnom okviru), Pehar, Mač. Karte u Maloj arkani pritom poseduju i numeričke vrednosti 1-10 (*As Mačeva, Petica Diskova, Osmica Pehara...*), kao i četiri aduta: *Paža, Viteza, Kraljicu i Kralja*.

Za razliku od standardnih karata za igranje, Tarot karte imaju znatno složeniju strukturu, pre svega vizuelnu. Slike na kartama Velike i Male arkane ne sadrže samo određenu numeraciju apstraktnih oblika, već elaborirane prizore čiji je svaki detalj, gest, boja ili raspored u kompoziciji važan za oblikovanje značenja pojedinačne karte. Tarot je kao višemedijski oblik identičan tročlanoj strukturi emblema u kojoj medijski različiti, tekstualno-grafički elementi u sinergiji oblikuju jedinstveno značenje konstrukcije. Forma Tarota sastoji se dakle od:

- Slike na karti; komplementarno emblemskoj *picturi*;
- Tekstualnog materijala na karti, zapravo njenog naziva; komplementarno emblemskom *inscriptiju*;
- Simboličkog komentara, objašnjenja ili značenja karte, koje se ne ispisuje, već se prenosi i predočava usmeno; komplementarno emblemskom *subscriptiju*, koji u istom vidu objašnjava, nadopunjuje ili mistifikuje značenje *emblema*.

Kao i emblem, Tarot se takođe, iz perspektive postmodernih teorija oblika i čitanja, može posmatrati kao vokovizuelno otvoreno delo, odnosno konstrukt u kojem različiti verbalni i tekstualni materijali, komplementarne a ne hijerarhijske vrednosti, zajedno oblikuju značenja koja se temelje na složenim grafičkim materijalima, i koja usled složenosti tih materijala, kao i dodatnih učitavanja, citatnih veza, interpretatorskih okvira pa i individualnih čitalačkih intervencija mogu biti izuzetno raznorodna.

Vizuelni deo Tarota – ilustracije na slikama – su varijacijama i dijahronijskim promenama najpodložniji element ovog oblika. Namena Tarota kao divinatorskog ili ludičkog materijala nije se menjala vekovima, izuzimajući aktuelizaciju različitih pristupa u proricanju, odnosno dvadesetovekovnu, dakle relativno skorou, apropijaciju Tarota kao skupa jungovskih „simbola transformacije“ koji, prema određenim antropološkim, parapsihološkim

i novoezoteričnim idejama, služe svesti da dokuči nesvesni materijal i aktivira više moći intuicije (Holrojd 1995: 98). Nazivi karata takođe nisu, izuzet u nekoliko izuzetaka, trpeli ozbiljnija pomeranja. Kada se o nestandardizovanosti i visokom stepenu varijabilnosti Tarot karata govori, misli se pre svega na razlike, ponekad čak i drastične, u vizuelnim rešenjima karata, koje potom utiču i na odstupanja u mogućim tumanjima pojedinih elemenata.

Iako naoko jednostavnijih kompozicija – kao i u slučaju emblema, ilustracije na Tarot kartama zauzimaju mali prostor – koje neretko sadrže samo jednu, centralnu ljudsku ili poluljudsku figuru, svaki element na Tarot karti potencijalno može biti vredan trag i ključ u tumačenju. Gestovi i pokreti ljudskih figura ili predmeti vidljivi tek u pozadini slike nisu bili samo predmet svesno opskurnih tumačenja nekih tarotologa. Ovih su vizuelnih miniskula bili svesni i autori poput pomenutih Kalvina, odnosno Pavića i Despotova, koji su takve detalje koristili za potkrepljivanje određenih narativnih simbola ili kao inspiraciju za elemente priče i zapleta. U Kalvinovom *Zamku ukrštenih sudbina*, deo zapleta „Priče o proklesnoj nevesti“ oblikuje se zapažanjem da su na slici „Kraljice Mačeva“ vidljivi tragovi ratničkog oklopa (Kalvino 1997: 24), dok je u „Priči o Orlandu koji je poludeo od ljubavi“ oko pripovedača na njenom „neuhvatljivom, čulnom osmehu“ (Kalvino 1997: 31). U *Andracima, jepurima...* Vojislava Despotova, važna psihologizacija dvoje junaka, koja zapravo razrešava mistifikacijski artikulisan prozni tekst, otkrivena je malom foto-montažnom intervencijom na jednom detalju slike „Đavola“ iz Marsejskog Tarota.

Kao i pri tumačenju emblema, i tumačenje Tarot karata zahteva i računanje na naizgled sitne ili neupadljive dorade koje su u različitim varijantama špilova oduzimana, dodavana ili menjana. Na primeru karte „Luda“, Vejts potencira značaj lakog koraka i mladalačke bezbrižnosti ove figure (Vejts 2008: 104); Nikols pak govori o boji njegove odeće. U razrešavanju simbolike „Obešenog čoveka“, značajan je miran izraz lica koji jukstapozicira položaj kazne i mučenja. U slučaju „Maga“, svaki od sitnih predmeta rasutih na stolu ispred čarobnjačke figure ima specifično značenje. Tumačenje Tarot karata podjednako je, dakle, zahtevno poput tumačenja emblema ili bilo kog drugog, semantički složenog likovnog dela.

Poput emblema, odnos između naslova i sadržaja slike je raznolik. U nekim slučajevima, figura ili pojava najavljena u naslovu karte nalazi se i njenom centru pažnje, poput „Prvosveštenice“, „Cara“ ili „Đavola“. U drugim prilikama, Tarot karte pokazuju istu vrstu emblemske stilistike pri prikazivanju apstraktnih pojmova, pa tako karte „Razboritost“ i „Snaga“ tako prikazuju alegorizovane predstave nematerijalnih pojmova u ljudskom obliku,

dok se na ilustraciji „Točka sreće“ nalazi nekolicina opskurnih hermetičkih simbola koji dočaravaju metafizičku ideju o cikličnosti vremena i sudbine. Naposljetku, nemali broj karata sadrži vizuelne elemente koji se delimično ili čak nimalo očigledno odnose na sam naziv karte: na karti „Ljubavnici“ u prvom planu nisu prilike muškarca i žene, već andeoska figura koja se nadnosi nad njima; na karti „Sunce“, značenje se krije u prizoru nagog deteta koje jaše konja; na karti „Svet“, koja Veliku arkanu zatvara, naslikana je ženska figura oivičena svećanim vencima. Kao i u emblemskoj umetnosti, veza između teksualnog i vizuelnog materijala visoko je aluzivna i metaforična, čineći Tarot poželjnim predloškom za kreativna dopisivanja i rekontekstualizovanja.

Još jedna osobenost Tarota koja ga približava emblemskoj poetici je citatnost vizuelnih elemenata. Određene su Tarot karte složene montaže različitih vizuelnih citata, odnosno aluzija na čitav skup različitih mitoloških, religioznih i spiritualnih sistema. Upravo se ovim referencama i pokušavalo osvetliti sakriveno poreklo Tarot karata, čiji su motivi povezivani sa već pomenutim magijskim sistemima Egipta i Persije (Holrojd 1995: 98), mističkih sekti iz Sirije i Indije (Palmer Hol 2011: 560), okultnim praksama vitezova Templara (Palmer Hol 2011: 560) i rozenkrojčera (Palmer Hol 2011: 562), kao i masonima i neopitagorejskim numerolozima (Palmer Hol 2011: 654). Razlog raznovrsnosti vizuelnih rešenja na Tarot kartama stoga leži u prilagodljivosti ovog oblika različitim filozofskim i spiritualnim praksama: vizuelni simboli na kartama menjali su se, ponekad u većoj a ponekad u delikatnijoj meri, kako bi bliže odrazili ideje određenog magijsko-filozofskog sistema u odnosu na drugi.

Palmer Hol tako za svaku kartu navodi njen „izvorni“ izgled u apokrifnom „egipatskom Tarotu“. Marsejski, a potom i Vejtsov Tarot, kao najrasprostranjenije varijante Tarot špila u evropskoj kulturi, posedovali su brojne reference na egipatsku, ali i antičku filozofiju, kao i hrišćansku i kabalističku mistiku. Karta „Obešeni čovek“ Velike arkane tako je prema nekim tumačenjima, odnosno prema vizuelnim varijantama koje su obešenoj figuri dočrtavale novčiće koje ispadaju iz džepova, slika Jude Iskariotskog (Palmer Hol 2011: 574). Deveta karta Velike arkane, „Pustinjak“, u više nego jednoj interpretaciji se tumači kao pozivanje na Diogena u čuvenoj pozi traganja za pravim čovekom uz pomoć lampe (v. Palmer Hol, Nikols).

Citatni su elementi u nekim slučajevima sadržani, kao što je napomenuto, u naizgled beznačajnim, čisto ukrasnim detaljima slika. Dva stuba u pozadini

„Papinice“/„Prvosveštenice“ tako su zapravo simboli „Voasa“ i „Jahina“, odnosno „Snage“ i „Stabilnosti“, dva stuba Solomonovog hrama (v. Vejts, Palmer Hol). Oklop koji nosi muška ratnička figura na karti „Kola“ ukrašen je polumesecima koji zapravo označavaju „Urim“ i „Tumim“, magijska obeležja čarobnog oklopa drevnih hebrejskih vračeva-sveštenika (v. Vejts, Palmer Hol).

Dodatno, poput nekih naročito heteroglosijskih emblemskih konstrukcija, pojedine Tarot karte istovremeno objedinjuju elemente iz različitih mitoloških sistema, oblikujući na taj način anahronijsku kompoziciju različitih, često suprostavljenih referenci (hrišćanske vs. paganske, istorijske vs. magijske, mitske vs. istorijske). Pomenuta „Papinica“/„Prvosveštenica“, koja je predstavljena kako sedi ispred ostataka Solomonovog hrama, istovremeno je i prikaz hebrejske vrhovne sveštenice, ali i aluzija na legendu o Papinici, Papi Jovani ili Žoani, ženi koja je preobučena u sveštenika postala poglavar crkve i na tom mestu ostala sve dok se, usred papske procesije, nije porodila (Nikols 2013: 93). Vitez na „Kolima“ ukrašen je kabalističkim simbolima, ali njegova kola vuku egipatske sfinge. Naročito je kompleksna ilustracija „Točka sreće“. U središtu ove slike nalazi se osmopodeoni točak, oznaka ne samo srednjevekovne predstave *Rota Fortunae*, već i univerzalni simbol večnosti koji se nalazi u hinduističkim i budističkim verovanjima (Palmer Hol 2011: 573). Na samom točku nalaze se Sfinga i Anubis, egipatska božanstva, potom Tifon, čudovište iz grčke mitologije, a u četiri ugla ilustracije nalaze se prilike krilatog lava, teleta, orla i anđela, za koje različiti tumači predlažu čitavu sumu razjašnjenja: oni su simboli i četvorice jevanđelista, i četiri alhemičarska elementa, četiri znaka zodijaka i četiri strane sveta (Nikols 2013: 431).

Vizuelna citatnost Tarot karata podložna je, pritom, alternativnim tumačenjima, koje će jednu referencu odbaciti u odnosu na drugu. Četiri stvorenja sa „Kola sreće“ mogu naizmenično biti nosioci hrišćanske ili ezoterične simbolike; „Obešeni čovek“ za neke tumače nije Juda, već Prometej (Palmer Hol 2011: 574) – isto izdajica bogova, samo drugačijeg moralnog kompasa – a u tumačenju Vejtsa (Vejts 2008: 81) karta „Pustinjak“ u potpunosti je anti-diogenska, dakle anti-individualistička i anti-cinička, i oslikava mudraca u potrazi za novim učenicima kojima će podariti mudrost.

5.3 Tarot u postmodernoj i neoavangardnoj književnosti: Italo Kalvino i Vojislav Despotov

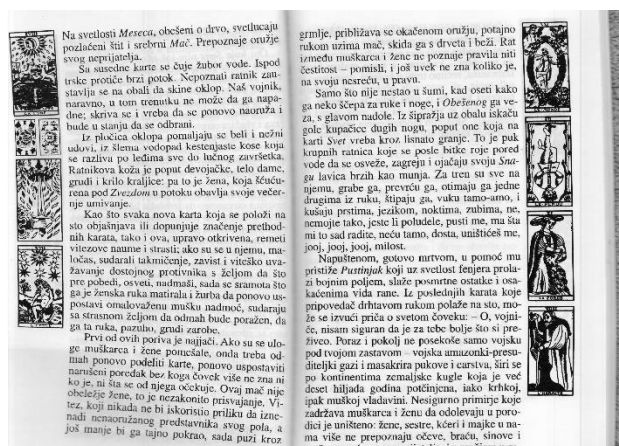
Ovako složeni korpus citatnih i vizuelnih interpretacija, mistifikacija i domaštavanja koje poseduje Tarot sigurno je jedan od razloga zašto je ovaj oblik nekolicini postmodernih, neoavangardnih i eksperimentalnih proznih autora – Italu Kalvinu, Miloradu Paviću i Vojislavu Despotovu poslužio kao izražajan i versatilan predložak za različite stvaralačke strategije. U slučaju Tarota, nemoguće je govoriti o „opšteprihvaćenom“ značenju (Tarapehko 2013: 234), što Tarot čini još otvorenijim, u odnosu na formalno slični emblem (koji je izvesno usmerenje pri tumačenjima ipak posedovao), za kreativne narativne, tematske i motivske manipulacije, dopisivanja i prepisivanja. Kao naročito plodotvoran predložak nametnuli su se vizuelni delovi ovog špila, odnosno Tarot ilustracije. Od tri značajna romana inspirisana Tarotom koja ovom prilikom ističemo – *Zamak ukrštenih sudbina*, *Poslednja ljubav u Carigradu* i *Andraci, jepuri...* – samo se delo Milorada Pavića deklarativno doticalo (i) magijske i arhetipske simbolike određenih karata, dok su se Italo Kalvino i Vojislav Despotov u svojim delima okrenuli gotovo isključivo grafičkoj izazovnosti ovog oblika, svako na umetnički specifičan način.

Zamak ukrštenih sudbina (*Il castello dei destini incrociati*, 1973; prvo izdanje objavljeno kao *Tarocchi: Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, 1969) Itala Kalvina jedinstven je u odnosu na ostala pomenuta dela po svojoj implementaciji kombinatoričkih, odnosno ergodičkih elemenata. Sposobnost kombinovanja pojedinačnih elemenata osobina je Tarotne makrostrukture koja je u značajnoj meri diferencira od emblema. Za razliku od emblema, koji pojedinačno predstavljaju zaokružena dela ili mikroforme, Tarot poseduje sposobnost nelinearnog oblikovanja nad-narativa. Pri proricanju sudbine, što je glavna namena Tarot špila, podjednako važno kao tumačenje pojedinačnih karata jeste tumačenje čitavog skupa izvučenih simbola i raspored njihovog prostiranja. Iste Tarot karte, izvučene drugačijim rasporedom, pružaju drugačije značenje, odnosno oblikuju drugačiji „nativ“.

Tarot špil je, drugim rečima, suštinski ergodički oblik „pripovedanja“, u kojem pojedinačne karte tj. vizuelni elementi imaju ulogu *leksija* koje, u međusobnom odnošenju i povezivanju, nelinearno tvore različita značenja. U sistemu izvlačenja/proricanja poznatom pod imenom „Keltski metod“ ili „Keltski krst“, na primer, karte će imati različite narativne uloge u zavisnosti od toga kada su izvučene i na kojem mestu u dijagramu su nakon toga položene. Prva izvučena karta, koja u dijagramu zauzima gornje mesto, predstavlja tako uticaje koji deluju na osobu ili predmet na koji se gleda; druga karta, koja se postavlja unakrst

preko prve, ukazuju na prepreku; peta karta predstavlja uticaje koji su nedavno prošli; osma objašnjava stanje najbliže okoline, i tako dalje. Čitav dijagram uključuje deset različitih karata koje i svojim značenjem i međusobnim odnošenjem oblikuju konačno „značenje“ (Vejts 2008: 191–193).

Permutaciona osobenost Tarota, uz njegovu bogatu vizuelnu simboliku, predložak je za eksperimentalno oblikovanje *Zamka ukrštenih sudbina*. Zaplet romana počinje kada junaci, nemi usled nemoguće magije, počinju da u tišini jedni drugima pričaju priče koristeći isključivo Tarot špil, čije slike koriste za dočaravanje različitih likova, događaja, avantura i peripetija, i čije se *leksije* (pojedinačne karte tj. Tarot ilustracije) ukrštaju sa drugim pripovednim nizovima i na taj način rekontekstualizuju u zavisnosti od koga koji „niz“ je u središtu pažnje čitaoca. Pripovedači *Zamka ukrštenih sudbina* na taj način bukvalno postaju „priređivači“ i „urednici“ sopstvenih priča, a ne originalni autori u potpunoj kontroli nad svakim aspektom svog dela. Svoje lične priče oni su prinuđeni da izlažu *ars combinatorijom*, odnosno kombinovanjem već postojećih narativnih elemenata – Tarot karata – koje pritom moraju deliti sa svim ostalim nemim pripovedačima u romanu, te svoje priče uklapati u prethodno postavljene nizova tuđih Tarotom ispričanih ispovesti.



Ilustracija 70. Odlomak iz *Zamka ukrštenih sudbina* I. Kalvina

Kalvino je o ovako permutacionom načinu pisanja, koji je pripovedača izjednačavao sa mašinom, odnosno sa onim što je Radovanović nazvao „prisilno posrednim autorom“ (Radovanović 1987: 214) u kontekstu računarske, artificijalno generisane književnosti na osnovu unapred zadatih elemenata, pisao još 1967. godine – dve godine pre prvog izdanja *Zamka ukrštenih sudbina* i pet godina nakon Ekovog *Otvorenog dela* – u predavanju pod nazivom „Kibernetika i duhovi“ („Cibernetika e fantasmi“), svojevrsnom manifestnom tekstu u kojem je, kroz aluzije na buduće računare-autore, izrazio svoje šire poetske,

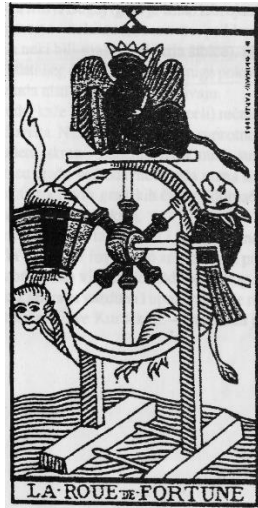
poststrukturalističke poglede na određene probleme književnosti, pa čak i metafizike. Prema sopstvenom svedočanstvu, nadahnuli su ga i značajni semiotički radovi M. I. Lekomčeva, B. A. Uspenskog („Gatanje kartama kao semiotički sistem“) i B. F. Jegorova („Najjednostavniji semiotički sistemi i tipologija književnih zapleta“), od kojih je usvojio ideju o permutabilnoj narativnoj prirodi Tarota (Kalvino 1997: 112). Međutim, takođe prema sopstvenom priznanju, Kalvino je narativni sistem romana oblikovao pre svega pod uticajem različitih vizuelnih elemenata, koji su zapravo pružali pravi podsticaj za različito oblikovanje mogućih priča (Kalvino 1997: 112).

Kao autor i literarni teoretičar blizak grupi *OuLiPo* (*Ouvroir de littérature potentielle*; Radionica potencijalne književnosti), zajednici koji je okupljala različite eksperimentalne književnike, Kalvinu nisu bili strani slični kombinatorički, ili prosto visokokonceptualni literarni radovi poput *Sto hiljada milijardi pesama* (*Cent mille milliards de poèmes*) Rejmona Kenoa (Raymond Queneau), zbirke modabilnih stihova čije kombinovanje omogućuje stvaranje do 100.000.000.000.000 različitih soneta, ili romana *La disparition* i *Les revenentes* Žorža Pereka (Georges Perec) koji su pisani bez korišćenja slova „E“, odnosno isključivim korišćenjem ovog slova kao jedinog vokala. Uprkos tome što je kombinatorijska priroda *Zamka ukrštenih sudbina* detaljno komentarisana (v. monografije Dani Cavallaro, *The Mind of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings* i Beno Weiss, *Understanding Italo Calvino*), mehanizam njegove manipulacije vizuelnim elementima u ovom romanu nije toliko istražen uprkos tome što je podjednako ključan za ostvarivanje eksperimentalnog koncepta. Za razliku od karata, čiji je broj i način ređenja ograničen, njihovi vizuelni simboli pružaju mnogo brojnije mogućnosti – autorske i citatne – za nova osmišljavanja i oneobičavanja.

Za razliku od Itala Kalvina, Vojislav Despotov u svom postmodernom romanu ne koristi permutacionu mehaniku Tarota, pa čak ni sve karte iz Tarot špila. Od ukupno 59 različitih vizuelnih elemenata u ovom tekstu, 24 su nepotpisane (to jest neimenovane) ilustracije Tarot karata, od čega šesnaest iz Velike arkane (redom kojim se pojavljuju: „Točak sudbine“, „Pustinjak“, „Kula“, „Sunce“, „Sud“, „Obešeni čovek“, „Smrt“, „Mesec“, „Ljubavnici“, „Zvezda“, „Svet“, „Đavo“, „Umerenost“, „Kola“, „Mag“, „Snaga“) i osam iz Male arkane („As pehara“, „Četvorka diskova“, „Dvojka diskova“, „Vitez štapa“, „Dvojka pehara“, „As štapova“, „As mačeva“, „Kraljica diskova“). „Nepotpisane“ u ovom slučaju znači da su karte, kao u slučaju Kalvinovog romana – a za razliku od *Poslednje ljubavi u Carigradu* – date sa izbrisanim naslovima, bez upućivanja na njihovo Tarot poreklo, zbog

čega su zamaskirane među ostalim fotografijama i ilustracijama kao čisti vizuelni elementi. Uprkos tome što se *Andraci, jepuri...* nominalno mogu definisati kao dečiji roman, ovo delo, zajedno sa Despotovljevom *Petrovgradskom prašinom*, pisano je stilom postmoderne fikcije, magijskog realizma i neoavangardističke nekauzalnosti (Jocić 2020: 74–78), te je njegov višemedijski mehanizam sličniji vokovizuelnim radovima nego klasičnim slikovnicama. Drugim rečima, vizuelni elementi u ovom delu nisu samo mimetičke ilustracije određenih delova radnje, već svojom simbolikom i metaforičnošću doprinose novim značenjima i interpertacijama verbalnog materijala.

U romanu se smenjuju dve vrste vizuelnih elemenata: jednostavnim, jednobojnim karikaturama samog Vojislava Despotova, i podjednako crno-belim vizuelnim elementima preuzetih isključivo iz Marsejskog Tarota, što je napomenuto u podnaslovu romana („Crteži i ilustracije: Marseljski Tarot & V. Despotov“; Despotov 2004: 269). Svaka pripovedna crtica u romanu posvećena je jednom stvorenju, čudovištu, liku ili ređe događaju i pojavi, i praćena je posebnom ilustracijom koja izgled tog stvorenja, čudovišta ili lika dočarava. *Andraci, jepuri...* u tom smislu poseduju oblik prozno-foklorističke enciklopedije izmaštanih stvorova (Jocić 2020: 102), pri čemu Tarot karte, usled karakterističnog izgleda i mističkih asocijacija, naglašavaju groteskni realizam romana, odnosno njegove nemoguće junake i bizarne poduhvate. Za razliku od Kalvina i Pavića, Despotov delimično menja određene detalje na Tarot kartama, čime se nastavlja njegovo zanimanje fotomontažom započeto u *Petrovgradskoj prašini*, prethodnim njegovim dečijim/eksperimentalnim proznim delom. Sve karte su, dakle, lišene boja i date u jakim kontrastima koji naglašavaju njihove konture a neutrališu određene detalje. Ovaj vizuelni stil, inače vrlo blizak dečijoj književnosti („Decu privlače realističke, jasne ilustracije kojima se prikazuje najbitnije, s lako uočljivim kontrastima i jasnim i jednostavnim oblicima“; Petrović: 2013), Despotovu je omogućio da, koristeći bezbojnost karata, na njima vrši sitne, ali u nekim slučajevima značajne likovne intervencije koje su određena značenja karata naglašavala, odbacivala ili modifikovala.



Ilustracija 71.

Raspored Tarot ilustracija u *Andracima, jepurima...* ne odgovara propisanom nizu Tarot karata u Velikoj i Maloj arkani – za razliku od Pavićevog romana, a slično Kalvinovom – tako da i u ovom slučaju možemo govoriti o kombinatoričkoj prirodi ovde prisutnih vokovizuelnih elemenata. Roman umesto tekstualnog epigrafa otvara slika **Točka sreće**, jedine ilustracije preuzete iz Marsejskog tarota kojoj izvorni francuski naziv nije izbrisan. Simbolički ova slika najavljuje pseudo-memoarsko, visoko fikcionalizovano delo o detinjstvu, koje se poput sličnih dela srpske neoavangarde i postmodernizma dotiče tema kružnog, a ne linearnog toka vremena i predestinacije. Činjenica da veći deo „likova“ u ovom romanu čine različiti monstumi, čudovišta i utvare vizuelno je naglašena Despotovljevim bojenjem prilika Anubisa, Tifona i Sfinge u tamnije tonove, čime se ističu u crno-belaj kompoziciji slike.



Ilustracija 72.

As pehara, u Marsejskom tarotu neobično nacrtan tako da nalikuje velelepnom građevinama, simbolička je predstava Petrovgrada i njegovih zidina, čija je uloga kao htonskog prostora između sveta ljudi i sveta mostruma centar zapleta u romanu. Pored toga što ilustracija vizuelno nalikuje gradu opasanom bedemima, njen se simbolizam povezuje sa značenjima hrama, radosti, zadovoljstva i očuvanja (Vejt 2008: 145), odnosno pozitivnim osećanjima koje narator gaji prema svom domu.



Ilustracija 73.

Slika **Pustinjaka**, kao i u slučaju nekih tretiranja emblema u delima S. Damjanova, upotrebljena je istovremeno za simboličku i mimetičku oznaku „prodavca starih novina“ Jovanofa. Ogrtač na ilustraciji pseudiogetske figure obojen je od strane Despotova kako bi se poentirala fizička sličnost između slike i prizora prodavca Jovanofa („I leti i zimi išao je u starom, debelom kaftanu, sa vunenom kapom na glavi“; Despotov 2004: 275). Tarot simbolika ove karte, prema kojoj je Pustinjak simbol sakrivenog znanja koje se otkriva radoznalima (Vejt 2008: 80–81; Palmer Hol 2011: 572–573) oslikava pritom i funkciju Jovanofa kao arhivatora starih novina i istorijskih dokumenata koje otkriva naratoru i time započinje zaplet romana.



Ilustracija 74.

Trenutak probijanja petrovgradskog bedema od strane spoljnih čudovišta i ostalih zlih sila ilustrovan je slikom **Kule**. Ova karta, na kojoj je prikazano rušenje visoke kule iz koje iskaču ljudi, nije samo stilizovano dočaravanje „pada“ Petrovgrada, već i simbolički upućuje na propast, Adamov pad, odnosno poraženost čoveka pred naletom beskompromisne božanske, što će reći natprirodne, sile (Vejt 2008: 94–95; Palmer Hol 2011: 576).



Ilustracija 75.

Karta **Četvorke diskova** jedina je koja se u Despotovljevom romanu pojavljuje u obrnutom položaju. U romanu ona ilustruje trenutak pripovedačkog kolebanja. Narator, naime, nije siguran ko ili šta je tačno zatvoreno u jednoj gvozdenoj kutiji: čudovište ili njegove žrtve, stražari-zaštitnici Petrovgrada. Izvorno značenje ove karte kao simbola obezbeđenosti i sigurnosti stoga u obrnutom, negativnom položaju dočarava osećaj

nesigurnosti koje oseća narator, a čitaocu potencijalno otkriva i jedan zanimljiv narativni podtekst na koji je aludirano ranije u delu: ko god da je bio zatvoren u gvozdenoj kutiji, uspeo je da se iz nje oslobodi.



Ilustracija 76.

Lik siromašnog krojača Bognara predstavljen je kao mladić u dostojanstvenoj odeći (doctranoj, odnosno zatamnjenoj od strane Despotova, kako bi se potcrtala linija sličnosti sa „krojačem“) sa karte **Dvojka diskova**. Značenja karte – novosti, teškoća, zabuna i preterana veselost (Vejt 2008: 172) – komično aludiraju na neprijatno iznenađenje koje zadesi ovog lika kada na lutriji umesto novca dobije 10.000 „pekarskih miševa“.



Ilustracija 77.

Karta Velike Arkane **Sunce** upotrebljena je u Despotovljevom romanu kao ilustracija misterioznog i natprirodnog „banatskog sunca“; „posebnog sunca“ (Despotov 2004: 289) čija

pojava, uz normalno, „veliko“ sunce, simbolizuje trenutak sveprožimajućeg i kosmološkog jedinstva između sveta ljudi i sveta monstruma, koji više ne obitavaju u različitim ravnima postojanja, odvojeni mističnim gradskim bedemom. U Vejtovom tumačenju, karta Sunca upravo simbolizuje prelazak otkrivenog svetla ovog sveta na svetlost onoga sveta (Vejt 2008: 100). Ovoj ilustraciji se, zahvaljujući prizoru dvoje dece koje se ispod sunca igraju, često pripisuju i značenja u vezi sa dvojništvom i zodijačkim znakom Blizanaca (Palmer Hol 2011: 579; Nikols 2013: 397), što se u tekstu dokazuje poređenjem „malog“ i „velikog“ sunca koji, u svetu romana, zajedno postoje.



Ilustracija 78.

Kao što je ranije spomenuto, književni autori su se pri korišćenju i rekontekstualizaciji vizuelnih elememata na Tarot kartama neretko zadržavali na, u vizuelnom smislu, sporednim ili manje izraženim elementima kompozicije, koristeći njih, a ne mnogo naglašenije grafičke elemente, za predloške narativnih osmišljavanja. Sa druge selestijalne karte u Tarotu, **Meseca**, za ilustraciju teksta upotrebljeni su samo sporedni elementi sa izvorne slike, bez vidljivih simboličkih upućivanja na značenje karte. Prizor kula koje su smeštene iznad središnje figure meseca mimetički oslikavaju fikcionalizovano građenje mediteranskog trga u Petrogradu. Spominjanje Todora Manojlovića kao idejnog tvorca takvog arhitektonskog podviga ne otvara nikakva citatna ili simbolička Tarot značenja.



Ilustracija 79.

Scenu sa odbeglim kumulusom iz petrovgradske Fabrike oblaka ironično ilustruje debeljuškasti heruvim koji se pojavljuje kao jedan od sporednih elemenata na karti **Ljubavnici**.



Ilustracija 80.

„Desetine i stotine dunja koje su osvetljavale grad“ (Despotov 2004: 319) vizuelno su dočarane mnoštvom lebdećih traka na **Asu mačeva**. Dublje povezanosti između narativa, vizuelnog elementa i Tarot simbolike ne postoji, što znači da je sa ove karte upotrebljen samo jedan element, nepovezan sa ostatkom kompozicije, u striktno mimetičkom, mada prilično dalekom i aluzivnom smislu, kao i u slučaju „ljubavnika“.



Ilustracija 81.

Istovetno, mala reka sa karte **Zvezda** ilustruje podzemni tok podjednako male, tajnovite reke koja teče ispod Petrovgrada. Na slici je prikazana naga ženska figura kako čupovima zahvata vodu iz reke. Obrnuto tumačenje ove scene – ženska prilika ne zahvata vodu, nego prosipanjem stvara novi tok – može upućivati na artifičijelnu prirodu petrovgradske reke, koju su navodno iskopali Rimljani (Despotov 2004: 308).



Ilustracija 82.

Ilustracijom **Viteza štapova**, na kojoj je prikazan mladi vojnik na ratnom konju i sa oružjem u ruci, komično je prikazan, zapravo, magarac, što je slučaj zanimljive manipulacije sadržajem Tarot karte. „Deda Mitin“ magarac u romanu poprima odlike demonskog bića: on

je varljivog i nasilnog raspoloženja, govori srpski, svetluca, i poseduje moć transformacije u opasnog belog konja. Značenja otuđenosti, tajanstvenosti i ishitrenog raspoloženja (Vejt 2008: 120, 179) koja se inače pripisuju Vitezu štapova stoga se u ovom humornom obrtu dodeljuju njegovom konju, koji dobija funkciju vizuelne ilustracije alter-ega Deda Mitinog magarca.



Ilustracija 83.

Simboličko značenje ilustracije **Velikog suda**, na kojoj su predstavljene tri nage prilike, dve žene i jedan muškarac, potpuno je rekontekstualizovano od strane Despotova. Izvorna simbolika ove karte, pod uticajem biblijskog proročanstva o ustanku mrtvih u osvit Sudnjeg dana, pre svega govori o duhovnom oslobođenju čoveka i raskidanju sa okovima materijalnog sveta (Vejts 2008: 102–103; Palmer Hol 2011: 579). U kontekstu romana, odnosno epizode o „lepuškastom momku iz Pančeva“ koji ženama i devojkama zaviruje pod suknje, simbolika karte je malo drugačija: ona govori o pubertetskom seksualnom sazrevanju, a potom i seksualnom oslobođenju, odnosno raskidanju okova patrijarhalnog vaspitanja u korist slobodnih seksualnih istraživanja. U delima dečije književnosti, tema seksa ja tabuizirana; Despotov stoga podtekst romana o buđenju seksualnosti kod svojih mladih junaka prikrija šaljivim anegdotama i visokoaluzivnim, ali ipak indikativnim, Tarot ilustracijama.



Ilustracija 84.

Petnaesta karta Velike arkane, **Đavo**, priložena uz pripovest o petrovgradskom čudovištu po imenu Antihrist, usled Despotovljeve likovne intervencije ima dugačke crne pantalone koje prikrivaju izuzetno uočljiv muški ud koji se nalazi na originalnoj Tarot ilustraciji (Jocić 2020: 103). Činjenica da se u priči o Antihristu tematizuje seksualna privlačnost između naratorove sestre i njenog dragana (u koje je „ušao Antihrist“; Despotov 2004: 316) govori nam da oblačenje đavolske figure u čakšire nije posledica Despotovljeve smernosti, već autorska montažerska odluka koja maštovito aludira na erotsko flertovanje Fratuca i sestre, odnosno na reakciju puritanskih starijih sugrađana koje su njihove ljubavne avanture tumačili kao zaposednutost nečistim silama (Jocić 2020: 103).



Ilustracija 85.

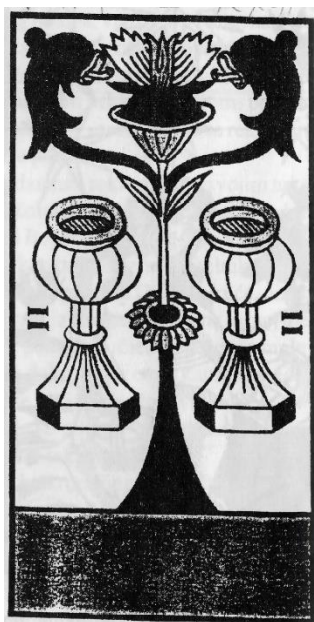
Na kraju ove erotske podpriče, ilustracija **Sveta**, na kojoj je prikazana gola ženska prilika okružena vencem („[kao] krunom“; Palmer Hol 2011: 580) oslikava deo teksta u

kojem su se sestra i njen prijatelj „goli sunčali u polju“ dok su „svi suncokreti oborili glave ka zemlji i držali ih tako sve dok se [...] nisu obukli“. Ovu litotu razrešavamo uz pomoć simbolike „Sveta“ kao karte dovršenja, ekstaze, ushićenja: ljubav dvoje mladih je konzumirana, čime oni prelaze u svet odraslih („Sestra i taj plavokosi momak hteli su da pobjegnu u Ameriku i tamo postanu muž i žena“; Despotov 2004: 314).



Ilustracija 86.

Ilustracija „**Obešenog čoveka**“ ne poseže za naročito dubokim alegorijskim značenjima. U pitanju je još jedna u nizu komičnih rekontekstualizacija originalnog grafičkog predloška. „Obešeni čovek“, prikazan kako visi naglavačke sa jednom savijenom nogom, ilustracija je sa dvostrukim upućivanjem: označava i zalihu šunki i slanina koje su visile na petrovgradskim tavanima, ali i čudovište „Egedu“, koje ime deli sa banatskim žargonskim nazivom za bolesno mršavu i krivonogu osobu. Isto čudovište je predstavljeno i slikom „**Smrti**“, koja je u Marsejskom tarotu predstavljena kao mršavi, krivonogi kostur.



Ilustracija 87.

Još jedno petrovgradsko čudovište, „Som Begejski“, predstavljeno je slikom **Dvojke pehara**, na kojoj je Despotov intervenisao bojom naglašavajući dve zmijske glave u kadejsu, koje ovako osenčene oblikom podsećaju upravo na soma. Na nekim varijantama ove karte se između kadejskih zmijski nalazi čudovišna, krilata glava lava, što dodatno može opravdati upotrebu ove karte za ilustriranje groteskno preraslog čudovišta.



Ilustracija 88.

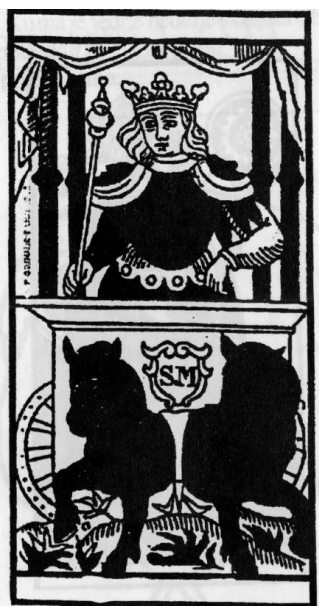
Na karti **Asa štapova** nije prikazana nikakva ljudska prilika, te je njeno povezivanje sa delom teksta o bioskopskom cepaču karata Kosti, koji bi tokom nestanka struje u bioskopu „prilazio [...] velikoj belo furuni koja se ložila na bagremova drva, otvarao vratanca a na

platnu se pojavile najčudesnije senke u igri plamena“ (Despotov 2004: 311) u potpunosti simbolično (izuzimajući očiglednu sličnost štapa na slici i cepanica kojima se ložila furuna): značenje ove karte povezuje se sa stvaranjem, kreativnošću i preduzetničkim duhom.



Ilustracija 89.

Sa druge strana, karta **Umerenost**, na čijoj se slici nalazi samo anđeoska figura koja presipa vodu iz jednog suda u drugi, u romanu ilustruje apstraktnu ideju pejzaža gde se „ravna crna zemlja spaja sa nebom“ (Despotov 2004: 321, 322). Koncept graničnog prostora dočaran je Despotovljevom manipulacijom kontrasta na izvornoj slici, usled čega snop vode između dva suda, svetao na tamnoj pozadini, izgleda kao linija između „crne zemlje“ (anđeoske haljine) i „neba“ (anđeoskog opasača i uopšte gornjeg dela slike). Kompozicija originalne slike, na kojoj anđeoska figura jednom nogom gazi po zemlji a drugom po vodi, takođe naglašava motiv graničnog prostora.



Ilustracija 90.

Karta Velike arkane **Kola** zajednička je ilustracija za nekoliko različitih epizoda u kojima se pojavljuje Deda Cveta i njegova zaprega sa „Četiri konja debela“. Ilustracija je u tom smislu potpuno mimetička, ali značenje trijumfa (Vejts 2008: 176) koje ova karta poseduje simbolički označava i Deda Cvetin uspešno završen poduhvat otkrivanja fantastičnog mesta spajanja neba i zemlje.



Ilustracija 91.

Lik Baba Emilije, petrovgradske pobednice u kuvanju nedeljne supe, predstavljena je likom **Kraljice diskova**: dostojanstvene i raskošno obučene starije dame. Značenje ove karte

upućuje na „preobilje“, što se može povezati sa motivom grotesknog, eksczesnog pripremanja hrane. Lik sa slike se, dakle, sa događajima u tekstu povezuje i mimetički i metaforički.



Ilustracija 92.

Magijsko-realistična, fantazmagorična scena sečenja guste magle ilustrovana je kartom **Maga**, odnosno ilustracijom aktivnog zanatlije-alhemičara, pred kojim se nalazi radni sto sa nekoliko različitih alata, uključujući i sredstva za sečenje. U Despotovljevim dečijim romanima *Petrogradska prašina* i *Andraci, jepuri...* zanimanja odraslih, viđena iz ugla deteta, predstavljena su kao fantastični zanati koji se izvršavaju uz pomoć magije i natprirodnog. Doktor Vitman, jedan od stanovnika Petrograda, dočaran je kao alhemičarski apotekar čiji serumi i lekovi mogu da ožive mrtvog čoveka (Despotov 2004: 321), ili pak ubiju (Despotov 2004: 166); u pekari se pri pečenju hleba od grumenja brašna i testa stvaraju „pekarski miševi“ (Despotov 2004: 167); krojač Bognar kroji dela tako što merne linije iscrtava u vazduhu, bez upotrebe metra (Despotov 2004: 200); poslastičar Halim Halim poseduje kvočku koja umesto jaja nosi kugle sladoleda (Despotov 2004: 250). Figura Maga se u Tarotu još naziva i Žonglerom ili Opsenarom (Palmer Hol 2011: 568), jer su prividna čuda prirode zapravo samo njegovi opsenarski podvizi (Palmer Hol 2011: 568). On je, ujedno, arhetipski čarobnjak i alhemičar, odnosno sledbenik tajnovitog zanata koji mu dozvoljava da menja pravila i zakone materijalnog sveta prema sopstvenoj volji. U širem smislu shvaćeno, sva su zanimanja odraslih za decu čarobnjačka i alhemičarska, te je Mag simbolički odraz takvog nadrealnog razrešenja nedokučivog sveta odraslih.



Ilustracija 93.

Roman *Andraci, jepuri...* završava se jednom od najkriptičnijih karata, u smislu njenog vizuelnog i metaforičkog odnosa sa tekstem. Vizuelni prikaz **Snage** ne odnosi se ni na jedan događaj direktno opisan u tekstu, već ova karta prikazuje „čudovište“ koje je u romanu samo spomenuto, bez ikakvog opisa. Osim tumačenja „Kajke Materine“ kao groteskne, neljudske, ljudima nevidljive i stoga nepojmljive mešavine žene i zveri, dublje značenje se teško pronalazi. Upotreba karte ili je proizvoljna, ili slabo promišljena, ili je njeno značenje suviše hermetičnog da bi se moglo usmeriti i lokalizovati. Još jedno moguće, mada udaljeno rešenje ove vokovizuelne zagonetke može ležati u motivu skrivenih i potisnutih nagona. „Kajka Materina“ obitava na dnu bunara (zbog čega je nevidljiva likovima u delu), a drugim ljudima se glasom ukazala samo jednom prilikom; jedno od mogućih značenja karte „**Snaga**“ jeste pobeda nad unutrašnjim strastima, koje na ilustraciji simboliše divlja zver otvorenih usta.

5.4 Tarot kao vizuelni element u *Poslednjoj ljubavi u Carigradu* Milorada Pavića

Nakon komentarisanja Kalvinove kombinatorijske upotrebe Tarota u romanu *Zamak ukrštenih sudbina* može začuđujuće zvučati da Milorad Pavić, još jedan autor koji je u kritici i recepciji poznat, između ostalog, i kao jedan od najvažnijih predstavnika ergodičke književnosti (Aarseth 1997: 22), i koji se problemima nelinearne književnosti bavio u nekolicini relevantnih eseja (Јоцић 2019: 199–203), u svom Tarot romanu *Poslednja ljubav u Carigradu* nije uopšte koristio permutabilne osobenosti Tarot špila. Poput Kalvinovog

romana, i Pavićevo delo je *double-coded*: u oba slučaja, visoki koncept eksperimentalne, nelinearne i višemedijske književnosti ukršten je sa narativnim predloškom koji na površini oponaša tipizirane zaplete avanturističke književnosti. Ta se tipiziranost, naravno, izvrgava i ironizuje, te se dvostruko kodira u skup složenih umetničkih poruka i ideja. U slučaju Itala Kalvina, narativno-vizuelni mehanizam *Zamka ukrštenih sudbina* oslikava koncept pisca-mašine, pisca-reciklatora postojećih narativnih sastojaka, odnosno metafizičku ideju post-strukturalnog demijurga koji stvara unutar literature istrošenosti ophrvajuće citatnosti, kao i ideju, kako to zapaža Mihail Vizelj, „pantorima“, pesme u kojoj se sve rimuje sa svim (Визель: 98), odraz epistemološke postmoderne ekstaze u kojoj sve može da se dovede u vezi sa bilo čim drugim. *Poslednja ljubav u Carigradu*, uprkos naoko melodramskom i petparačkom sižeju, smeštenom u okvir istorijskog romana baroknog doba, nadrealna je i onirička pripovest, nestandardne (u nekim slučajevima i nekauzalne) pripovedne strukture, koja, poput prethodno komentarisane *Itike Jeropolitike* @VUK S. Damjanova, problematizuje ezotersijsku prirodu ljudske sudbine i vremenski fluidni, podjednako mistički pogled na nacionalnu priču o srpskoj istoriji.

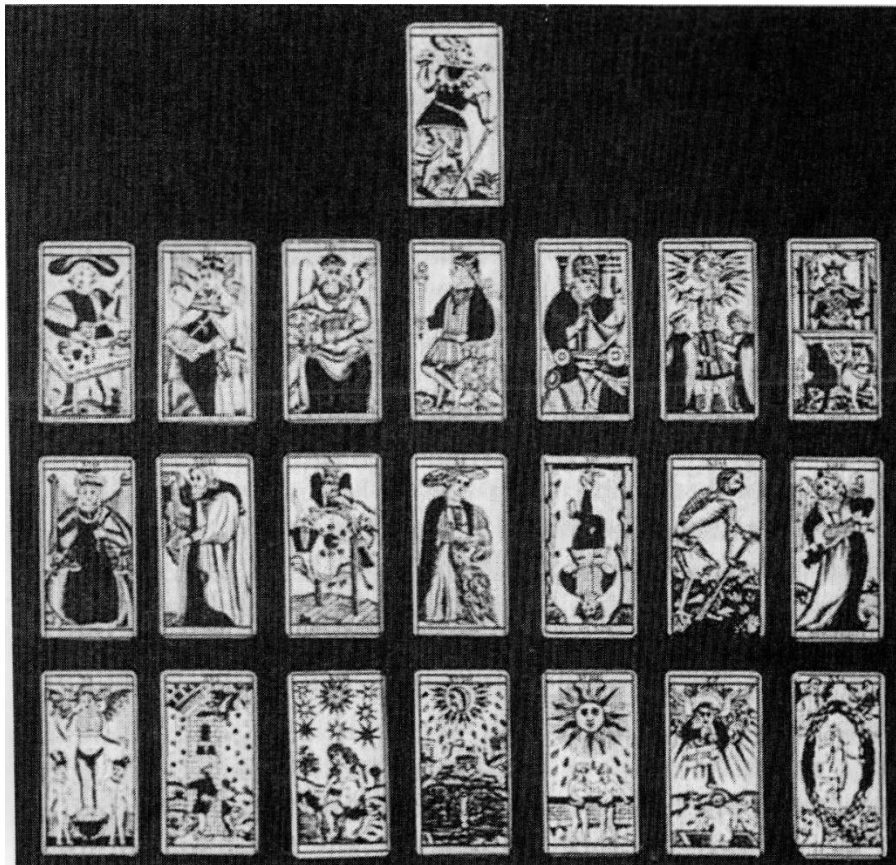
Usled pripovedne linearnosti *Poslednje ljubavi u Carigradu*, sloboda različitog kombinovanja Tarot karata (koju Pavić u delu najavljuje) u pravcu otkrivanja novih narativnih tokova više je deklarativna, nego realno postojeća u okviru fabule (Татаренко 2013: 230). Funkcija Tarot ilustracija u ovom slučaju naime je epigrafska, slična Damjanovljevoj upotrebi baroknih emblema u pomenutom delu: svaka od karata Velike arkane, koje Pavić isključivo koristi, prethodi svakom poglavlju i najavljuje nastupajuće događaje ili simbolički odražava teme, motive i ideje razvijene u poglavlju. Ovakva upotreba Tarot ilustracija u narativnom kontekstu može delovati kao manje nadahnut „eksperiment“ u odnosu na *ars combinatoriju* Itala Kalvina ili komične, fotomontažne rekontekstualizacije Vojislava Despotova. Neka tumačenja ovog romana stoga odriču bilo kakvu koherentnu vezu između vizuelnog materijala i teksta (Татаренко 2013: 240), ili tarotnu potku dela opisuju tek uzgredno (Пијановић 1998).

Opravdanje ovakve upotrebe Tarot materijala – koja se, dakle, ne zasniva na permutabilnosti Tarot materijala, već na linearnom prostiranju, u klasičnom poretku od prve do poslednje karte prema numeričkoj vrednosti, karta Velike arkane – leži u tome što se Pavić vodio drugim makrostrukturnom varijantom Tarot špila. Pored tradicionalne upotrebe Tarota kao kombinatorijskog medijuma za proricanje sudbine, Tarot se u nekim tumačenjima može „čitati“, kao što je ranije spomenuto, kao jedinstveni, linearni narativ čije karte Velike arkane

alegorijski predstavljaju stadijume na duhovnom putovanju ka samospoznaji. Ovakvo tumačenje Velike arkane kao jedinstvene drame u slikama koja predstavlja doživljaje i iskusitva pojedinca na putu ka samoostvarenju (Nikols 2013: 13) popularizovano je u savremenoj kulturi od strane post-jungovskih psihologa i antropologa (Holrojd 1995: 98), ali je u pitanju, zapravo, ideja koja je verovatno podjednako stara kao i divinacijska upotreba Tarota. Kur de Žebelen (Antoine Court de Gebelin), osamnaestovekovni mason i pripadnik nekoliko mističkih društava i sekti, tvrdio je da je sama reč Tarot nastala od egipatskih reči *tar*, što znači „put“, i *ro*, što znači „kraljevski“, odnosno da Tarot predstavlja „kraljevski put“ do mudrosti (Palmer Hol 2011: 561–562). Pol Kristijan (Paul Chritian), autor devatnaestovekovne *Historie de la Magie, du monde Surnaturel et de la fatalite a travers les Temps et les Peuples* pisao je o navodnoj inicijaciji u tzv. „Egipatske Misterije“ koja je podrazumevala prolazak kroz galeriju na čijim tablama su postavljene 22 karte Velike arkane (Palmer Hol 2011: 562). U nekim vizuelnim rešenjima Tarota, prilika na karti Luda okrenuta je sleva nadesno, pa se tako, ako se postavi ispred svih ostalih aduta Velike arkane, može videti kako ona „hoda“ prema drugim karta, prolazeći kroz njih kao kroz etape na putovanju (Palmer Hol 2011: 568).

Sam Pavić u mistifikovanom predgovoru, zamaskiranom kao citatu iz neimenovane enciklopedije, nagoveštava da Tarot, uz proročku upotrebu, predstavlja dvadeset i jednu inicijaciju koju prolazi Luda, nulta karta Velike arkane (Павић 1996: 6).

Za razliku od ergodičkog eksperimenta Itala Kalvina i kasnijeg humorističkog doctavanja i slobodnog kombinovanja Tarot karata Vojislava Despotova, Pavić Tarot ne posmatra kao kombinatorijski stroj, već ga zanima specifično tumačenje ovog oblika kao alegorije različitih obreda inicijacije. Karte su u *Poslednjoj ljubavi u Carigradu*, kao što je rečeno, izložene u pravilnom numeričkom rasporedu Velike arkane (osim u jednom naročitom slučaju), što upućuje da Pavić vizuelni materijal Tarota tretira arhetipski i monomitski, gde karte predstavljaju, arhetipsko putovanje „Lude“, nulte karte, neicijaanta, do kraja svog putovanja. Četiri dela romana („Posebni ključ: LUDA“, „Prvih sedam ključeva“, „Drugih sedam ključeva“, „Trećih sedam ključeva“) tako oslikavaju „Mapu putovanja“, odnosno geometrijski raspored Velike arkane koji oslikava etape monomitskog putovanja (Nikols 2013: 20, 21). Upotreba vizuelnih elemenata stoga nije površni manirizam niti postfestumska domisao, već posledica, kao što će biti demonstrirano, intenzivnog proučavanja izvornih značenja karata i njihovog potonjeg narativnog domaštavanja.



Ilustracija 94. Velika arkana kao mapa arhetipskog putovanja. Luda je izdvojen kao nulta karta, a ostali aduti podeljeni su u tri nivoa (Nikols 2013: 20)

U *Poslednjoj ljubavi u Carigradu* korišćene su autorske ilustracije Velike arkane naslikane od strane Ivana Pavića, po čemu se Pavićevo delo izdvaja od prethodno opisanih Tarot romana, koji su koristili postojeće grafičke varijante. Ove autorske ilustracije veoma blisko prate vizuelna rešenja iz špila Artura Edvarda Vejta, koji je svoje slike pak bazirao na Marsejskom špilu. Značenja pojedinih karata, od kojih neka Pavić navodi u suplementu romana, mešovina su međutim Vejtovih intepretacija, nekih starijih tumačenja, uglavnom povezanih sa Marsejskim Tarotom, kao i Pavićevih individualnih dopisivanja.

Ovom prilikom će se detaljnije tumačiti svaka karta u romanu, odnosno njeno vizuelno rešenje i značenje koje proizilazi iz određenih likovnih rešenja. Zbog drastično različitih varijacija koje nastaju pri štampanju, ovoga puta se nećemo doticati simbolike boja (iako su to činili svi do sada pomenuti tumači Tarota). Naglasak će, drugim rečima, biti na izgledu karte, kompoziciji, različitim elementima slika (prvi plan, pozadina, položaj figura, manje očigledni heraldički i ikonografski elementi), kao i na ezoterijskom simbolizmu karata. Smatramo da je tumačenje svake pojedinačne karte opravdano činjenicom, prethodno

spomenutom, da nijedno prethodno istraživanje, tumačenje ili kritika *Poslednje ljubavi u Carigradu* nije pružila detaljniji komentar konkretnih vokovizuelnih elemenata u ovom delu, odnosno mehanizma odnosa između vizuelnih elemenata i tekstualnog materijala, odnosno narativa.

Na početku tumačenja svake karte biće pružene tri različite Tarot ilustracije čijim ćemo se upoređivanjem baviti: originalna I. Pavića, ilustracija A. E. Vejta, i vizuelno rešenje Marsejskog Tarota.

Luda



Ilustracija 95.

Kao Luda, odnosno arhetipski junak na početku svoje unutrašnje potrage, određuje se Sofronije Opujić. On je „lud“, dakle neinhibiran, neartikulisan i nesaobražen, u očiju svog oca Haralampija Opujića („Otac je govorio za njega da je lud kô košava“; Павић 1996: 10) i svojih kolega iz vojske („Ludači se – govorili su oficiri iz njegove jedinice“; Павић 1996: 14). U finišu poglavlja, sam junak u intimnoj introspekciji priznaje da je „ludo derište negde u dnu duše“ (Павић 1996: 15).

Osim ovog karakternog povezivanja Sofronija Opujić i naziva karte, postoje i vizuelne sličnosti koje povezuju kartu „Lude“ i događaje opisane u tekstu. Kao što se na originanoj Vejtovoj, a potom i na ilustraciji I. Pavića vidi, mladalačka prilika na slici „ide ivicom provalije“, što je ujedno opaska koju, u alegorijskom smislu, Haralampije Opujić upućuje sinu Sofroniju. U Vejtovom tumačenju, provalija je simbol „najvišeg vrha sveta“ (Vejt 2008:

104) i znak je poziva na avanturu i buduće putovanje. Ona upućuje na prekoračenej jednog u drugi svet; ponor je simbol prirodnih, fizičkih i duhovnih prepreka koje izazivaju, ali ne mogu da zaustave Ludino putovanje. U kontekstu fabule romana, odnosno motivske karakterizacije likova, prizoru provalije Pavić dodaje još jedno, autorsko značenje: „hodanje po ivici“ oznaka je hazarderske ličnosti mladog i burnog Sofronija Opujica.

Pored ovakvih očiglednijih, jasnijih, mimetičkih podudaranja između slike i teksta, postoje i dublji, tajnovitiji odrazi koji se dotiču skrivenijeg i čitaocu ne toliko očiglednog simboličkog značenja Tarot karata koje su, kako je i Vejt napominjao u svom divinatorskom upustvu, predstavljale mistične ilustracije koje su otkrivale sakrivene istine o svetu i nama samima.

Osnovno značenje Lude usko je povezano sa njenim mestom u Velikoj arkani. Ova karta obeležena je nulom, što implicira da je ona, istovremeno, i nešto što nizu prethodi, i nešto što stoji izvan njegovog numerološkog ustrojstva. Luda stoga predstavlja mladog čoveka na početku samospoznajnog putovanja, što korespondira sa Sofronijevom razvojnom identitetskom krizom. Na početku romana, on samom sebi priznaje da „nije znao ko je“ (Павић 1996: 15). Sofronije, poput arhetipskog Lude, teži nezavisnosti (Nikols 2013: 63), odnosno samoostvarenju i odvajanju od svojih roditelja (Павић 1996: 15), kao i bezgraničnom lutanju bez jasnog cilja (Nikols 2013: 63), kako je to u romanu kasnije i predstavljeno. Mitska Luda je, poput Pavićevog protagoniste, duh u potrazi za iskustvom i „princ sa drugog sveta koji putuje kroz naš svet“ (Vejt 2008: 105). Prirodu Lude kao mitskog inicijanta u potrazi za sopstvenim identitetom Vejt dodatno potcrtava lucidnim komentarem da je „pomoćno ime“ ove karte u ranijim inačicama Velike arkane bilo „Alhemičar“, to jest neko čija je potraga za „naučnom“ istinom bila samo šifra za unutrašnju potragu ka samoaktuelizaciji.

Osobine Lude kao lualice i putnika, što nagoveštava i Sofronijevu poziciju unutar romana, ističe i Nikols, koja naglašava da jedinstveni položaj ove karte u kompoziciji Velike arkane označava Ludinu slobodu da putuje remeteći uspostavljeni red svojim nestašlucima (Nikols 2013: 37). Markere takvog neusmerenog, braunovskog kretanja Nikols iščitava i u pomoćnim ikonološkim elementima ove karte: u prizoru psa, koji se nalazi i na ilustraciji I. Pavića, kao i u činjenici da je Luda u nekim varijantama naslikan sa povezom preko očiju (Nikols 2013: 37). Veza sa životinjom znak je bliskog kontakta koji „Luda“ i Sofronije gaje sa svojom „animalnom“, neartikulisanom prirodom, dok povez preko očiju akcentuje

sposobnost Lude da dela insinktivno. On se ne vodi vidom, odnosno, oslanja se na intuitivnu mudorst umesto konvencionalne logike (Nikols 2013: 38) – kao što je i vidljivo iz složene, oniričkom logikom vođene i mističkim događajima ispunjene radnje romana.

Nagon za promenom i putovanjem – duhovnim, a ne materijalnim – iskazuje i Pavićev junak u invokaciji: „Nije pamtio kada je zapravo nikla u njemu ta skrivena žudnja za promenom [...] Od tada on je neprestano mnogo radio na tome da se neka suštinska promena zbude u njegovom životu“ (Pavić 1996: 12, 13). Luda/Sofronije je spreman da prođe kroz oblikotvornu potragu jer je sam, kako numerička vrednost ove karte određuje, simbolička „nula“. U nuli, Nikols kroz primenu jungijanskog čitanja vidi simbol neispunjenog božanstva u razvitku i prazninu iz koje tek treba da se uzdigne kosmos (Nikols 2013: 56). Nasuprot tautološkoj definiciji hrišćanskog Boga – „Ja sam onaj što jest“ (2 Moj 3:14) – Sofronije za sebe, još neoblikovanog „boga“, kaže da je „onaj koji nije“ (Pavić 1996: 10). Na značenje nule upućuje i gestualna ekfrazna, ritual sklanjanja srednjeg prsta i palca, kojim Sofronije unosi sebe u san, a čijim se rastavljanjem budi i „ispušta sebe“ (Pavić 1996: 12). Da utkivanje numerološke vrednosti Tarot karte u narativnu tematiku nije proizvoljno svedoči i to da se na ilustraciji I. Pavića jasno vidi ucrtana nula, kao i da je podnaslov ovog poglavlja, „Posebni ključ“, jedinstven u romanu.

Kao *tabula rasa*, Sofronije Opujić u sebi sadrži potencijalne mnogostruke identitete iz kojih tek treba da se razvije saobražena ličnost. Uporedno posmatrajući različite prizore Lude u različitim Tarot varijantama, Nikols ističe Ludino uvek prisutno kindurenje, odnosno šarena odela (Nikols 2013: 43), nakit i kapu sa zvončićima (Nikols 2013: 39), koji su odraz njegove mnogostruke prirode (Nikols 2013: 39) i neskladnog duha (Nikols 2013: 43) i prividnog haosa njegove ličnosti; Luda predstavlja most između haotičnog sveta nesvesnog i uređenog sveta svesnog (Nikols 2013: 43). Na isti način je predstavljen i Sofronije Opujić: u bogatoj odori, u kavalirskim čizmama, kao obožavalac balova, muzike, maskarada i vatrometa koji je omiljen u ženskom društvu (Pavić 1996: 10). Ilustracija Lude I. Pavića kao u nebo zagledanog, ali skromnog šarlatana bosih nogu i sa prosjačkim štapom na leđima predstavlja potpuni kontrast Sofroniju opisanom u tekstu, oslikavajući na taj način njegovo duhovno i identitetsko siromaštvo.

Mnogostrukost Sofronijonog još neoblikovanog identiteta vidljivo je u motivima dvopolnosti i aluzijama na metempsihozu. Sofronije Opujić „liči čas na mater, čas na dedu, čas na nerođenog sina i unuku“ (Pavić 1996: 11); ima „tuđ, ženski osmeh na licu“ (Pavić

1996: 11); „jedno oko bilo mu je na babu po majci [...], a drugo na oca“ (Павић 1996: 11); a žene su ga preodevale u ženske haljine (Павић 1996: 10–11). Na Vejtovoj slici, po čijem uzoru nastaju Tarot ilustracije I. Pavića, Luda je takođe naslikan kao hermafrodit, sa muškim i ženskim osobinama (Nikols 2013: 52). Sofronije Opujić nosilac je, istovremeno, i ženstvenih i hipermaskulinitetnih seksualnih osobina: usled toga što mu je muški ud „stalno spreman [kao] koplje uz trbuh“, njegovi vojnici opisuju ga „kao žensko“ (Павић 1996: 13). Falusoidna simbolika Lude poznata je pritom još od antike i renesansnog Arlekina (Nikols 2013: 43), a na ilustraciji I. Pavića Luda nosi falusoidni šešir u čijim se ukrasnim visećim zvoncima prepoznaje simbol plodnosti.

Opsenar



Ilustracija 96.

Kao i u prethodnom poglavlju, Tarot karta je emblematski prikaz jednog od književnih likova. Za razliku od mahom alegorijske komplementarnosti između prilike Lude i lika Sofronija Opujića, veza između „opsenara“ i istoimene karte naznačene je već podudarenjem njihovih imena. Pavićev opsenar, kao i prilika na ilustraciji, opasan je hermetičkim simbolom zmiје koja jede svoj rep. Vidovnjačka funkcija Opsenara (Nikols 2013: 65) podudara se ulogom Pavićevog opsenara koji Sofroniju Opujiću otkriva tri različite „smrti“ njegovog oca, Haralampija Opujića – koja se moraju ispuniti kako bi Sofronije došao do svoje nezavisnosti i samoaktuelizacije – i proriče sudbinu o carigradskom hramu, gde će se zaista i razrešiti. Prema nekim tumačenjima (Nikols 2013: 65), karta Maga/Opsenara simbolički je prikaz mitskog učitelja Hermesa Trismegistusa, začetnik hermetizma, što oslikava mentorsku ulogu

Pavićevog opsenara kao otkrivača sakrivenih podataka i pokretača radnje koji nadahnjuje Sofronija Opujica da krene na simboličko putovanje.

Slika Ivana Pavića skoro je u potpunosti istovetna Vejtovoj ilustraciji, izuzimajući floralne motive kojima je figura Opsenara oivičena u Vajtovom špilju. Prizor mlade figure sakralnog izgleda je u redakciji I. Pavića izvršen suptilnim pastišem feskosliskarskog stila. Elementi koji se mogu pronaći na slikama su identični. I Vejtova i Pavićeva figura nose ogrtače, simbol moći. U desnoj, uzdignutoj ruci drže štap, znak veštine, dok levom upućuju na dole, gestualno reprodukujući hermetičnu ideju o jedinstvu gornjeg (onostranog) i donjeg (ovostranog) (Nikols 2013: 74). Oko pasa im se nalazi Ouroboros, zmija koja proždire sopstveni rep, simbol večnosti (Vejt 2008: 65), a znak večnosti pronalazi se i u apstraktnom prikazu položene osmice iznad njihove glave. Na stolu ispred njih se nalaze magijski alati koji su simbolički prikazani adutima Male arkane: štapom, mačem, peharom i diskom, odnosno pentagramskim novčićem.

Naziv Pavićeve ilustracije, međutim, odudara od izvornika. U Vejtovom špilju, ova je karta nazvana Mag, u značenju „čarobnjaka“, dok naziv Opsenar aludira na iluzionističko-zabavnu prirodu mađioničara, a ne čudotvornost arhetipskog mitskog magusa koji prirodom i prirodnim zakonima upravlja po svom nahodanju. Vejtova ilustracija ove karte svesno se udaljava od slike iste figure u Marsejskom tarotu, čije se ime, „La Bateleur“ (Žongler), čini bliže Pavićevoj intervenciji. Razlike u vizuelnim predstavama između Marsejskog i Vejtovog Tarota oslikavaju i suštinske razlike između Žonglera i faustovskog Maga koji pod svojom kontrolom drži stvarnost, sudbinu i vreme. Figura Vejtovog Maga, krunisana znakom večnosti, zauzima uzvišenu pozu, u svečanom ogrtaču i magijskom opasaču. Marsejska prilika više nalikuje vašarskoj apstrakciji. Šareni i neuredni kostim Žonglera podseća na Ludino odelo (Nikols 2013: 68). Njegov položaj ruku, koji kod Vejtovog Maga upućuje na magijsko jedinstvo nebesa i zemlje, lišen je bilo kakve promisli i simbolike. Žonglerov horizontalni šešir upućuje na dimenziju ljudskog, dakle prolaznog i prevrtljivog, dok je Mag predstavljen u vertikalizovanoj pozi kojom se oslikava statičan svemir rigidnog perfekcionizma (Nikols 2013: 74). Najveća se razlika vidi u alatima ispred ove dve srodne, ali ujedno i suprostavljene prilike. Mag pred sobom ima simbole Tarota, čim se uspostavlja njegova važnost nad nižim elementima, odnosno Malom arkanom; on je simbolički vladar sveta i tajnovitih sila. Nasuprot njemu, Žonglerovi „sumnjivi artikli“ (Nikols 2013: 76) poput kockica za igru i loptica upućuju na njegovu prirodu karnevalskog zabavljača.

Uprkos vizuelnoj sličnosti sa Vejtovim Magom, Pavićev opsenar više nalíči Žongleru iz Marsejskog Tarota. Opsenar svoje navodne moći straobalno najavljuje: on je, navodno, sposoban da uništava tuđa imena, rekonstruiše porušene građevine samo na osnovu ključa, kao i da ispuni bilo čiju želju. Ubrzo, međutim, biva raskrinkan kao prevarant od strane Sofronija Opujica. Njegovo obaranje ptice u letu sopstvenim glasom zaista podseća na čin potencijalnog Maga čija je jedna ruka, podsećamo, usmerena u nebo – ali se to u ovom slučaju otkriva kao obmana („Lažeš! Zar misliš da možeš da se igraš sa mnom kao s onom pticom što leti u mestu nad tvojim šatorom?“; Павић 1996: 21). Pritisnut, opsenar priznaje da niti može da ispuni želje Sofroniju Opujicu, čime se dezintegriše njegov identitet proroka, a on se otkriva kao žongler-prevarant Marsejskog tarota.

Ipak, ambivalencija u tretiranju ove ilustracije postoji. Uprkos tome što se opsenar otkriva kao varalica, on Sofroniju ipak otkriva tačnu lokaciju do koje će ovaj doći na kraju romana, čime ova naoko prevarantska figura ipak utiče na formiranje životnog puta Sofronija Opujica. Dodatno, iako mu ne otkriva tačnu lokaciju oca, Haralampija Opujica, opsenar posredno otkriva njegovu sudbinu upućujući Sofronija na pozorišnu trupu koja „odigrava“ budući tok Haralampijeveg života. Na ovo dvojako značenje marsejske karte, čiji je Žongler ujedno i iluzionista i tajni adept magijskih sila, upućuje nekoliko tumačenja. Palmer Hol spekuliše da simbolika slike Žonglera govori o tome da je postojanje samo žongliranje božanskih elemenata, i večna hazarderska igra, pri čemu je prilika na slici „majstor predstave“ koji ima moć i oblikovanja iluzije i otkrivanja stvarne budućnosti (Palmer Hol 2011: 568).

Lik opsenara tako predstavlja ukrštanje, obogaćeno autorskim intervencijama, dva različita Tarot koncepta: ilustracija je preuzeta iz Vejtove predstave Maga, ali sam lik više sličnosti ima sa simbolikom Žonglera iz starijeg, Marsejskog špila.

Papinica



Ilustracija 97.

Još jednom se ilustracija Velike arkane odnosi na pojedinačnog književnog lika, i još jednom su prisutne dvostruka upućivanja na Vejtov i Marejski Tarot. Ilustracija I. Pavića urađena je po ugledu na Vejtovu Prvosveštenicu (The High Priestess), ali je njen naziv, Papinica, preuzet iz Marsejskog špila (La Papesse).

Razlika između Marsejskog i Vejtovog, odnosno Pavićevog prikaza je prilična. Vejt je svojim vizuelnim rešenjima kartu svesno odvojio od njenih hrišćanskih konotacija u korist izraženije ezoterijske simbolike. Umesto papske kape ili trostruke krune koju ova ženska figura nosi u Marsejskom Tarotu, u Vejtovom špilu ona nosi dijademu ukrašeno rogovima. Na svojim grudima, umesto hrišćanskih insignija, Vejtova Prvosveštenica – kao i Pavićeva Papinica – nosi tzv. „solarni krst“ (Vejt 2008: 66). U Vejtovom opisu ove karte naglašava se njena hermetička priroda. Prvosveštenica se poredi sa velikim paganskim boginjama i sveštenicama tajni, otkrića, znanja i plodnosti: sa Izidom (Vejt 2008: 67), odnosno hijerofantkinjom istočnjačke boginje Kibebe (Palmer Hol 2011: 569). Ona je mitizovana slika „Velike majke“ (Vejt 2008: 67) i lunarna boginja – Vejtov dodatak u odnosu na izvornu marsejsku ilustraciju je dočrtavanje figure polumeseca u podnožju Prvosvešteničinog trona, što je detalj koji se nalazi i na ilustraciji I. Pavića; Papinica deklarativno otkriva na svoju lunarnu prirodu („Ja sam Mesečeva devica“; Павић 1996: 30). Njeno pravo ime prema Vejtu, Šekina (Shekhinah), u kabalističkoj praksi označava prisustvo božanske divote (Vejt 2008: 67), odnosno ženski aspekt Boga (Gerbran, Ševalije 2013: 928). Knjiga koju Prvosveštenica čita na Vejtovoj ilustraciji je Tora, što simbolizuje tajni, viši zakon, i naglašava postojanje

stvari koje su skrivene (Vejt 2008: 66; Menli Hol 2011: 569). Ovaj simbol Prosvešteničinog tajnog znanja mnogo je izraženiji u Vejtovoj ilustraciji, gde je knjiga imenovana, u odnosu na marsejsku varijantu gde je knjiga, kao i svitak koji ženska figura drži na slici I. Pavića, neimenovan.

Pavićeva Papinica, poput Vejtove Prvosveštenice, poseduje moć prorokovanja i otkriva budućnost glavnom junaku. U metatekstualnoj sceni, ona proriče sudbinu koristeći svih 78 tarata Tarot špila (Павић 1996: 29, 35).

Najveća vizuelna i značenjska razlika između Vejtove Prvosveštenice i marsejske Papinice je dodatak, u Vejtovoj varijanti, dva stuba, crnog i belog, sa oznakama „B“ i „J“ između kojih ženska figura sedi na tronu. Stubovi su vidljivi, u istoj boji ali bez slovnih oznaka, i na ilustraciji I. Pavića; u priči, oni mimetički ilustruju dva kamena, crni i beli, između kojih Sofronije Opujić dolazi do Papiničine bašte (Павић 1996: 30) gde će mu ona čitati sudbinu iz Tarot karata. Stubovi se kao simboli dovode u vezu sa povezivanjem neba i zemlje, odnosno zemaljskog života i čoveku nedokučivih onostranih misterija; u ovom slučaju, indikativna je i njihova uloga kao graničnika između stvarnosti i htonskog prostora u kojem se inicijant uvodi u tajne natprirodnog. Oba ova značenje oslikana su u odnosu Sofronija Opujića, Lude i inicijanta, i Papinice, koja magijom otkriva putanju njegovog budućeg puta emancipacije i samoostvarenja, koja u simboličkom smislu mora ići preko njegovog oca:

*Ti ćeš godinama kriti i nositi pod srcem nešto veliko, neki san, neku tajnu ili želju [...].
Mного ćeš putovati za tom željom, za tom glađu, što liči na bol, lutaćeš po drumovima za svojim bolom što tu glad goni po svetu. I rvaćeš se sa njom godinama.*

(Павић 1996: 33)

*Što se tebe tiče [...] ti nećeš pripasti [...] krugu svoga oca. Teško sinu pobednika!
Nikada svet neće postati njegov. Tako je i s tobom. Tvoj otac i njegovi bratstvenici drže tebe i drugu svoju decu doveka u dupku. Ostarićeš u kolevci*

(Павић 1996: 31)

Dva stuba sa Vejtove karte imaju i određenije značenje. Stubovi označeni sa „B“ i „J“ snažni su okultni i kabalistički simboli: to su, zapravo, stubovi Solomonovog hrama „Voas“ i „Jahin“ (1 Car 7:21), odnosno „Snaga“ i „Postojanost“ (Palmer Hol 2011: 569). Neki su autori zapazili u imenima stubova seksualno značenje; desni (Jahin) bi izražavao aktivno

načelo ili muškost, a levi pasivno načelo ili ženskost; tumačenje koje stubove izjednačava sa rasplodnim organima potkrepljeno je seksualnom simbolikom šipka, koji je bio posađen oko svakog kapitela (Gerbran, Ševalije 2013: 892).

Motivi seksualne transformativnosti i androgenosti česti su u celokupnom Pavićevom stvaralaštvu, te i u ovom poglavlju pronalazimo nekoliko aluzija na alhemijski Rebis. Sofronije, kako mu u gatanju otkriva Papinica, „više voli ženske ikone od muških“ (Pavić 1996: 31); postoji ženska i muška verzija izgatane priče (Pavić 1996: 33); žene, prema Papinici, imaju dva pola, a muškarci jedan (Pavić 1996: 34). U odnosu između Sofronija i Papinice otkriva se i obrnuta simbolika muško-ženskih principa. Sofronije Opujić je, svojom pasivnošću i primanjem informacija, bliži hermetičkom značenju „ženskog“ principa, što je u skladu sa ranije naglašenim njegovim „hermafroditiskim“, odnosno neiniciranim identitetom. Papinica, na drugoj strani, je predstavnik aktivnog principa koji konkretnim proročanstvima i savetima inicira Sofronijevu potragu. Pavićeva postmoderna i ezoterijska, barokno maniristička sinteza rodni odnosa tako ponovo ujedinjuje različite simboličke vrednosti druge karte Velike arkane – Papinica poseduje i divinatorske, mistične moći Prvosveštenice, i dvojnu rodnost Papinice, sadržateljke muških i ženskih principa.

Carica



Ilustracija 98.

U odnosu na starije ilustracije ove karte, na Vejtovom prikazu ženska figura nema krila, a umesto krune nosi dijamenu sa dvanaest zvezda. Na slici I. Pavića, ona ipak nosi krunu, ali iznad nje se nalazi luk od dvanaest apstraktnih zvezdica. Tih dvanaest zvezda povezuju ovu

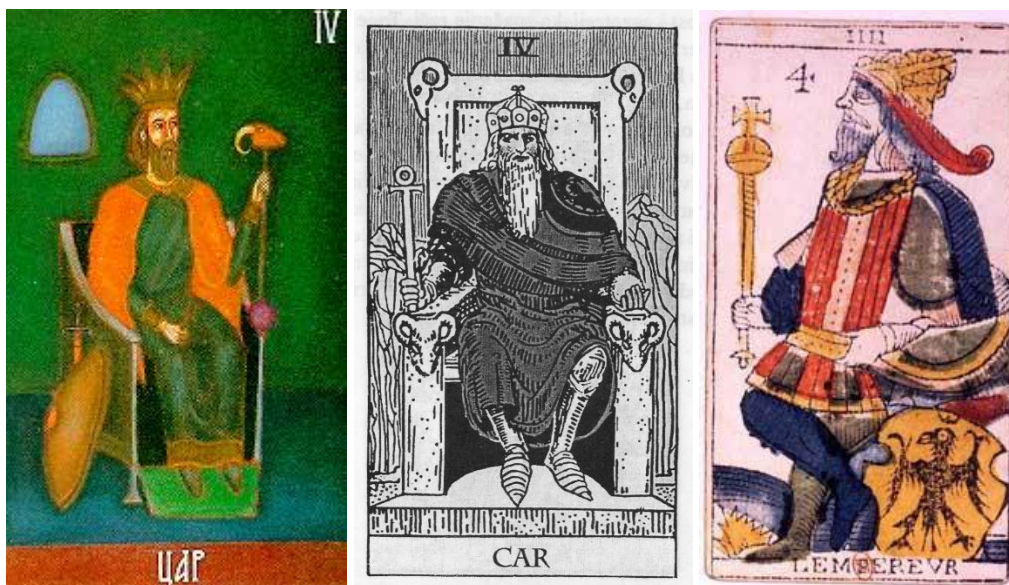
kartu sa trudnom „ženom obučenom u sunce“ iz Otkrovenja (12:1) (Menli Hol 2011: 570), a Vejt joj pridaje značenje „plodnosti“ (Vejt 2008: 175). Simboliku materinstva Carice naglašavaju skoro svi tumači ove karte: Menli Hol napominje da je karta „često“ bila simbolički prikazivana kao trudnica (Menli Hol 2011: 570), dok Nikols jungijanski tumači Caricu kao Veliku majku (Nikols 2013: 121).

Simbolika Carice kao Boginje majke odražena je u liku Paraskeve Opujić, matrijarha porodice, majke Sofronije Opujića i supruge njegovog oca Haralampija. Nikols sugerira da je, u vrlo sličnom značenju Papinice/Prvosveštenice i Carice, potonja naklonjenija zemaljskoj realnosti nego uzvišenim dimenzijama duha; dok se Papinica povezuje sa Izidom, Carici više odgovara arhetip Demetre, boginje rasta, plodnosti i majčinstva (Nikols 2013: 114). Caričino žezlo na vrhu ima šar (kuglu), što u srednjevekovnoj ikonografiji i kasnijoj emblematici označava materijalnu, ovozemaljsku stvarnost. Kao što se Carica na taj način uspostavlja kao vladarka sveta, Paraskeva Opujić je uzvišena gospodarica porodičnog doma Opujićevih. Ona je glavna za stolom koji ima dvanaest stolica – za kojima sede njeni sinovi, kćeri i njihovi suprušnici – po ugledu na isti broj zvezda iznad njene krene, koja se stoga može tumačiti kao znak njene „vlasti“ (upravljanje domaćinstvom) i plodnosti.

Za razliku od apstraktne, zapravo nepostojeće pozadine na slici Marsejskog tarota, na Vejtovoj ilustraciji pažnju privlače demetroliki motivi plodnosti i rajskog prostora. Pred Caricom je žito koje zri koje, kao naročit simbol majčinstva i plodnosti, Vejt posebno ističe (Vejt 2008: 68). Ona, zajedno sa predelom koji je okružuje, a koji je dočaran i na ilustraciji I. Pavića, označava „rajski vrt, zemaljski raj [...] vidljivu kuću čovekovu“ (Vejt 2008: 68), simbolišući u kontekstu priče povratak glavnog junaka u svoj porodični dom.

Pored dodavanja dvanaestočlane dijademe i rajskog okruženja, Vejt u odnosu na starije predstave ove karte vrši izmenu na grbu na štitu. Originalna heraldička oznaka orla ili feniksa (Palmer Hol 2011: 570; Nikols 2013: 111, 112) zamenjena je astrološkim simbolom Venere u obliku kruga i krsta, dok je Caričin štit poprimio oblik srca. Vejt ne komentariše ovu izmenu. Oba značenja heraldičkih simbola možemo povezati sa događajima u romanu. Originalni orao ili feniks mogli su imati značenje instinkta i intuicije (Nikols 2013: 112), što je možda odraz Paraskevine impulsivne udaje za Haralampija (Павић 1996: 46); dok oblik srca i znak Venere mogu imati značenje oslobođenog, emancipovanog ženskog erosa u slučaju buntovne romantične veze Sofronijeve sestre Jovane sina očevog ratnog suparnika.

Car



Ilustracija 99.

Različiti su elementi i motivi koje značenje karte Cara povezuju sa vladarskom simbolikom. Numerička vrednost ove karte u Velikoj arkani, 4, u izvesnim numerološkim tumačenjima može označavati Pitagorejsko božanstvo poštovano u obliku Tetrade (Palmer Hol 2011: 570). Heraldčki simboli na figuri Cara i oko nje upućuju na gnostičku simboliku Velikog Demijurga, uzvišenog gospodara nižeg tj. materijalnog sveta (Palmer Hol 2011: 570). U Marsejskom je Tarotu ova figura, u odnosu na Vejtovu i Pavićevu ilustraciju, prikazana kako neformalno sedi prekrštenih nogu, čime je položaj njenog tela formirao simbol sumpora (□) „znak drevnog alhemijuskog monarha“ (Palmer Hol 2011: 570). Poput Carice, i Car ima šar na svom žezlu – na ilustraciji I. Pavića vidljiv je drugačiji motiv na vrhu skiptra: animalistička figura životinjske glave – što još jednom potvrđuje njegovu vlast nad materijalnim svetom.

Iako Car očigledno upućuje na Haralamapija Opujića, otvorenost pri čitanju ove karte stvara neku vrstu čitateljske nesigurnosti i anksioznosti. Kao i u slučaju Carice ili Papinice, jedna ista karta može upućivati na dva ili više različitih likova, događaja i pojava unutar romana, pa tako figura Cara može označavati, simultano, i Haralampijevog suparnika, Pahomija Teneckog, takođe strogog patrijarha svoje porodice, što je blisko značenju ove karte kao simbola muškog, patrijarhalnog i ratničkog (Nikols 2013: 127). I Haralampije i Pahomije su nosioci muškog, aktivnog principa koji potčinjavaju ženski, pasivni: Opujić svoje taoce primorava na seks, a Haralampije Opujić, prema apokrifnom predanju unutar romana, svoju životno energiju dobija dojenjem; obojica, takođe, simbolizuju zaštitnike sveta

i ognjišta, budući da su vrsni vojnici na različitim stranama – francuskoj i austrijskoj – što je moguća aluzija na sadržaj *Seoba M. Crnjanskog*.

Vejtov dodatak izvornoj Marsejskoj ilustraciji, koji implementira i I. Pavić, jesu ovnujske glave koje ukrašavaju Carev tron. Simbolika ovna i posebno ovnujske glave ima dvojako značenje u antičkim i predantičkim kulturama, čija su verovanja u određenoj meri emulirana i u Tarot kartama, naročito ranijim špilovima. Ovan je tako poznat kao simbol plodnosti, ali i čuvar stada, odnosno branitelj koji odvraća napade divljih zveri (Gerbran, Ševalije 2013: 656, 657). U kontekstu romana, obojica „careva“ su (hiperbolisano) seksualno potentni i predstavljeni kao izuzetni ratnici, ali sa ironijskom odstupnicom. Njihov erotizam nalikuje, umesto vitalističkoj potenciji, nasilničkom seksualnom predatorstvu, a njihova uloga u tekućem ratu samo se cinično može opisati kao „zaštitnička“ budući da obojica kao podanici ratuju za strane države i nacije. U tom smislu oni nisu protektori „svog cartva“ (Nikols 2013: 127), već neka vrsta najamnika. Pahomije, dodatno, u rat stupa iz sebičnih, a ne visokoetičkih ili moralnih razloga, nadahnut legendom da će mu se život produžiti za onoliko ljudi koliko bude ubio (Павић 1996: 55).

U tekstu romana se samo Haralampije Opujiće imanentno naziva „carem“ (Павић 1996: 62). U opisu od strane Pahomija Teneckog, Haralampije se dočarava ne samo kao sposoban ratni, već kao htonsko, magijsko prisustvo. Bajkovito je opisano njegovo bogastvo („Ima najboljeg konja na ovom krilu vojske“; Павић 1996: 59), fizička snaga („Može kô medved rukom iz vode izbaciti ribu“; Павић 1996: 60), ratnička sposobnost („Pod njim je dosad u bitkama devet konja palo. A puškom može šarana ubiti kad iskoči iz reke“; Павић 1996: 61), seksualna potencija („Prsti mu uvek na žensko mirišu i nije ga lako zajaziti. Mati ga voli više no svoga muža, žena više no sina, a kćeri više no braću [...]“; Павић 1996: 59), kao i njegova nadrealna, demijurška vlast nad materijalnim svetom („On izdržava sopstveno pozorište koje putuje i igra priključenja iz njegovog života [...] i prikazuje njegove smrti“; „Preko noći celu kuću su majoru nad njim živim Opujićevi ljudi kuću ukrali“; Павић 1996: 59, 61).

U ovako moćnom opisu, Haralampije se oblikuje kao ambivalentna figura, i stvoriteljska i uništiteljska. On je u mogućnosti da kontroliše virtuelnu realnost predstave koja odigrava njegovu pogibiju, i na taj način svoje polje delovanja proširuje i na onostrano polje smrti. U jednom od kasnijih poglavlja, Haralampije za sebe izjavljuje: „U meni je seme smrti i seme života smešano“ (Павић 1996: 88). Haralampije Opujić se u Pahomijevom opisu

ustupavlja i kao Sofronijev simbolički antagonista, jer se aludira da Sofronije može doći do arhetipskog samoostvarenja samo metaforičkim uništenjem svog oca: „Kažu, koliko god bolje čuje pod zemlju kapetanov sin Sofronije Opujić, otac slabije čuje na ovom svetu nad zemljom“ (Pavić 1996: 62).

Karta Cara simbolizuje i bračne odnose (Vejt 2008: 71), tako da je u tom smislu jasna veza između Haralampija i „carice“ Paraskeve. Ovaj je odnosu u nekim starijim verzijama Tarota bio dočaran i vizuelno. Na ilustracijama Marsejskog špila, Car i Carica su, pri uobičajenom poretku Velike arkane, gledali jedno u drugo, kao i njihovi heraldički simboli na štitovima.

Hijerofant



Ilustracija 100.

Očigledna je namera Milorada Pavića da vezu između Tarot ilustracije i događaja u tekstu jasno naglasi. Određeni junaci stoga nose isto ime kao karte koje služe kao epigrafi poglavlja (Opsenar, Papinica), čak i u slučaju kada se zbog toga napušta Vejtovo određenje tih karata, a opisi određenih likova i scena uključuju veoma specifične denominatore (opsenarov opasač, dvanaest stolica Paraskeve Opujić, učestalo nazivanje Sofronija „ludim“) pomažu čitaocu da sadržaj poglavlja konektuje sa naslovnom kartom. Ovakvi detalji naizgled nemaju nikakvo strukturalno opravdanje u romanu – za narativ nije presudno što Paraskeva postavlja dvanaest stolica, a čitalac i na drugi način stiže uvid o opsenarovu magiju ili Sofronijev neinhibirani karakter. Ovakvo je tretiranje Tarot elemenata, moguće, usmerilo

tumače ka zaključku da su Pavićeve veze sa izgledom i značenjem karata Velike arkane površne i proizvoljne. Ovakvi pripovedni detalji, međutim, imaju značajnu narativnu funkciju tzv. „efekata realnosti“ („eefet de réel“, Prins 2011: 45; Barthes 1982: 11), koje je R. Barthes definisao kao, u narativnom smislu, strukturalno nevažne opaske koje pak imaju funkcionalnu vrednost pri oblikovanju atmosfere, karakterizacije ili konteksta. U slučaju *Poslednje ljubavi u Carigradu*, takvi fragmenti nemaju opipljiviji značaj u gramatici priče, ali upućivanjem na makrostrukturu Tarota kao tematskog, idejnog i formalnog (višemedijskog) „kostura“ Pavićevog romana omogućavaju upućenije *double-coded* čitanje, odnosno naglašenije prožimanje visokokonceptualnog predloška (Velike arkane) i autorskog narativa za čitaoce koji nisu upoznati sa značajnim detaljima Tarot simbolike.

U određenim slučajevima, kada na naslovnu kartu na aludira središnji događaj poglavlja ili karakterizacija jednog od glavnih likova, već se deklarativna veza sa ilustracijom ostvaruje preko digresivnih, ekskursivnih, ukratko sporednih fragmenata, artifičijalnost takvih „efekata realnosti“ postaje naglašenija, a povezanost teksta i vizuelnog elementa nategnutija. Namerna Milorada Pavića da svaku kartu Velike arkane inkorporira u narativni okvir *Poslednje ljubavi u Carigradu* slična je konceptualističkim ograničenjima grupe OuLiPo: pri tako eksperimentalnom toku rada, neki elementi priče neminovno će se u delo uklapati prirodnije, a drugi tek na silu i pod pritiskom, kako bi se formalistička zamisao izvela do kraja. Određeni vizuelni elementi u Pavićevom romanu stoga nemaju podjednako konstruktivno mesto kao neki drugi; kao što su, da upotrebimo srodno poređenje, određene reči u Perekovom romanu *La disparition* takođe upotrebljene naizgled poetski ili stilski nemotivisano, kako bi ispunili uslove stilske vežbe.

Hijerofant se tako u ovom slučaju pojavljuje tek u jednoj digresivnoj epizodi:

Na drugom zidu visila je slika žene koju je ugrabio kentaur, bacio je na leđa, a ona ga je u kasu došla na taj način što on zaokreće glavu u hodu i sisa je. Kako je pisalo ispod slike, to je bio eleusinski hijerofant, a žena koja ga jaše predstavljala je svet.

(Павић 1996: 64)

Tarot ilustracija Hijerofanta ili Žreca nema nikakvih vizuelnih korespondencija sa mehanikom priče, već se lik sa karte pojavljuje u opisu jedne ekfrazе. Usled metaforičnosti slika koje junakinja gleda (prva slika prikazuje brod u oluju), odnosno prožimanja mitskog prizora i moralističke alegorije („Taj žrec je iz jedne ženine dojke sisao milosrđe, iz druge

surovost, iz jedne je sisao zakon, iz druge slobodu da se poslušati ili ne poslušati“; Павић 1996), struktura slike podseća na emblemsku, ali se u tekstu ne odaju mogući *inscriptio* i *subscriptio*.

Scena u kojoj odrastao čovek sisa mleko aludira na prethodne opise Haralampija Opujića, dok se prizor kentaura kao „eleusinskog žreca“ može odnositi na činjenicu da je u nekim varijantama Tarota – ne i u Vejtovom – Hijerofant predstavljen u kentaurskom obliku, najverovatnije kao Haron, kentaurski učitelj i sveštenik.

Ljubavnici



Ilustracija 101.

Ilustracije ovog aduta Velike arkane u velikoj se meri razlikuju između Vejtsove, marsejske i redakcije I. Pavića. U Marsejskom se špilju na slici nalaze četiri prilike: mladić okružen dvema ženama sa kupidonom iznad njih. Vejtov tarot na izvestan način zadržava ovu kompoziciju, ali je u središtu te ilustracije ogromna anđeoska figura koja blagosilja (Vejt 2008: 74) nage muškarca i ženu ispod, koji predstavljaju Adama i Evu (Vejt 2008: 74; Palmer Hol 2011: 571).

U verziji I. Pavića od Vejtovog Tarota preuzeta je samo slika nagog para, ali u potpuno drugačijem rasporedu. Zadržan je simbolički raspored žene sa leve i muškarca sa desne strane, ali oni više nisu razdvojeni, na različitim stranama slike, već sede zajedno na sredini. Iznad njih nije anđeoska figura, već ptica koja podseća na orla ili feniksa (usred plamene boje).

Elementi na ovoj ilustraciji ne označavaju samo određene likove, već i deo zapleta, što je razumljivo imajući u vidu narativni potencijal ovakve kompozicije, koja u svim svojim iteracijama sadrži makar dva različita lika, vizuelno podjednako akcentovana, a u Marsejskom tarotu njih čak četvoro. Događaji i likovi predstavljeni u ovom poglavlju više su komplementarni marsejskoj simbolici slike nego Vejtovom Tarotu, po kojem je slika i urađena. Kao što se u Marsejskom Tarotu pod „ljubavnicima“ podrazumevaju tri figure, dve ženske i muška, tako se i u ovom poglavlju oblikuje ljubavni trougao: Avksentije Papila je u ljubavnoj aferi sa Rastinom Kaloperović i njenom ćerkom Dunjom. U izvornim ilustracijama Marsejskog špila i njemu bliskih starijih varijanata, prilike na slici vizuelno u potpunosti oponašaju književne likove. Muška figura na karti tumačena je kao mladić (Hol 2011: 571) mladog i poletnog ega (Nikols 2013: 160), što je u saglasju sa karakterizacijom intelektualno i telesno potentnog mladog učenjaka Avksentija Papile. Žena sa njegove desne (naše leve) strane, ponekad nacrtana sa krilima ili zlatnom krunom (Palmer Hol 2011: 571), ili kao „dostojanstvena“ prilika sa šeširom (Nikols 2013: 160), simbolički predstavlja duhovnu prirodu ili, u monomitskom tumačenju Nikols, Veliku Majku (Nikols 2013: 161), što je prilika koja odgovara Rastini Kaloperović, Avksentijevoj gazdarici i hraniteljici. Papila je njoj isprva učitelj, a potom i ljubavnik; ona je starija, uzvišena žena i njegova zaštitnica. Prema Nikols, ona „posesivno“ polaže ruku na mladićevo rame, što odražava njenu želju za kontrolom (Nikols 2013: 161), što je zanimljivo tumačenje karakterizacije ovog lika. Na mladićevoj levoj strani, „strani srca“ (Nikols 2013), nalazi se mlađa ženska osoba, ponekad predstavljena u lepršavoj odori bahantkinja, sa vencem od vinove loze na glavi, što potencira njenu animalnu, senzualnu prirodu (Palmer Hol 2011: 571). Mladić je glavom okrenut figuri sa desne strane – aluzija na Avksentijevu pažnju usmerenu na podučavanje Rastine – ali je ostatak njegovog tela, što može simbolizovati nekontrolisanu, nesvesnu ljubavnu strast, okrenut devojci sa leve strane, koja se može tumačiti kao mitski prizor Device (Nikols 2013: 161).

U paratekstualnom suplementu pruženom u okviru sadržaja poglavlja na kraju knjige, Pavić ovoj karti pridodaje značenje „izbora između dva različita puta“ (Павић 1996: 204), i shodno tome se ova epizoda i završava: isterivanjem Pampile i Dunje iz porodične kuće. Bez obzira na ilustraciju I. Pavića, rađenoj prema Vejtovim motima, Pavić je oblikovanje narativa i motivacije likova uradio po ugledu na simbolička značenja Marsejskog Tarota.

Kola



Ilustracija 102.

Veza između ilustracije Bojnih kola i događaja u tekstu korespondira „negativnim“ značenjem ove karte koje se aktivira njenim naopakim izvlačenjem iz špila. „Neočekivani neuspeh“ (Pavić 1996: 204) u ovom slučaju korespondira sa iznenadnom smrću Avksentija Papile. Ovakvo značenje karte invencija je samog Pavića; izvorno, Vejtovo značenje ove karte u obrnutom položaju je „svađa i poraz“ (Vejt 2008: 176).

Bojna kola prikazuju pobedničkog ratnika u kočiji. Uspravna prilika podseća na „kneza što nosi isukani mač“ (Vejt 2008: 76), što je jasno mada površno upućivanje odlazak u rat Avksentija Papile. Ratne dvokolice vuku dve sfinge, crna i bela, a u ranijim inačicama karte, crni i beli konj. Ono što ilustraciji I. Pavića nedostaje, a što se nalazi u svim ostalim vizuelnim rešenjima Bojnih kola, jeste „zvezdana nadstrašnica“ (Palmer Hol 2011: 571) koju drže četiri stuba; simbolika ovih stubova, koju neki tumači obrazlažu, nije inkorporirana u narativ. Rameni deo ratnikovog oklopa ukrašen je, u marsejskim i Vejtovim ilustracijama, kabalističkim lunarnim simbolima Urima i Tumima (Vejt 2008: 76; Palmer Hol 2011: 572), i njihova simbolika, iako se ni oni ne nalaze na slici I. Pavića, uključena je u motivski korpus teksta. Prema predanju, Urim i Tumim (Svetlost i Savršenstvo ili Svetlost i Istina; Palmer Hol 2011: 601) hebrejski su magični artefakti koji su bili deo odore visokih sveštenika, a čija je tajanstvena funkcija najverovatnije bila povezana sa progicanjem sudbine, odnosno uvidom u sakrivena znanja (Palmer Hol 2011: 601). Avksentije Papila, kako se otkriva, poseduje moć da svakome, pa i sebi, predskaje datum smrti (Pavić 1996: 81–82). Dodatno, simbolika

magijske divinacije ostvarena je u još jednoj epizodi sa putujućim pozorištem koje odigrava scene smrti Haralampija Opujica (Павић 1996: 82–83).

Veza između proročkih moći i junaka roman još je izražajnije naglašena simbolikom sfingi koje vuku kočije. Vejtova izmena marsejske ilustracije, na kojoj su kočije vukli konji, usložnjava značenje ove karte. Sfinge, prema tumačenjima, povezuju ratnika u bojnim kolima sa sakrivenim misterijama prirode, odnosno sa inicijacijskim proverama koje je junak prošao i koje tek treba da prođe (Vejt 2008: 77); one predstavljaju nepoznatu silu pomoću koje se pobedilac u kočijama, kao solarno božanstvo, kreće kroz različite delove Univerzuma (Palmer Hol 2011: 572). Avksentije Papila, kao i njegov ratni suparnik, Haralampije Opujić, upravo poseduju izraženu lukavost, ili čak duboko okultno znanje (oboje znaju trenutak svoje smrti), koje im određuje sudbinski put – u slučaju Papile u doslovnijem smislu, budući da zbog svoje vidovitosti biva osuđen i proteran iz doma, prijavljujući se naposljetku u austrijsku vojsku.

Razrešenje ovog poglavlja, koje ujedno zaključava prvu trećinu romana, odnosno „Prvih sedam ključeva“, odgovara obrnutom položaju karte, odnosno „neočekivanom neuspehu“. U sukobu dvojice klervojanta, od kojih je svaki upoznat sa tačnim trenutkom svoje smrti, čitalac, na osnovu dostupnih podataka, očekuje da će pobedu odneti Papila, koji ne samo da (navodno) zna da će sam umreti tek u dubokoj starosti, nego zna, nakon što je odgledao predstavu o smrti Haralampija Opujica, kako će izgledati konačna smrt njegovog protivnika. Dokučivši da se u stvarnosti nije odigrala samo poslednja od tih virtuelnih pogibija, on odlučuje da emulira njene uslove, stvarajući simulaciju simulakruma. Ipak, dešava se obrt. Iako Avksentije stvara uslove opisane u predstavi, Haralampije ga iznenada ubija kršeći dva različita proročanstva: svog, jer ne umire u „zapisanom“ trenutku, i Avksentijevu, jer ovaj umire pre nego što je sudbinom određeno. Ovim zaokretom ironijski se izneverava divinarska ideja Tarota o predestinaciji; budućnost, ipak, nije dokučiva, a sudbina je otvoreni sistem u kojem je predviđanje narednih događaja ipak nemoguće. Figura pobedničkog ratnika na bojnim kolima tako se metaforički može shvatiti kao metatekstualni, metaforički prikaz samog autora: autorska invencija proglašava nadmoć nad svojim Tarot predloškom.

Snaga



Ilustracija 103.

Ženska figura na karti očigledno predstavlja Jerisenu Tenecki, nosioca ovog poglavlja. Usled „efekta realnosti“ koji opisuje „lavlju grivu“ sa kojom se njen brat, Pana Tenecki, vratio kući, nije teško zaključiti da je divlja zver na ilustraciji njegova simbolička predstava.

U središtu pažnje ilustracije karte Snaga je devojka koja zatvara ili otvara – različite su interpretacije – čeljusti lava. Razlike između starijih i Vejtove/Pavićev ilustracije kriju se u detaljima. U odnosu na priliku u Marsejskom špilu, devojka na ovoj ilustraciji umesto šešira ima simbol beskonačnosti koji joj lebdi iznad glave. Za razliku od Vejtove ilustracije, na kojoj devojka poseduje cvetni opasač i cvetni lanac kojima vodi lava, na slici I. Pavića prisutan je samo opasač. Cvetni lanac je izuzetan vizuelni signal jukstapozicije između naziva karte i njenog sadržaja: pojam snage i moći prikazan je, paradoksalno, spokojnom ženskom prilikom koja mirno kontroliše lava, a ne mitskim prikazom heroja poput Samsona ili Herkula koji pobeđuju u borbi protiv zveri. Vejt, u čijoj se ilustraciji prvi put pojavljuje cvetni lanac, naglašava njime milosrdnu, a ne agresivnu moć devojke (Vejt 2008: 78).

Na slici I. Pavića vidljiva je i značajna izmena u kompoziciji koja bi prema nekim tumačima bila protumačena kao značenjski sasvim pogrešna: devojka i lav okrenuti su jedno nasuprot drugom za razliku od ostalih varijanta ove karte, dakle i marsejske i Vejtove, na kojima su devojka i zver okrenuti na istu stranu. Nikols zapaža da se baš u ovakvoj kompoziciji razlikuje empatički ženski od napadnog muškog principa. Uzimajući za primer nekoliko grafika na kojima se prikazuje Samsonov boj sa lavom, Nikols skreće pažnju da je ovaj junak divljoj zveri okrenut na agresivan, muški način, dok žena na Tarot karti lavu

prilazi nežno i smireno, sa njegove skrivene, nesvesne strane (Nikols 2013: 253). Ovakva mirnoća ženske prilike, iako nije vidljiva u kompoziciji I. Pavića, vidljiva je u gestikulaciji: devojka je u mirnom položaju, a lav sedi pored nje, pitomo se predajući.

Uprkos tome što među tumačima postoji polemika oko toga da li devojka otvara ili zatvara usta zveri (Nikols 2013: 252, Palmer Hol 2011: 573), oko simboličkog značenja karte nema naročito neslaganja. Svi relevantni tumači slažu se da mlada žena predstavlja duhovnu snagu (Palmer Hol 2011: 573) i višu prirodu (Vejt 2008: 79) koja nadvladava životinjske strasti koje simbolizuje lav (Vejt 2008: 79). Budući da je lav, kao što je rečeno, u ovom slučaju metaforička ilustracija Pane Teneckog – starijeg, agresivnog brata Jerisene Tenecki, prema kojem ona oseća averziju – događaji u poglavlju ne oslikavaju nikakvu duhovnu simbiozu, već nasuprot tome, antagonizam. Jerisena Tenecki oseća mržnju prema vojničkom pozivu i ratničkoj tradiciji svoje porodice, pa usled prezire i svoju braću Panu i Makarija Teneckog (Павић 1996: 96), čija je ratnička priroda zajednički dočarana slikom divljeg lava. Jedini muški član porodice prema kojem Jerisena gaji simpatije je njen otac, „koga je naročito volela zato što je gubio bitke u ratu“ (Павић 1996: 96). Prizor devojke koja blago, pojasom od cveća vezuje lava, alegorija je njenog anti-ratnog opredeljenja. Lav, simbol agresije, snage i nasilja, nije odraz samo jednog ili drugog brata, već čitave njene porodice, konstanto angažovane u ratnim naporima i ratnoj industriji (Павић 1996: 96), od čega se ona simbolički odvaja, nadvladavajući na taj način utanačeni porodični identitet.

Kao i Vejtova/Pavićeva ilustracija prve karte Velike arkane, Maga/Opsenara, i devojka na karti Snaga povrh glave ima simboličku oznaku beskonačnosti. Ženska prilika na ranoj verziji ove karte takođe je, poput Maga i Žonglera, bila nacrtana sa šeširovom u obliku lemniskate, koji je kasnije modifikovan u apstraktni znak. Obeleženi istim simbolom, Mag i devojka Snage imaju i slične, natprirodne sposobnosti. Jerisena tako razvija mogućnost astralne projekcije, a poput Maga koji vidovnjački otkriva podatke o carigradskom hramu, i Jerisena intuitivno kupuje predmete namenjene njenom budućem izabraniku, „savršeno nepoznatom“ (Павић 1996: 98), koga još nije upoznala.

Karta Snaga i u Vejtovom špilu i Pavićevom romanu zauzima mesto osmog aduta Velike arkane, ali je u pitanju relativno savremena, Vejtova pre svega, izmena pozicije ove karte. U starijim špilovima, osma karta je Pravda, dok je Snaga na jedanaestom mestu. Usled ove permutacije, koju Vejt spominje (Vejt 2008: 78) ali ne objašnjava, Snaga se nalazi na početku „Drugih sedam ključeva“, odnosno drugog od ukupno tri dela *Poslednje ljubavi u*

Carigradu, čime se još jednom povlači sličnost između ove karte i Maga, odnosno njihovih simboličkih odraza u tekstu. Kao što Mag započinje Veliku arkanu (Luda je nulta karta, te se nalazi izvan numeričkog niza špila), tako i Snaga označava, iz ugla arhetipskog putovanja samospoznaje koje Tarot simboliše – novi početak u kojem „čarobnica dobija glavnu ulogu“ (Nikols 2013: 248). Takvo značenje ima svoje potkrepljenje u zapletu: nakon što Mag/Opsenar u prvom poglavlju poriče Sofroniju Opujiću da će sresti damu sa tri cipele, ona (Jerisena) se pojavljuje upravo u poglavlju čiji je epigraf Snaga, uključujući se na taj način direktno u razvojno putovanje Sofronija Opujića.

Pustinjak



Ilustracija 104.

Sofronije Opujić, koji sa vojskom provodi noć na jednom bregu, upoznaje „isposnika“ čiji izgled i akcije u potpunosti odgovaraju vizuelnoj predstavi i simbolici Pustinjaka, devete karte Velike arkane. Najčešći Pavićev modus korišćenja Tarot karata u višemedijskom sistemu tekst-slika, kao i u slučaju Damjanovljevih ili Despotovljevih radova, jeste dakle reprezentovanje likova, odnosno nosioca narativne dinamike.

Vejtova i ilustracija I. Pavića samo po jednom detalju odstupaju od ranijih predstava Pustinjaka: po originalno Vejtovoj intervenciji da svetiljka koju Pustinjak drži u ruci nije, kao što ste to može videti u Marsejskom špilu, delimično zaklonjena plaštom, već u potpunosti otvorena. Za razliku od Vejtove ilustracije, na slici I. Pavića se u Pustinjakovoj svetiljci ne nalazi šestokraka zvezda. Od Vejtovih redakcija u odnosu na ranije varijante karte, I. Pavić je

preslikao i položaj Pustinjakove prilike, koja se u ovom slučaju nalazi na uzvišenju usred planinskog predela. U ranijim verzijama Tarota, pejzaž odnosno reljefna pozadina nisu bili sastavni delovi slika, dok u Vejtovim, dakle i Pavićevim ilustracijama, pozadinska topografija je prisutna i u velikoj meri doprinosi simbolici slike (vrt kod Lude), a značajna je i uloga ovih vizuelnih elemenata kao predložaka za formulaciju značajnih lokacija na kojima se odvija radnja (Papisin vrt, Caričin „rajski“ prostor, odnosno dom).

Kao i sa nekim drugim kartama Velike arkane, značenje Pustinjaka povezuje se sa „predskazivanjem“, odnosno posedovanjem neobjašnjivog tajnog znanja o događajima koji se još nisu desili i likovima koji nisu još uvedeni u priču. U tome prepoznajemo još jednu osobenost Pavićevog tretiranja Tarota: za razliku od Kalvina i Despotova, koji se divinarske funkcije Tarota nisu u većoj meri doticali, zadržavajući se na vizuelnim i kombinatoričkom osobenostima ovog medijuma, Pavić na njoj insistira. Otkrivanje budućnosti putem magijske prakse i ideja predestinacije značajna su problemska mesta u *Poslednjoj ljubavi u Carigradu*. Sa jedne strane, ovakvo tretiranje temporalnosti odjek je Pavićevog fluidnog tretiranja istorijskog vremena kao reverzibilne, nelinearne putanje (Татаренко 2013: 174), a ne kao linearnog toka; historiografski tajmlajn je u Pavićevoj imaginaciji približniji je kružnom i amorfnom mitskom vremenu, a ne logičkom i kauzalnom poretku. Sa druge strane, uprkos pomenutoj reverzibilnosti vremena, postoji izuzetno epistemološko kolebanje oko poznavanja „prave“ budućnosti, jer jedine i prave budućnosti nema; nema jedinstvene predestinacije, već njih bezbroj, koje se međusobno ukrštaju i prepliću, onemogućujući neku vrstu „konačnog“ ili „objektivnog“ saznavanja celokupnosti vremenskog toka. Takvo ontološki nesigurno stanje sveta oslikava i metaforičko putovanje samoaktuelizacije Sofronija Opujića: da li je on književni lik koji večno prelazi isti put, od istog početka, ka istom kraju, ili, ako tok događaja nije unapred određen i ucrtan, poseduje slobodu da samom sebi oblikuje sudbinu?¹⁵ Gatanje Tarot kartama uz pomoć njihove permutabilnosti, koje Pavić u roman inkorporira kao paratekstualni suplement, a ne kao imanentnu osobenost forme (poput I. Kalvina), stoga je značajan lajtmotiv romana. Poglavlja u *Poslednjoj ljubavi u Carigradu* ne poseduju mogućnost ergodičke modabilnosti koje dopuštaju Tarot karte, ali lajtmotiv gatanja je ključan u oblikovanju epistemološke ideje dela:

¹⁵ A. Tatarenko zapaža da epigrafske karte na početku poglavlja zapravo najavljuju tri različite priče u romanu, koje se međusobno prepliću, ponekad nasilno: „Luda“ otvara priču o Sofroniju Opujiću, „Car“ o Haralampiju Opujiću, „Pravda“ o osvetti mladog Teneckog (Татаренко 2013: 239).

da podela divinatorskih karata uvek može dati drugačije rezultate, odnosno da se uz pomoć istih karta i istoj osobi može iščitati potpuno drugačija budućnost.

Značenje Pustinjaka blisko je, dakle, „predskazivanju sudbine“. Ovu tradicionalnu simboliku karte Vejt, međutim, odbija (Vejt 2008: 80–81), pa tako Pavićev Pustinjač, još jednom, više sličnosti ima sa marsejskom i sličnim starijim verzijama. „Isposnik“, u odnosu na ostale vidovnjačke figure u romanu, Sofroniju Opujiću najpotpunije otkriva sakrivena znanja. Za razliku od šarlatanskog opsenara ili neodređene Papinice, isposnik ne samo da poseduje precizno, konkretno, imenovano znanje o prošlosti Sofronija i njegove porodice, već i metatekstualno znanje o nacionalno-istorijskim temama samog romana, artikulirano u ključnom pitanju upućenom Sofroniju: zašto junaci romana – Opujići i Tenečki – kao Srbi tako vatreno ratuju i ginu za druge carevine „dok oni vaši saplemenici u Srbiji i u Beogradu ratuju za svoju zemlju protiv Turaka“ (Pavić 1996: 105). Isposnik, čiji dakle vizuelni izgled i izvorna simbolika upućuju na mistika izdvojenog iz sveta, obdarenog tajnim znanjem, pojavljuje se kao autoreferencijalna manifestacija samog autora. Kao „prorok“, isposnik ne odaje prirodu budućih događaja, odnosno narativnu kompoziciju, već prirodu dela čiji je književni lik: alegorijsku ideju večnog rata, koji se iznova odigrava u mitizovanoj istoriji, i večnih „seoba“ (o intertekstualnoj vezi *Seoba Crnjanskog* i ovog Pavićevog romana pisala je A. Tatarenko u pomenutoj studiji) svojih junaka. Isposnik na taj način zaista otkriva Dublje Znanje, kao što je nagovešteno i na ilustraciji I. Pavića. Za razliku od Vejtove slike, pa i marsejske, figura Pustinjaka je u rešenju I. Pavića okrenuta direktno u čitaoca, kao glasnogovornik samog autora koji nadznanje o poetici romana direktno otkriva ne samo Sofroniju Opujiću, nego i čitaocu.

Ovakvo tumačenje Pustinjaka u potpunoj je suprotnosti sa Vejtovom interpretacijom. Pavić, dakle, likovnu inspiraciju preuzima iz Vejtovog Tarota, ali značenje karte – prema kojem su oblikovani narativ, struktura lika, njegov metatekstualni položaj u kompoziciji priče – dolazi iz starijih oblika ovog aduta. Marsejski Pustinjač je, kao što je ranije spomenuto, prema nekim tumačenjima predstavljao Diogena u potrazi za čovekom (Palmer Hol 2011: 572). Njegova obeležja, svetiljka i štap, simbol su njegove potrage, odnosno identiteta svedržitelja tajnog znanja (Palmer Hol 2011: 572–573). Činjenica da Pustinjač na drugim ilustracijama delimično sakriva svoju svetiljku bila je znak da je Pustinjač deo tajnog skupa koji je sakrivao „svetlost Drevne mudrosti“ od neiniciranih (Palmer Hol 2011: 572–573). Vejt u svom opisu karte eksplicitno napušta takva tumačenja, i Pustinjaka deklarativno izriče da u pitanju nije čovek u potrazi za istinom ili pravdom, odbacujući i povezivanja ove karte

sa hermetičkom shvatanjem ćutanja kao moći obznanjivanja skrovitog (Vejt 2008: 81). Element ćutanja i sakrivanja nalazimo i kod Pavićevog isposnika koji – ovo se može smatrati simboličkim prikazom dubljih ezoterijskih ideja o samospoznaji – osvetljava put Sofroniju i njegovoj vojsci, ali čim neko progovori, njegova svetlost se gasi. Tek nakon što Sofronije Opujić provede neko vreme u introspektivnoj tišini, isposnik mu otkriva tajne koje su ovde već obrazložene.

Točak sreće



Ilustracija 105.

Komplikovan simbol u svim vizuelnim varijantama, pošto obuhvata značenja nekoliko različitih tradicija i sistema verovanja. Sam točak sa osam zrakova je simbol koji se nalazi u brojnim kulturama: od Kelta, preko Kaldeje, do Indije (Gerbran, Ševalije 2013: 974); od budističkog simbola Ciklusa Nužnosti (Palmer Hol 2011: 573) do *Rota Mundi* Rozenkrojčera (Gerbran, Ševalije 2013: 974). Ovaj je simbol u Tarot došao kao odjek srednjevekovnog koncepta *Rota Fortuna*, točka sreće, koji je uglavnom označavao večni tok vremena, odnosno večni niz promena. Evropska verzija ovog arhetipskog točka takvu simboliku naročito naglašava ilustracijama dve figure sa obe strane točka, od kojih se jedna uzdiže, a druga propada, simbolišući na taj način beskrajnu smenu dobre i loše sudbine, kao i varljivost sreće. Ostale figure na slici dodatno obogaćuju neobičnu miksturu ovog vizuelnog elementa. Na vrhu točka nalazi se sfinga, odnosno Anubis, a ispod antičko čudovište Tifon, simboli dobra i zla, pobede i uniženja (Vejt 2008: 82; Palmer Hol 2011: 573). Vejtsov Tarot, na kraju, ovoj karte dodaje još nekoliko grafičkih motiva. Na točku je napisane reči TARO ROTA („Točak

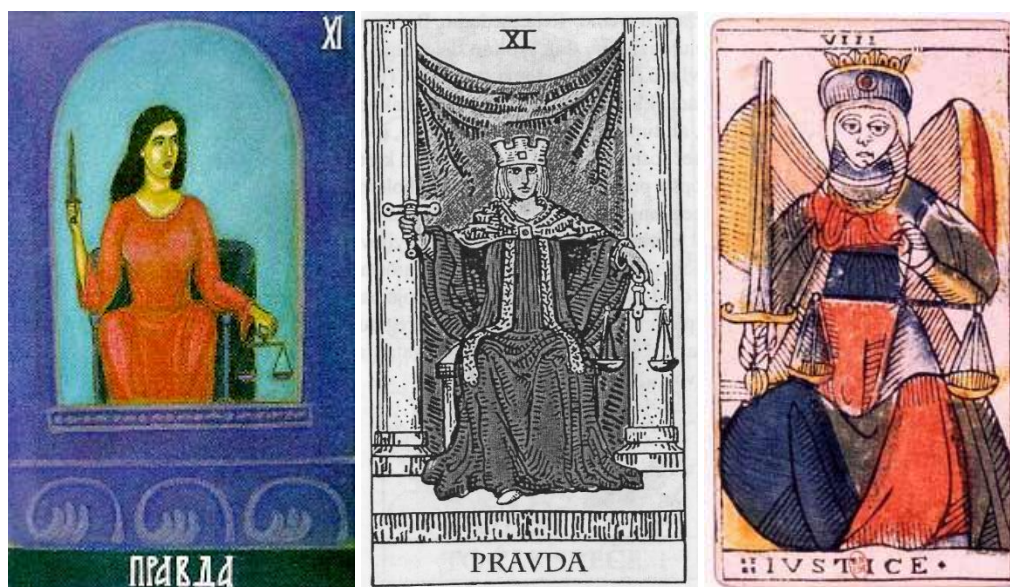
Tarota“; u pitanju je deo magičnog kvadrata odnosno *carmen labyrinthicum* koji je glasio „Rota Taro Orat Tora Ator“, a u uglovima se nalaze „četiri živa bića“ spomenuta u Otkrovenju (Otk 4:6–7): krilate prikaze lava, orla, teleta i čoveka, koji u različitim tumačenjima predstavljaju ili simbole četvorice jevanđelista, ili četiri zodijačka znaka (kao lav, bik, škorpija i vodolija).

Kao i na Vejtsovoj slici, i na ilustraciji I. Pavića je Tifon predstavljen kao zmija, što je vizuelno rešenje koje Vejts izdvaja kao naročito važno (Vejts 2009: 82); na slici, međutim, nema nikakvih slovni znakova.

Za razliku od ranijih vizuelnih epigrafskih elemenata koji su simbolički i mimetički predstavljali određene ličnosti u romanu, Točak sudbine ne reprezentuje ni jednog konkretnog junaka poglavlja, već je u pitanju simbolički reprezent narativnog toka poglavlja. Njena je simbolička oznaka vidljiva u epizodi Sofronijevog oporavka od zadobijene rane, kada se upoznaje sa Dunjom Kaloperović, koja je pak od strane Haralampija Opujića poslata da mu ranu leči. Sofronije se u ovom delu prvi put na svom razvojnom putu osvrće „unazad“ i piše pismo svojoj porodici pitajući ih za poslove i dobro zdravlje. U poglavlju gde se, u skladu sa simbolikom Večnog točka, ukršta nekoliko sudbina glavnih junaka, nije slučajno ni vreme odvijanja radnje: poglavlje se odvija na dan svetog apostola Jerme (Павић 1996: 112), čiji je životni put bio oličenje poetike Točka sudbine: rođen kao bogataš, Jerma je izgubio bogatvo usled sopstvenih grehova, te ponovo pronašao celovitost i prosvetljenje u hrišćanskoj veri.

I simbol Točka subine povezuje se sa temama predestinacije, odnosno otkrivanjem događaja koji se još nisu desili. U radovima Pseudodionisija Areopagita, alegorija Točka ima i značenje pravolinijskog kretanja koje je sakriveno od čoveka, a poznato božanskim silama; takav metaforički Točak koji se okreće oko nepromenljivog Dobra upućen je u tajne, a prema tome i u moć otkrivanja sakrivenog (Gerbran, Ševalije 2013: 976).

Pravda



Ilustracija 106.

U još jednom poglavlju gde epigrafska karta ne predstavlja prikaz nekog lika, već najavu događaja koji će se odigrati, „pravdu“ eksplicitno zaziva, u još jednom činu „efekta realnosti“, jedan od sporednih likova (Pavić 1996: 117), nagoveštavajući da će Pana Teneci osvetiti ubistvo svog oca od strane Haralampija Opujića tako što će pogubiti njegovog sina Sofronija. Radnja epizode time je u potpunom saglasju ne samo sa naoko očiglednim, već i sa skrivenim značenjem ove karte. Tumači (Vejt, Palmer Hol) slažu se da značenje ovog aduta nije nikakva moralna, etička ili zakonodavna verzija pravde, već radije sudbinsko pomirenje, karmičko izjednačavanje. Ovo je značenje očigledno bilo poznatu Paviću, pa se tako u paratekstualnim razjasnicama na kraju knjige „Ravnoteža“ i „Karma“ nabrajaju kao moguća značenja ove karte.

Lik na karti je vizuelni citat Prvosveštenice/Papinice: ženska figura koja sedi između dva stuba, simbola Solomonovog hrama. Vizuelni detalj tih stubova, koji je prisutan na Vejtovoj ilustraciji, ne nalazi se na grafičkom rešenju I. Pavića. Veza sa Prvosveštenicom/Papinicom ogleda se i u činjenici da se u ovom poglavlju ponovo evocira inverzija muških i ženskih principa u slučaju Sofronija Opujića, koji ovom prilikom ponovo, u odnosu na Panu Teneckog, preuzima ulogu „ženskog“, odnosno pasivnog. Usled vešte ratničke obmane, Sofronije biva teško ranjen od strane Pane Teneckog, i u ranjavanju sabljom koja je „kroz [...] Sofronijevo telo [prošla] lako i čudesno“ (Pavić 1996: 118) možemo iščitati nasilnu seksualnu alegoriju penetracije i falusoidne agresije.

Obešeni čovek



Ilustracija 107.

Nakon teškog ranjavanja Sofronija Opujića, Pana Tenecki svog suparnika besi na drvu za jednu nogu. Posmrtno (iz ugla Teneckog, koji ne zna da je mlađi Opujić živ) ponižavanje protivnika time što mu se telo ne sahranjuje, već se u ritualno negativnom položaju ostavlja elementima, daje poglavlju mimetičku povezanost sa prilikom Obešenog čoveka, koja takođe naopačke visi sa drveta obešena za jednu nogu.

Izvan očigledne vizuelne veze između obešenog Sofronija Opujića i Obešenog čoveka sa Tarot slike, ovo je poglavlje bogato alegorijskim preklapanjima između toka priče i simboličkog značenja karte. Slika Obešenog čoveka, zajedno sa njenim upečatljivim i grozomornim naslovom, zapravo ne upućuje na smrt ili mučenje. Vidljivo je to već po nekoliko vizuelnih tragova, od kojih neki vuku tragove iz verzija starijih od Vejtove. Drvo na kojem se nalazi Obešeni je živo i ima lišće (Vejt 2008: 86), što upućuje na životnost, vitalnost i optimistički ishod; čak i drvo u Marsejskom tarotu, čije su grane isečene, neki tumači proglašavaju za materinski simbol mogućnosti ponovnog rasta (Nikols 2013: 265). Uprkos tome što „vešanje“ implicira kaznu, mučenje ili agresivnu smrt, lice Obešenog je mirno i odražava duboku utonulost u sebe, a ne patnju (Vejt 2008: 86). Prilika mladića celim svojim izgledom i položajem, naročito razbarušenom zlatnom kosom – koja nije vidljiva na Pavićevoj ilustraciji, ali se nalazi i u Marsejskom špilu – upućuje na životnu energiju koja je samo suspendovana u stanju mirovanja, a ne potpuno mrtva (Vejt 2008: 86). Figura na slici, uostalom, nije obešena za vrat, nego za članak leve noge; samo jedna varijanta ove karte, ona u Sicilijanskom špilu, prikazuje čoveka obešenog za vrat, mada je i u tom slučaju značenje

kompozicije u najgorem slučaju ambivalentno, jer je drvo takođe zeleno i puno lišća, a lice obešenog je okrenuto od gledaoca.

Umesto kazne i povređivanja, karta Obešenog upućuje na posvećenost unutrašnjem istraživanju. Obešeni je meditativno u dodiru sa sopstvenom dušom, odnosno sa mističnim silama božanskog i univerzuma (Vejt 2008: 87). Naoko smrtni prizor koji je ilustraciji prikazan zapravo je simbolični prikaz velike misterije koja se mora prevazići na putu inicijacije. Posvećenici koji se izjednačavaju sa Obešenim će kroz unutrašnju zagledanost – i moguće patnju – spoznati da nakon misterije smrti dolazi uzvišena misterija vaskrsenja, odnosno, otkriće postojanje više prirode, što će se manifestovati svojevrsnim buđenjem svesti (Vejt 2008: 87).

Karta Obešenog u tom smisla evocira različite fantastične citate i mitske narative. Isus nakon mučenja na krstu vaskrsava, prožet onozemaljskom mišlju, uspinje se na nebo. Odin devet dana visi – naopačke, poput aduta Velike arkane – sa svetog drveta kako bi na kraju bio nagrađen prosvetljenjem u vidu razumevanja runa, odnosno pisane reči. Prilika sa kojom se Obešeni u mističkim čitanjima najviše povezuje nije Juda, već Prometej, koji je takođe simbol prosvetljenja i prožimanja ljudskog i božanskog. I sama gestikulacija Obešenog implicira introspektivnu, a na posmrtnu ili uopšte negativnu simboliku ove karte. Vejts skreće pažnju da neobično ukrštene noge Obešenog obrazuju simbol gnostičkog krsta, znaka produhovljenosti (Vejt 2008: 86). Elifas Levi je u krstastoj strukturi takvog položaja video obrnuti simbol sumpora, koji je oznaka stvaralačkog principa, Sunca, ličnosti i ostvarenog *magnum opusa* (Palmer Hol 2011: 574; Gerbran, Ševalije 2013: 897).

Simbolika vaskrsenja je u narativnom toku očigledna. Sofronije je na početku poglavlja obešen i blizu smrti, a na kraju je izlečen i, metaforički, leti. U poglavlju je, u skladu sa prirodom karte, opisano njegovo duhovno putovanje, odnosno bunovna meditacija u kojoj istražuje oniričke prostore onostranih misterija. Sofronijeva „duša“ predstavljena je stoga topografskom alegorijom („Osetio je da ljudska duša ima svoj istog, svoj zapad, jug i sever“; Павић 1996: 121): njeno istraživanje istovetno je istraživanju nepoznatog prostora. Svoje introspektivno istraživanje Sofronije Opujić počinje sa „severa duše“ (Павић 1996: 121) a nastavlja prema „jugu“. Ključne reči koje simbolišu ovaj poduhvat su „hladnoća“ severa i „noć“ kojom Sofronije putuje, što simboliše njegov početni položaj simboličkog mrtvaka, odnosno duhovno umrtvljenog, nesvesnog inicijanta. Putovanje sa „severa“ na „jug“ duše

nije samo putovanje iz smrti u život, već i refleks ezoterijskog koncepta ponovnog postojanja u nedostupnim, neistraženim svetovima prenatalnog.

Tokom inicijantskog putovanja, Sofronije doživljava neobičnu epifaniju o prvim ljudima koji su otkrili tajnu brojeva (Павић 1996: 122). Brojevi, kao simboli logike i racionalnosti, simbol su nepromenljivih i temeljnih istina o svetu. Oni su deo božanskog sveta koji se može dokučiti, što je u tekstu naglašeno povezivanje ove epizode sa simbolikom apokrifnog hrišćanskog mita o Adamu koji je, kao prvi čovek, posedovao sličnu moć imenovanja stvari (Павић 1996: 122). Sličan motiv, u kome se alegorija otkrovenja „većitih istina“ povezuje sa temom otkrića pisma ili sistema imenovanja, jeste pomenuti mit o Odinu, koji nakon meditacije u obešenom položaju, dobija moć da razume pisanu reč. U metaforičkom smislu, Odin, Adam i Sofronije zapravo otkrivaju moć da ne samo razumeju svet, već i da ga opišu jezikom simbola. Otkrivanje brojeva znak je epistemološke sigurnosti i simbol dokučenosti sveta; onaj koji otkrije nepromenljivu algebarsku istinu brojeva, koja je čvrsta i nepromenljiva, dolazi do krajnjeg prosvećenja. Pavić, međutim, pravo i konačno otkrovenje ne dozvoljava, i Sofronije se u ključnom trenutku budi iz svoje halucinacije i prelazi u „stvarni“ svet.

Poslednji stadijum alegorijskog putovanja Obešenog oličen je u nadrealnoj, oniričkoj, grotesknim fizičkim opisima naglašenoj transformaciji Sofronija u lik svoje majke (Павић 1996: 123). Sofronije se sa svojim ženskim principom sada povezuje aktivno, u kulminaciji dugog unutrašnjeg putovanja; figura androgina, koja u mističkom podtekstu ima značenje zaokruženosti, ujedno i je znak Sofronijeve potpunosti. Sofroniju Opujiću po buđenju neka znanja ezoteričnog sveta izmiču, ali on ne da biva regenerisan u fizičkom smislu, već je ponovo rođen i u novom duhovnom telu.

Karta Obešeni čovek nema tako samo mimetičke sličnosti a sa uvodnom epizodom, već se njeno simboličko značenje prožima kroz čitavo poglavlje. Značenje ove karte je predložak za snovito dočarano „unutrašnje putovanje“ Sofronija Opujića, njegov prelazak nevidljivih obreda inicijacije, i njegovo meditativno novo rođenje. Ubijen, posredno, od strane svog oca (to jest od strane Pane Teneckog, krvožednom usled Haralampijevog ubistva njegovog oca), i oživljen u liku svoje majke, Sofronije gine kao vojnik kako bi se izravnao sudbinski dug („Pravda“) prema Haralampiju, i rađa se kao sopstveni, samosvesni Sofronije Opujić.

Smrt



Ilustracija 108.

Slika I. Pavića sadrži upečatljivo odstupanje u odnosu na originalnu Vejtovu ilustraciju: ispod personifikacije Smrti kao sablasnog konjanika nalazi se riba u vodenoj površini, koja nije prisutna ni u jednoj grafičkoj varijanti ovog aduta. Ribu predstavlja Haralampije Opujić. Poput male ribe koja nije svesna nastupajuće prilike Smrti veličinom dominira kompozicijom, Haralampije je takođe nesvestan blizine ratnog sukoba. Za razliku od Sofronija Opujića, Haralampije, predstavljen kao hedonističko biće impulsa, lišen je bilo kakve duševne, emotivne ili intelektualne introspekcije. On uživa u hrani, piću i doterivanju (Павић 1996: 126). Takođe uživa i u umetnosti i nauci, ali je njegovo znanje, iako široko, površno. U nabranjanju retoričkih figura – koje čini brojeći na prste – ne uspeva da se priseti više od pet figura, a dok mu sluga naglas čita romaneknu, fikcionalizovanu verziju *Ilijade* (da li je stariji Opujić nepismen?), on pravi za čitaoca komične upade, mešajući autorsko „ja“ pripovedača i ličnost ordonansa koji mu čita priповest (Павић 1996: 127–131). Proroštvo o njegovoj bližoj, odnosno daljoj budućnosti sveta takođe ne razume, pa stoga i ne prihvata (Павић 1996: 130).

Haralampije Opujić je, poput Pavićeve doctane ribe, naizgled bez dubljeg razumevanja sveta i događaja oko njega, ali paradoksalno je, za razliku od Sofronija, predstavljen kao samouverena i samoaktuelizovana ličnost, u potpunoj kontroli nad svojim delima i okruženjem. Ovaj kontrast predstavlja i izvor narativne dinamike između ova dva lika.

Saglasje



Ilustracija 109.

Ime četrnaeste karte Velike arkane se na srpskom jeziku različitu prevodi. *Tempérance* iz Marsejskog tarota su prevodioci Vejta i Palmer Hola odredili kao „Razboritost“. Uprkos tome što ovo rešenje pripada validnom semantičkom delokrugu originalne reči, ovaj pojam označava, pre svega, retorsku ili uopšte umnu stabilnost. Pavićeva intervencija, „Saglasje“, ili termin iz studije Nikols, „Umerenost“, bliže je izvornom značenju vrline umerenosti, mere, jednakosti i ravnoteže.

Ilustracija I. Pavića, na kojoj se vidi ženska prilika koja presipa vodu iz jednog suda u drugi, stojeći sa jednom nogom u reci a drugom na kopnu (ovi su detalji prisutni i u dva „efekta realnosti“ u kojima Jerisena gazi u reku, odnosno preliva vino iz jedne u drugu čašu; Павић 1996: 135), može se tumačiti kao prikaz Jerisene Tenecki, mada simbolička značenja karte i u ovom slučaju otkrivaju dodatne nivoe povezanosti sa tekstem. Slika ženske prilike sa dva bokala vode koja, u podjednako meri, presipa jedan u drugi, česta je hrišćanska alegorija i prizor u emblematskoj simbolici. U simbolici Tarota, figura na slici je neodređenog pola: ona se tumači kao bespolni anđeo („Ni muško ni žensko“; Vejt 2008: 90) ili kao androgina Vodolija (Palmer Hol 2011: 575; Gerbran, Ševalije 2013: 1056). Ilustracija I. Pavića je jedina koja ovu priliku decidno prikazuje kao ljudsku priliku ženskog roda (bez anđeoskih krila, sa dugom kosom i haljinom).

Pored očiglednih upućivanja na sličnost ove prilike i Jerine, izvorno hermafroditiska figura Saglasja takođe oslikava i simboličnu androginitet dvoje junaka (muško-ženski Sofronije i „žena sa dva pola“ Jerisena), odnosno njihovo simboličko „spajanje“. Nakon niza

peripetija, dva junaka, na kraju drugog dela romana („Drugih sedam ključeva“) konačno postaju svesni jedno drugog: Sofronije upoznaje misterioznu ženu sa trećom cipelom, oksimoronsku „ženu sa dva pola“, kako mu je to prorokovala Papinica (Павић 1996: 34), a Jerisena svog fantomskog verenika. Njihovo ritualno „ujedinjenje“ u simboličkog hermafrodita opisano je složenom scenom koja odražava ideju sudbinske ujednačenost, slaganja i pronalaska jedinstva. Kako se u jednom trenutku ispostavlja, Sofronije Opujić nosi prsten Jerisene Tenecki (Павић 1996: 134), a ona njegovu narukvicu (Павић 1996: 135); nije slučajno što su oba ova predmeta u obliku kruga, simbola zaokružujućeg toka. Oba predmeta takođe poseduju i kriptične poruke koje se odgonetaju tek kada se dvoje ljubavnika nađu. Spajanje je izvršeno i performativnim ritualom dočrtavanja vizuelnih elemenata: između četiri potkovice na vratima Jeriseninog doma Sofronija crta muški, oblikujući na taj način emblem srpskog krsta sa ocilima (Павић 1996: 137), a kao odgovor, Jerisena na unutrašnjost vrata crta ženski krst (Павић 1996: 138). Nakon toga se vrata između njih otvaraju i simbolički i bukvalno, a epizoda se završava vođenjem ljubavi, odnosno „spajanjem njihovih duša“ („Svake večeri moju dušu anđeo izvlači iz mog života [...] kao ogromnu mrežu punu lovine. Sinoć je tom mrežom izvukao novi ulov. Mojom dušom ulovio je tvoju dušu“; Павић 1996: 139).

Postoji i dodatno tumačenje simboličkog odnosa ovog vizuelnog elementa i odigranih prilika. Različiti sudovi koje drži prilika na slici su zapravo dva junaka, a sama ženska figura je anđeoska figura sudbine. Na izvornoj Vejtovoj slici, ona je i predstavljena kao veličanstveni izaslanik više hijerarhije, sa solarnim znakom na čelu i „kvadratom sedmostrukosti“ (Vejt 2008: 90), simbolom androgenosti, odnosno objedinjenosti. Ideja, međutim, ostaje ista. Simbolika tarot karte Saglasja predložak je za narativno razvijanje tema zaokruženja, odnosno ujedinjenja dvoje ljubavnika kroz složenu i peripetijama bogatu pripovednu strukturu, što dodatno naglašavaju ekfrazne različite simboličke artefakta (kružnog prstenja i narukvica, muškog i ženskog krsta).

Đavo



Ilustracija 110.

Dve najstrašnije prilike u Tarotu, Đavo i Smrt, pojavljuju se u *Poslednjoj ljubavi u Carigradu* u digresivnim ulogama: Smrt kao tek daleko simboličko upućivanje na ratni sukob, a Đavo u sporednom poglavlju koje je, iz ugla interakcije vizuelnog i pripovednog materijala, najmanje motivisano. Osim povezanosti đavolske prilike na epigrafu i središnjeg lika ove epizode, demona Nežita, na narativnom i tematsko-motivskom planu ne postoje složeniji odrazi simbolike ove karte. Đavo, odnosno Nežit, nije tako ni simbolička predstava nekog junaka, njegove metaforičke transformacije, niti određenog pripovednog toka.

Ne postoje ni značajnije razlike između Vejtove ilustracije, vizuelnih rešenja ranijih Tarot špilova i slike I. Pavića. U svim slučajevima se na karti nalazi bestijalna prilika sa rogovima, krilima, kopitima i licem sa facijalnim osobenostima kože ili jarca, koja sedi na tronu, i pod kojom se nalaze vezane muška i ženska prilika, prema nekim interpretacijama simbolički prikazi Adama i Eve (Vejt 2008: 93), odnosno čitavog ljudskog roda. Jedino odstupanje na ilustraciji I. Pavića je položaj đavola, koji nije okrenut licem, u položaju obrnutog blagoslova (desna ruka u vazduhu, leva spuštena), već je nacrtan u pokretu, nagnuta muškoj prilici sa bakljom. Takav položaj može simbolizovati dinamičnu, čak žovijalnu i humorističnu predstavu Nežita, koji više nalikuje nestašnom božanstvu-šaljivdžiji (trickster) iz narodne tradicije (on se zavlači ženama pod suknje, muze tuđu stoku, preodeva se u žene; plaši se groma, deca mu se rugaju; Павић 1996: 144–146) nego ultimnom avataru zla, kako se obično predstavlja u Tarotu. Muška prilika prema kojoj je nagnut u tom slučaju može, u dalekom tumačenju, predstavljati lik Haralampija Opujica.

Kula



Ilustracija 111.

Skoro čitavo poglavlje ispunjava monolog Jerisene Tenecki, upućen Sofroniju Opujiću, koji se završava apsolutnim prekorom bojevanja – ne samo bojevanja za drugi narod ili državu, već ratovanja uopšte. Aludirajući na ilustraciju Tarot karte Kula, Jerisena u razvijanju svojih antiratnih stavova prvi put obrazloženih u poglavlju „Snaga“ savetuje Sofronija da je napuštanje ratničkog poziva jedini pravi put ka njegovoj samoaktuelizaciji

Hoću da napustiš vojnički poziv. To je poziv tvog oca, to nije tvoj poziv. Hajde da iskočimo iz te kule u kamenu, iz tog poraza i katastrofe za koju uzalud misliš da nas štiti i da nam donosi bezbednost i novac. Hajde da počnemo ispočetka.

(Pavić 1996: 153)

U pripovednoj „Mapi Tarota“, koju Pavić primenjuje u organizaciji svojih poglavlja, odnosno „Ključeva“, Kula zajedno sa Đavolom otvara poslednju etapu potrage monomitskog junaka za samoostvarenjem. U ovom polju „Prosvetljenosti i samoostvarivanja“ (Nikols 2013: 30) dešavaju se najveći izazovi junaka. Ulazak u tu opasnu zonu nagovešten je prizorom zapaljene kule, koja predstavlja radikalni prekid sa onim što je do tada bilo središte i osnovica života. Mistično značenje ove karte, koje Pavić ponavlja u suplementima na kraju knjige, jeste propast ili raspad „kuće“ (Vejt 2008: 95). U poslednjoj fazi Sofronijevog duhovnog putovanja, cilj njegove potrage mu je sada najjasnije deklarisan, i to od strane njegove „srodne duše“ Jerisene: napuštanje senke svog oca, napuštanje njegovog vojničkog poziva, napuštanje uopšte večnog ratovanja. Simbolički prikaz ovog sudbinskog skoka, koji

će označiti novo rađanje, prikazan je u vidu prilika koje iskaču iz zapaljene kule na Tarot karti. U kontekstu ovog značenja neobičnom se čini odluka I. Pavića da Kulu naslika bez detalja koji krase sve ostale ilustracije ove karte: krune koja udarom groma biva svrgnuta sa vrha, a koja simboliše autoritet, prethodno neprikosnoven, sada uzdrman.

Na svim vizuelnim rešenjima ove karte, uključujući i I. Pavića, Kula gori jer je uništena nebeskom, onostranom silom. U Marsejkom je Tarotu znak te misteriozne sile vatra, a u Vejtovoj i Pavićevoj redakciji munja koja dolazi od sunca. Motiv uništenja velelepne građevine božanskom kaznom povezuje tako značenje ove karte sa simbolikom Vavilonske kule (Nikols 2013: 341), na šta je aludirano i u tekstu romana (Павић 1996: 153). Prizor na ilustraciji u tom smislu predstavlja ne samo odraz jedne faze Sofronijeve potrage, već i alegorijsku sliku nekadašnje ujedinjenosti čovečanstva, koje je sada razjedinjeno ratovima i sukobom, od kojih Jerisena želi da pobjegne. Prilike koje se bacaju sa Kule, muška i ženska, tako mogu predstavljati sinegdohu čitavog čovečanstva. Jerisenin govor nije stoga samo proglas za Sofronijevo delanje, već i nadahnuto iskazana nada da će se ljudski rot otrgnuti iz vrzinog kola uništenja, koje neminovno vodi samouništenju („Čemu [...] ratovi? [...] Svako ubistvo je deo samoubistva“; Павић 1996: 153).

Zvezda



Ilustracija 112.

U tumačenju Velike arkane kao linearne staze po kojoj se kreće monomitski junak, Zvezda evocira sličnosti sa kartom Saglasja (Nikols 2013: 356). Na slici je prikazana

očigledno ženska figura sa dve urne, koja je jednom nogom na tlu a drugom u vodi, kao i anđeoski hermafrodit na karti Saglasja. Prilika sa Saglasja presipa tečnost iz jednog suda u drugi, dok figura na Zvezdi vodu prosipa u jednakoj meri po tlu i po vodenoj površini.

Pavić je dosledan ovoj narativnoj koherenciji, te i prilika sa Zvezde, kao i ona sa Saglasja, pre svega označava Jerisenu Tenecki, što je prevashodno naglašeno „efektom realnosti“ („Nosila je na ramenima dva čupa upravo uzeta iz kola i išla jednom nogom kroz vodu, drugom po obali [...]“; Павић 1996: 159). Kao i na karti, i u tekstu se u značajnoj simboličkoj poziciji pojavljuje drvo. U romanu, to je smokvino drvo sa određenim magijskim svojstvima: ono na zapovest junaka rađa plodove pre nego što su sazreli. Drvo na ilustraciji I. Pavića je do pola obršteno, bez krošnje i plodova. Hrišćanska simbolika prepoznaje razliku između zdravog i osušenog stabla mokve (Gerbran, Ševalije 2013: 850), ali ova značenja, kao i bogata simbolika smokve u vezi sa kultovima i obredima plodnosti, nema konkretnijeg odraza u tekstu, osim nategnutog tumačenje da smokva postaje katalizator „saznanja“ kada Sofronije, nakon što pojede njene plodove, konačno formuliše način da Jeriseni predoči svoju tajnu. U nekoliko starozavetnih parabola smokva ima sličnu simboliku koje se povezuje sa učenošću i znanjem (Jn 1:48).

Detalj koji se nalazi na svim poznatijim inačicama slike, kao i na onoj I. Pavića, jeste ptica na drvetu, koja u Tarot simbolici predstavlja znak besmrtnosti duše (Gerbran, Ševalije 2013: 1125), odnosno rast i vaskrsenje (Palmer Hol 2011: 577). Kako je Zvezda, u topografiji Velike arkane, deo donje etape junakovog putovanja, odnosno deo njegovog povlačenja u „podzemni svet“ ka putu ka prosvetljenju, ptica bi mogla biti metaforička predstava Sofronija, naročito zbog artikulisanje veze između njega i smokvinog drveta.

Na ilustraciji I. Pavića sedam manjih zvezda kruže oko dve velike središnje zvezde sa osamnaest (9x2) krakova, što je delimično odstupanje od svih poznatih grafičkih rešenja ove karte. Na Vejtovoj se ilustraciji takođe nalazi sedam manjih zvezda, ali centralna ima samo osam krakova, što je samo po sebi odstupanje od još starijih predstava, poput marsejske, na kojima je središnji binarni par zvezda imao šesnaest, dakle dva puta po osam krakova. Zvezde se u ovom poglavlju pojavljuju kao „efekti realnosti“, odnosno kao jedna od nekoliko različitih tema o kojima neobavezno pričaju Sofronije i Jerisena („Ležali su u postelji i pričali u pomrčini o glupim i mudrim zvezdama“; Павић 1996: 156).

Značenje Zvezde se i dublje oslikava u tematsko-motivskom sklopu poglavlja. U numeričkom nizu Velike arkane, Zvezda je prva u nizu od tri nebeska tela: nakon nje sledi

Mesec kao osamnaesta i Sunce kao sedamnaesta karta. Takva gradicija svedoči o arhetipskom junaku-inicijantu koji je do sada bio zarobljen u starom univerzumu prethodnog života – podsetimo se simbolike Kule kao znaka uništenja tog starog univerzuma – a koji se sada upliće u novi, kosmički život, prepuštajući se nebeskim uticajima koji će ga voditi do prosvetljenja, odnosno sazrevanja i samoaktuelizacije (Gerbran, Ševalije 2013: 1125). Odraz tog prekretničkog ulaska u „novi“ život je Sofronijevo otkrivanje tajni svoje „gladi ispod srca“ Jeriseni. U skladu sa ezoterijskom tradicijom, otkrivanje te tajne je hermetično i zagonetno: Sofronije zahteva da tajnu otkrije tako što će tajnu, u obliku apokrifne molitve, govoriti na svom jeziku dok će je Jerisena slušati na njenom (Павић 1996: 159). Razumevanje, dakle, ne sme biti komunikativno, logičko, već iracionalno i instinktivno („Ako si spremna da slušaš, istina će ti se otkriti u tišini između dva jezika“; Павић 1996: 159).

Sofronijeva originalna molitva Bogorodici stoga kao da je, zapravo, upućena Jeriseni, čime se ona uzdiže kao ezoterijski značajna figura u mitologiji Sofronijeve potrage. Prilika na karti Zvezde, za koju smo rekli da je zapravo odraz Jerisene, takođe se povezuje sa magijski jakim ženskim figurama poput kabalističke sefire Bine (Vejts 2008: 97) ili boginje Izide (Palmer Hol 2011: 676). Sve tri ove figure – Bogorodica, Bina, Izida – predstavljaju odraze istog mitskog arhetipa Velike Majke (Vejts 2008: 97). Ovakvo razrešenje potvrđuje poziciju Jerine kao kao svojevrsnog vodiča Sofronija Opuijca na njegovom putu samospoznaje. Njih dvoje se u zaključku poglavlja spremaju za put u Carigrad, gde će se navodno odigrati poslednji deo proročanstva o smrti Sofronijevog oca Haralampija; u simboličkom značenju, Večni grad je znak konačnog cilja introspektivnog istraživanja i konačan cilj sopstva (Nikols 2013: 277, 427).

Mesečina



Ilustracija 113.

Pavićev je odabir naslova nestandardan: u svim varijacijama, ova karta se zove „Mesec“, a ne „Mesečina“. Svi značajni elementi sa slike – pas i vuk, rak u vodi, dva stuba u daljini i mesec – pomenuti su u priči u funkciji „efekata realnosti“. Put kojim Sofronije i Jerisena putuju do Carigrada vodi kroz oblast koja je opisana, u Pavićevoj manirističkoj neobaroknoj metafori, kao „između psa i vuka“ (Pavić 1996: 163), nakon čega par ugleda dve kule (Pavić 1996: 163). U snovitim halucinacijama, Sofronije čuje kako rakovi izlaze na površinu (Pavić 1996: 166), a čitavo poglavlje je prožeto prizorima meseca i mesečine.

Jedina ljudska ili makar kvazi-ljudska figura na karti je antropomorfizovano lice Meseca. Kao i na Vejtsovoj karti, i na ilustraciji I. Pavića je lice prikazano na desnoj polovini lunarne sfere, „sa strane milosti“ (Vejt 2008: 98).

Prizori vuka, psa, meseca, raka, vode i praznog prostora koji se po noćnom prizoru karte prostire između dve kule različite su manifestacije simbola smrti. Ovakvo je dešifrovanje naizgled preširoko, ali se smrt evocira u ključnim elementima poglavlja. Sablasna prikaza koji se pojavljuje u sobi Sofronija Opujića i Jerisene Tenecki (Pavić 1996: 164–165) je, kako se ispostavlja, projekcija Haralampija Opujića, čime se dodatno gradi, u romanu već nagoveštena, povezanost ovog lika i motiva smrti: nakon, dakle, epizoda o pozorišnoj predstavi koja odigrava njegove smrti, Haralampijevih izbegnutih pogibija, i eksplicitnog pojavljivanja na karti Smrti. Priča romana kao da teče u dva paralelna pravca: dok se sa jedne strane odigrava samospoznajno putovanje arhetipske „Lude“, nulte karte oličene u liku Sofronija Opujića, istovremeno se razrešava storija o konačnoj smrti naizgled

besmrtnog Haralampija. Jedno se očigledno ne može desiti bez drugog, jer je jedno preduslov za drugo. Mističko „ponovno rođenje“ psihe Sofronija Opujića i njegovo odvajanje od dominantnog prisustva oca – patrijarha porodice, potentnog super-ratnika, ultimativnog muškog principa – moguće je samo, kako se u romanu postepeno i tajnovito naglašava, uz nestanak Haralampija.

Povezanost posmrtnih nagoveštaja i Haralampija Opujića ogleda se i u epizodi pucanja u orahove ljuske u reci „kojima se nečiste sile prevoze preko vode“ (Павић 1996: 165). Orah je u srpskoj mitskoj i narodnoj kulturi htonska biljka čvrsto povezana sa simbolikom smrti: njegovo se drvo vezuje za svet mrtvih, a plod je hrana mrtvih (Толстој, Раденковић 2001: 408, 409). U narednom poglavlju, za Haralampija ističu da je „širio miris oraha“ (Павић 1996: 169). Putnici iz gostionice, koji su noćima pucali u orahe na vodi misleći da pucaju u nemrtve, pucali su zapravo u Haralampija Opujića, pre nego što ih on i njegova svita razoružaju (Павић 1996: 167).

Na prošloj karti se figura ptice mogla tumačiti kao simbol ezoteričnog razvitka Sofronijevog bića. Ovom prilikom, Sofronija najbolje odražava rak, još jedan sporedni element na slici, čiji položaj u vizuelnoj kompoziciji signalizira da Sofronije još nije aktuelizovan i da je, metaforički, i dalje sporedni lik u sopstvenoj priči samospoznaje. Prizor raka koji se pomalja iz dubine vode verodostojno označava Sofronijevu htonsku sposobnost slušanja pod zemljom, kao i njegovih u romanu često opisivanih vizija ponornih dubina, podzemnih voda, subterenskih puteva i pećina. Slične tamne vizije ga opsedaju i ovom prilikom:

Osećao je da stari i on i ona strašna želja u njemu, noći su ga vraćale nekud u prošlost, a dani vukli u suprotnom pravcu i budućnost mu se učini kao pomrčina koja se polako povlači pred svakim njegovim korakom. Brinuo je za Jerisenu bez nekog vidnog razloga, osećao je pod krevetom ukus prašine, pod hanom trulež. Čuo je kako rakovi po mesečini izlaze na obalu i njegov duh je tonuo sve dublje, nailazeći pod zemljom na mirise vlažnog srebra i spaljenog kamena.

(Павић 1996: 166)

U simbolici aduta Meseca, rak je takođe označitelj regresivne slike prirode koja je povezana sa dubinama intelekta i potopljenim, neostvarenim umom (Nikols 2013: 377, 378). U još širem značenju ovog animalističkog simbola, rak je simbol praiskonske vode, a

pridodaju mu se i vrednosti unutrašnjeg, intimnog, duhovnog (Gerbran, Ševalije 2013: 767). Metonimijski mu se, usled njegove ljuštore koja se povezuje sa semenkama, jajima, zamecima i pupovima, pripisuju i značenja početka, nagoveštaja života koji se ponovo rađa (Gerbran, Ševalije 2013: 767), kao što je i slučaj sa postepenim „buđenjem“ Sofronijeve neaktuelizovane svesti. Ovakvo postepeno buđenje svesti se, kao u slučaju svakog obreda inicijacije ili krize, mora odvijati u heterotopičnom, hronskom prostoru, zbog čega Sofronije ove mračne vizije proživljava upravo u nepoznatom, neimenovanom konačištu na putu do Carigrada, koje je zacrtano kao krajnj cilj njegovog ne samo fizičkog, nego i spiritualnog putovanja.

Kompozicija ove karte u tom smislu pokazuje i „stazu mudrosti“, slabo osvetljeni put (Palmer Hol 2011: 578) koja se gubi u nepoznatom predelu iza dve kule (Vejts 2008: 98). Svetlo razuma, ovde predstavljeno kao mesečina, obasjava samo ograničen prostor; iza leži nepoznata misterija koju je potrebno dokučiti. U tom smislu postaje jasnija simbolika psa i vuka koja ipak ide izvan korusćenja ovih motiva kao „efekata realnosti“. Pas i vuk, simboli domicilnog i animalnog, u mitologijama se često pojavljuju kao psihopompi – ali posmrtni i mračni predeli naslikani na ovoj karti nisu doslovno smrtonosni prostori, već metafora za mesto najjačeg junakovog iskušenja. Prema Kembelovoj monomitskoj strukturi, jedan od najvećih izazova junaka tokom potrage za samospoznajom je putovanje kroz simbolični podzemni svet, odnosno „utrobu kita“, gde junak propada u nepoznato, naizgled mrtav (Campbell 2007: 106), da bi se nakon toga ponovo rodio.

Sunce



Ilustracija 114.

Ilustracija I. Pavića sa nagim detetom na konju, sa zastavom u ruci, poljima suncokreta u pozadini i suncem iznad je, kao i sve ostale, slikana po uzoru na Vejtov Tarot. Marsejska varijanta je nešto drugačija, i na njoj su prikazana dva naga deteta – muško i žensko, još jedan, za Tarot čest, sinegdohalni prikaz celokupnog ljudskog roda – iza kojih se nalazi zid, a iznad sunce. Pavićeva kompozicija oponaša u potpunosti Vejtovu – izuzev činjenice da njegov prizor sunca nije antropomorfizovan – pa su tako pastuv i dete, kao i na izvorniku, okrenuti ka istoku. Štaviše, ova je poza u redakciji I. Pavića dodatno istaknuta, te su konj i njegov jahač prikazani iz potpunog, a ne polovičnog profila, kao što je slučaj sa Vejtovom ilustracijom.

Ovakav položaj oslikava putovanje Opujićevih i njihova pratnje na Istok (Pavić kapitalizuje ovu reč; Павић 1996: 177), prema Carigradu, simbolu Večnog grada. Simbolika putovanja na Istok sadržana je i u izvornom značenju Vejtovog Sunca. Za tvorca ovog špila, koji je i osmislio vizuelni element jahača u pokreta, ovaj adut predodređuje „natprirodni istok“ (Vejt 2008: 100), odnosno prelazak sa otkrivenog svetla ovog sveta, obasjanog zemaljskim suncem, na svetlost sveta koji će tek doći. Sunce i kretanje na istok tako označavaju kraj jedne inicijantske faze i početak nove, koja za sobom donosi nove nivoe prosvetljenja (Nikols 2013: 403).

U linearnom, arhetipskom tumačenju Velike arkane kao polja monomitskog putovanja, Sunce predstavlja etapu ponovnog ulaska u svetlost nakon perioda „duboke depresije“ (Nikols 2013: 403) koji su se, na kartama Zvezde i Meseca, odvijali u mahom noćni

prizorima. Sunce markira trenutak kada junak, dakle Sofronije Opujić, zauvek napušta svet sterilnih mišljenja i formalnih dogmi i zakoračuje u sunčani svet direktnog iskustva i čistog znanja (Nikols 2013: 403). U zaključku ovog poglavlja, Sofronije, saobražen i preporođen, ulazi u poslednju etapu svog fizičkog putovanja i intuitivne potrage okružen svojim „vodičima“: ljubavnim partnerom, Jerisenom, kao i članovima Dunjine porodice koji se svi, prateći melodramsku poetiku pikarskog romana i simboliku divinatorske predestinacije, zajedno okupljaju u jednom konačistu na putu ka Carigradu. Na konačni deo putovanja on, kao predstava na slici, polazi jašući konja „gotovo nag“ (Павић 1996: 177), što nije samo „efekat realnosti“ koji bliže povezuje vizuelni identitet karte sa događajima u tekstu, već Sofronijevo simboličko odbacivanje prethodnog života.

Prizor golog deteta u sedlu može, međutim, imati raznorodnije asocijacije sa elementima narativa. Pored očigledne sličnosti – i vizuelne i simboličke – između nagog Sofronija Opujića i figure na karti Sunca, prizor deteta u ponosnoj pozi, sa crvenom zastavom na propetom konju, može predstavljati i gordu ratničku figuru Haralampija Opujića, koji takođe kao jahač ulazi u heterotopični han. Štaviše, između oca i sina, Haralampije Opujić više nalikuje solarnom junaku: on je ekstrovertan, praktičan, vitalan i impulsivan poput deteta, i povezuje teorijsko mišljenje (oličeno u brojnim njegovim referencama na različite nauke i umetnička dela) sa racionalnim motivacijama (Gerbran, Ševalije 2013: 959). Haralampije, poput solarnog božanstva, u nekoliko značajnih prilika aktivno demonstrira moć nad ustrojstvima materijalne i virtuelne stvarnosti: on, u poglavlju „Smrt“, otvoreno komentariše fikcionalizovanu varijantu *Ilijade* koja mu se čita; nekoliko puta uspeva da izbegne smrt i da se, kao u projekciji, ukaže drugim ljudima („Mesec“); u ovom poglavlju, on upada, komentariše i preispituje glumce koji u predstavi odigravaju scene njegove smrti.

Nasuprot njemu, Sofronije je – podsetimo se skoro uspostavljene simboličke povezanosti između njegove ličnosti i znaka raka – oličenje lunarnog puta introvertnosti i kontemplacije. Dok je Haralampije opisan kao hiperbolisano vitalan, potentan i hedonističan patrijarh, ratnik i ljubavnik, Sofronijeva lunarna priroda podcrtana je njegovom natprirodnom sposobnosti da čuje tamnu prirodu ispod površine zemlje (pećine, uvale, ruševine, ostatke antičkih puteva), odnosno njegovim čestim unutrašnjim preispitivanjima – koja se u slučaju njegovog oca nikada ne dešavaju. Na svom metaforičkom putovanju, Sofronije je i dalje pasivan junak čije je kretanje po mapi arhetipskog progressa uslovljeno pomaganjem od strane drugih likova, njegovih simboličkih „vodiča“.

Slika deteta na karti Sunca iskazuje tako dvostruku simbolizam u svom odnošenju na tekst. Ovaj vizuelni element bukvalno, konkretno i nedvosmisleno oslikava jednog lika koji u priči oponaša isti položaj, situaciju, gestikulaciju i izgled figure na karti. Sa druge strane, pobliže tumačenje ezoterijskih i arhetipskih značenja ove tarot karte ukazuje nam da se njeno značenje opire jedinstvenom razrešenju, i da ona u tekstu može upućivati na nekoliko različitih elemenata, likova ili događaja.

Završna napomena u vezi sa adutom Sunca ide u pravcu mogućih konekcija sa starijom verzijom ove karte, čiji likovni elementi nisu prisutni na ilustraciji I. Pavića, ali njena simbolika jeste. Vejtova varijanta Sunca, koju Pavić koristi kao uzor, blizance prisutne na marsejskoj karti pretvara u jahača i konja, a zid koji je smešten iza njih menja u suncokrete, jasan solarni simbol. Ti zidovi mogu označavati svetski vrt (Palmer Hol 2011: 579), odnosno rajski prostor i sveto mesto, mitski *temenos* (Nikols 2013: 394); reč *paradise*, koja na nekoliko jezika označava „raj“, dolazi uostalom od staropersijske reči *pairidaeza*, što je izvorno značilo „prostor ograđen zidom“. Simbolika ove karte upućivala je tako na značenje bezbednog, mirnog, srećnog prostora gde sakrivene stvari mogu bezbedno da se izlože svetlu (Nikols 2013: 394), kao što se u hanu na putu ka Carigradu svi junaci romana igrom sudbine okupljaju, odajući svoje skrivene identiteta (Dunja se otkriva kao Sofronijeva vidarka; Павић 1996: 169–170) i međusobno se upoznajući. Na ovaj nivo značenja karte aludira i Vejt, koji je simboliku aduta Sunca kao simbola oslobođenja svesti opisao u alegoriji o „dolasku iz ograđenog vrta čulnog života [...] na putu za svoj zavičaj“ (Vejt 2008: 100).

Strašni sud



Ilustracija 115.

Imažerija Strašnog suda, koja se nije značajnije menjala između Marsejskog i Vejtovog tarota, verno je preneti i u ilustraciji I. Pavića, uz sitnija odstupanja. Lik anđela Gavrila koji trubom budi mrtve iz grogova je na slici I. Pavića naslikan u celosti, odnosno sa čitavim telom, u pokretu i iz poluprofila, za razliku od anfas predstave anđelovih ramena i glave u ranijim vizuelnim rešenjima. Položaj i stil slikanja anđela na ilustraciji I. Pavića evocira izgled pravoslavne freske; ova stilska podudarnost ima i svoj odjek u tekstu, jer će se u romanu scena Strašnog suda evocirati upravo preko ekfrazne freske jedne pravoslavne crkve u Carigradu. U izmene I. Pavića u odnosu na druge verzije spada i nedostatak zastave sa krstom na anđeoskoj trubi, a Pavićeva ilustracija ljudi koji ustaju iz grobova sličnija je rešenju sa Marsejskog tarota, gde su takođe prikazane samo tri prilike (otac, majka i dete), u odnosu na Vejtovu sliku gde se nalazi mnogo više ljudskih figura.

Prikaz scene Strašnog suda na fresci razlikuje se, međutim, u velikoj meri od predstave Sudnjeg dana na Tarot kartama, uključujući i ilustraciju I. Pavića. Na predstavi Strašnog suda opisanoj u romanu, ljudi, žene i deca, poneti zvukom anđeoske trube, ne ustaju iz grobova, odnosno iz zemlje, kao na marsejskoj, Vejtovoj ili ilustraciji I. Pavića, već iz ždrele „riba i nemani [...] morskih čudovišta“ (Pavić 1996: 182).

Kako bismo razumeli ovu izmenu i njeno značenje u kontekstu narativa, moramo se prvo osvrnuti na ezoterijsko značenje ove karte, čija se mistička simbolika u velikoj meri oslanja na hrišćansko verovanje o uskrsenju i ponovnom životu. Karta Strašnog suda upućuje na dovršenje preobražaja, na kompletiranje alhemijskog *magnum opusa*. Prema nekim

tumačenjima, rupe u zemlji, odnosno kovčezi iz kojih izlaze ljudske prilike naknadno su dodate ovoj ilustraciji: prvobitna slika je anđeosku trubu prikazivala kao Tvoračku reč (Palmer Hol 2011: 579), a čitava kompozicija predstavljala je stvaranje čoveka iz praha, a ne njegovo vaskrsenje ili transformaciju (Palmer Hol 2011: 579). U predvorju Aje Sofije, u koje Sofronija uvodi njegov alegorijski vodič na ovom putovanju otkrovenja, Jerisena, Soronije doživljava alhemijisku revelaciju da se sve što se dešava u zemlji ogleda i na nebu, što je fraza koja svoje začetke vuče iz najstarijih hermetičarskih tradicija:

Odjednom Sofronije poče tu pod senkom Svete Sofije pratiti kretanje metalnih sazvežđa podzemlja, koja su kao odjek sa zvukom nepogrešivo bila povezana sa nebeskim konstelacijama zvezda, jasno je razaznao pod korom Zemlje kretanje „Raka“, „Vage“, „Lava“ ili „Device“. Postajao je astrolog podzemnog pojasa zodijaka.

(Павић 1996: 183)

Dokaz ove prosvećenosti, kako se i u tekstu napominje, „Svetom Mudročću“ (Павић 1996: 184) dolazi sledećeg dana, kada Sofronije instinktivno prepoznaje da metalni novac jednog carigradskog prodavca predstavlja smešu bakra, srebra i stakla. Alhemijaska mudrost podrazumeva totalno, demijurško poznavanje materijalnog sveta i njegovih elemenata. Stavljajući novčić u usta, Sofronije „čuje“ u njemu „brujanje srebrne rude i zvonki glas stakla stvorenog u podzemnom ognju“ (Павић 1996: 184); uz „zvukove“ srebra i stakla, junak začuje i zvuk bakarne trube (Павић 1996: 184), što je simbol koji najavljuje Veliko delo i konačni preobražaj.

Veze sa alhemijским idejama spiritualnog razvoja ne prestaju ovde. Palmer Hol iznosi mišljenje da slika ljudi na marsejskom i nekim drugim, podjednako starijim verzijama Tarot špilova, nisu sinegdoha čovečanstva, već metaforički prikaz tri trećine duha hermetičkog Natčoveka ili Antroposa (Palmer Hol 2011: 579). Činjenica da se u nekim verzijama ove karte samo jedna od prilika uzduže iz groba označava podelu čoveka: jedna trećina je fizička, a dve trećine božanska (Palmer Hol 2011: 579). Sličnu geometrijsku podelu čovečanskog i onostranog navodi i Sofronije Opujić, govoreći da „polovina“ ljudske ljubavi i vremena ostaje njemu, a polovina „ide Bogu na istinu i ostaje tamo na lepšem mestu i traje zauvek“ (Павић 1996: 186).

Sofronije, u zaključku epizode, opisuje krug na magijskom kamenu. Simbolički, ovo upućuje na kompletiranje potrage, naročito u kontekstu Jeriseninog završnog pitanja:

„Gotovo je sa tajnama i skrivanjem! Sada će se sve ispuniti. Je li to bilo nešto kao buđenje?“ (Pavić 1996: 185), koje direktnije aludira na značenje aduta Strašnog suda kao znaka duhovnog ustanka. Poglavlje se, međutim, kao i nešto kasnije sam roman, završava postmodernim izneveravanjem arhetipskih narativnih obrazaca. Do konačnog prosvetljenja možda i dolazi, ali ono nije kraj puta. Ujedinjenje Sofronija i Jerisene nije mitizovana krajnja tačka potraga nakon koje sledi vanvremenska večnost. Njihova ljubav je snažna, ali ipak prolazna bliskost; velika ali efemerna ljubav koja je samo jedan od mnogih trenutaka u beskrajnim životnim transformacijama ovih junaka: „Kao što se ogromnom brzinom nekad približavao Jeriseni, sada je odjednom počeo kao neko sazvežđe da se strašnom brzinom udaljava od nje“ (Pavić 1996: 187). Pavićevo tretiranje arhetipske simbolike Tarota na kraju se i potvrđuje kao delimično ironijsko: iako se ideji samospoznajne potrage priznaje značaj kao vrednog inicijantskog puta koji vodi do, za ličnost i psihu, zdrave samoaktuelizacije, odriče se načelo da je takvo putovanje jedinstveno i linearno. Život je, kako to saznaju Sofronije i Jerisena, nepredvidivi tok beskrajnih mogućnosti, a ne jednosmerna i unapred postavljena staza.

Svet



Ilustracija 116.

Karta Sveta, kao i njen epigrafski položaj u završnom poglavlju romana, označava dovršenje i kraj kosmosa (Vejt 2008: 106). Kao i u slučaju karte Obešeni, noge androgine figure u sredini karte Sveta oblikuju simbol sumpora, alhemijskog simbola stvaranja i dovršetka Velikog dela. Simboli konačnog kraja su i četiri heruvima/bića u uglovima karte,

koji, kao na karti Točka sreće, aludiraju na četiri živa bića spomenuta u Jovanovom Otkrovenju, koja najavljuju kraj sveta.

Teško je izdvojiti vizuelni element na ovoj karti čije se alegorijsko značenje ne dovodi u vezu sa simbolikom završetka i zaokruživanja. Središnja figura na slici je hermafrodit, alhemijski rebis, dakle totalno biće koje je simbol potpunog ujedinjenja muškog i ženskog. On/a je okružen/a vencem specifičnog elipsastog oblika; tradicionalni hermetičari su uočavali da je to evociranje mističke geometrijske forme *vesica piscis*, matematičkog preseka dve jednake kružnice koje jedna drugoj dodiruju centar, što se dalje upoređivalo sa Keterom, najvišom sefirom i kabalističkom krunom (Palmer Hol 2011: 580). Suzan Nikols uočava da je u ovakvom vizuelnom rešenju izbegnuta simbolika Ouroborosa, koji osim večnog života označava i primalni kaos; simbolika elipse koja okružuje ljudsku priliku evocira prizor fetusa, odnosno rađanja novog života (Nikols 2013: 421). Na karti se nalaze prilike ljudskog, muškog, ženskog, životinjskog, biljnog, čudovišnog i anđeoskog, što oslikava celinu stvaranja (Nikols 2013: 424). Karta u tom smislu označava „mikrokosmos makrokosmosa“ jer su u njoj sabrani svi elementi strukture stvaranja (Palmer Hol 2011: 580).

Simbolika kraja je, kao što smo napomenuli, delimično ironizovana. Sofronije Opujić dolazi do ostvarenja svoje „zavetne želje“ (Павић 1996: 194), ali po cenu gubitka Jerisenine ljubavi. Za konačno prosvetljenje je, prema ezoterijskoj tradiciji, potrebno prineti značajnu žrtvu, ali Sofronije ne izlazi iz okvira pasivnog junaka jer „žrtvovanje“ Jerisenine ljubavi nije njegova aktivna odluka, već nametnutost, budući da se ona zaljubljuje u njegovog oca Haralampija. Završetak roman sveukupno odaje utisak ontološkog kolebanja – iako se dešava kraj koji je prorokovan od početka romana, kraj priče predstavlja još jednu misteriju, a ne konačno saobražavanje događaja. Komentarišući igru Haralampijevih vojnika, Jerisena izriče i jedan metapoetski zaključak: „Kolo je lavirint“ (Павић 1996: 189). Linearna progresija Velike arkane ne daje linearna razrešenja; putevi samospoznaje i dalje su nizovi mističnih i nepredvidivih događaja; Tarot, kao i njime inspirisana onirička dela poput *Poslednje ljubavi u Carigradu*, ne pružaju didaktičke zaključke i melodramska zaokruženja, već produbljuju zagonetnosti i otvaraju polja tumačenja.

6. ZAKLJUČAK I ZAVRŠNE MISLI

Uprkos tome što su kasni XX i rani XXI vek doba hiperbolisane vizuelne kulture i virtuelnih hipertekstova, „vizuelna“ i „interaktivna“ srpska književnost ostaje umnogome nepročitana, uprkos njenoj umetničkoj vrednosti. Razlozi tome su mnogobrojni. Opravdani uzroci zapostavljenosti takvih knjiga leži donekle – ili je do skora ležao – u slaboj dostupnosti tih dela široj, a ne usko akademskoj publici. *Pustolina* Vladana Radovanovića nije prešampavana posle svog prvog izdanja, što se doduše može opravdati štamparskom zahtevnošću ove unikatne knjige-objekta. Njegovi drugi vokovizuelni radovi, poput *Poliedra*, nisu ni ostvareni u obliku knjiškog kodeksa, te su potencijalnim „čitaocima“ dostupni isključivo na galerijskim događajima. Do pre nekoliko godina, u trenutku pisanja ovog istraživanja, Vojislav Despotov bio je jedan od retkih naših postmodernih autora čija su objedinjena dela ponovo štampana i predstavljena publici, zahvaljujući pre svega radu urednika Gojka Božovića. Tokom druge decenije XXI veka, svoja sabrana, reizdata dela su dobili i Sava Damjanov (Novi Sad: Agora) i Vujica Rešin Tucić (Novi Sad: KCNS). Sa druge strane, rane knjige Đorđa Pisareva, Svetislava Basare ili Milenka Pajića jedva da su čitacima dostupne preko bibliotečkih fondova i antikvarnih tokova, što je za trenutnu i buduću srpsku avangardologiju nesretno, imajući u vidu značaj i umetničke domete tih primera vizuelne, eksperimentalne proze.

Drugi razlozi su razumljivi, ali, usuđujemo se reći, neopravdani. Kao što smo to obrazložili na primeru metateorijskih promišljanja Vladana Radovanovića, trenutni aparat književne genologije suviše je krut, monolitan i nefleksibilan da „granične“ pojave poput višemedijske ili žanrovski hibridne književnosti definiše na bilo koji drugi način sem maglovitih odrednica „hibridna književnost“, „mešoviti oblici“ ili „žanrovska višeglasnost“. Književne pojave koje zvanična književna teorija ne može da objasni završavaju, nažalost, neminovno na umetničkoj periferiji – iako takvu sudbinu ne zaslužuju. Postoje naravno loša dela eksperimentalne književnosti. Obično su to dela proizvod stvaralačke impulsivnosti i površnih manirizama koja, osim ekstremnih ili manje ekstremnih zahvata na polju forme ili strukture, ne nude ništa osim trivijalnih ideja i ispraznih metaumetničkih poruka.

Srećom postoje i ona izuzetna. *Vokovizuel* Vladana Radovanovića jedna je od najznačajnijih teorijskih studija eksperimentalne književnosti u srpskoj nauci. Neke njene ideje su radikalne – poput proglašavanja tzv. „vokovizuelnog“ za potpuno novu vrstu

umetnosti, nezavisnu i od literature i od slikarstva; druge su za svoje vreme progresivne, poput razmišljanja o konceptima onoga što će tek za deceniju biti određeno kao „ergodička“ književnost, svega nekoliko godina nakon Pavićevog *Hazaraskog rečnika* a pre značajnog kompjuterskog hyperlink romana *Afternoon* Majkla Džojisa. Uz pregled istorijskih formalnih manirizama Nikole Grdinića, *Vokovizuel* je i najpotpuniji naš pregled višemedijskih književnih radova u istoriji evropske književnosti od antike do poznog XX veka. *Pustolina*, žanrovski u potpunosti neodredivo delo, Radovanovićev je projekat koji pri bližem čitanju otkriva svoju intenzivnu komunikaciju sa upravo tom prethodnom grafo-tekstualnom tradicijom i pojavama poput figuralne poezije ili barokne lavirintske pesme. Njena nelinearno organizovana sintaksa pritom je jedinstvena pojava u svetskim okvirima ergodičke književnosti.

U radovima „Index citatnosti“ i *Itika Jeropolitika@VUK* Save Damjanova otkrili smo lucidnu upotrebu forme baroknog emblema. Rekontekstualizovan u postmodernoj epohi, emblem u Damjanovljevim delima postaje versatilan višemedijski element, bilo kao dadaističko-satirički oblik, ili kao tri stotine godina stari hipotekst koji postaje podloga ne samo za različita višemedijska ironizovanja i dopisivanja, već i za arhetipsku priču o samospoznaji. Ezoterična i hermetična tradicija, iz koje su originalno i potekle mnoge i danas korišćene manirističke tehnike – poput *ars combinatorije*, kriptografije, ergodike i zaumne vizuelnosti – snažno je evocirana i u postmodernima radovima Milorada Pavića i Vojislava Despotova. Despotovljeve manipulacije vizuelnim sadržajem Tarot karata jedinstvene su u ovom malom, ali izazovnom „obliku“ postmodernog romana, kojem još pripada i, u okvirima svetske eksperimentalne književnosti znamenit, roman *Zamak ukrštenih sudbina* Itala Kalvina. Pavićevo korišćenje „elemenata realnosti“ navelo je neke kritičare da u *Poslednjoj ljubavi u Carigradu* vide možda jedan od onih primera površnog manirizma; nasuprot takvim tumačenjima, predložili smo u ovom radu da je ovo delo alegorijski obradilo, a onda postmodernistički ironizovalo jungovsku simboliku Tarota kao arhetipskog puta inicijacije.

Nedočitanost ovih tekstova u literaturi, dakle, uzrok je hermeneutičke dimenzije ove zbirke. Pre nego što je teorijska egzaminacija književnih tekstova mogla da otpočne, bilo je potrebno razrešiti makar osnovna načela međusobnog uticaja vizuelnih elemenata i književnog teksta. Potencijalni nastavak ovog istraživanja išao bi stoga u pravcu sveobuhvatnijeg ispitivanja višemedijskih semantičkih mehanizama, kao i u pravcu ispitivanja kognitivnih osobenosti pri čitanju višemedijskog u odnosu na monomedijski književni tekst. Takođe, jedan od budućih pravaca ovog istraživanja posvetio bi se ispitivanju

neoavangardne i postmoderne implementacije fotografije i fotomontaže u književnom tekstu, naročito u slučaju stvaralaštva Vujice Rešina Tucića. Višemedijska srpska eksperimentalna produkcija, naročito ona prozna, svakako pruža više nego dovoljno primera za takve vrste teorijske i kritičke egzaminacije.

Literatura

Primarna literatura:

1. Дамјанов, С. (2008). *Историја као апокриф: Роман-лакрдија, или, по простом, безобразне приче*. Зрењанин: Агора.
2. Павић, М. (1996). *Последња љубав у Цариграду*. Београд: Драганић.
3. Радовановић, В. (2010). *Пројектизам: Менталистичко стваралаштво 1954-2006*. Нови Бановци: Музеј Мацура; Београд: ТОРУ.
4. Damjanov, S. (2014). *Itika Jeropolitika@VUK*. Novi Sad: Agora.
5. Despotov, V. (2004). *Romani*. Zrenjanin: Gradska biblioteka Žarko Zrenjanin.
6. Radovanović, V. (1968). *Pustolina*. Beograd: Nolit.
7. Radovanović, V. (1968b). *Poliedar*.
8. Radovanović, V. (1987). *Vokovizuel*. Beograd: Nolit.

Sekundarna literatura

9. Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
10. Alciatus, A. (1985). *The Latin Emblems*. Toronto: University of Toronto Press.
11. Aldouby, H. (2013). *Federico Fellini: Painting in Film, Painting on Film*. Toronto: University of Toronto Press.
12. Андоновска, Б. (2016). „Ристић и Џојс: Без мере и Уликс у компаративној визури“. *Књижевна историја*, 48(159), 99-130.
13. Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
14. Barthes, R. (1981). Theory of the Text. In: Robert Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, (pp. 31–47). Boston: Routledge.
15. Barthes, R. (1982). The Reality Effect. In: Tzvetan Todorov (ed.), *French Literary Theory Today*, (pp. 11–17), Cambridge.
16. Barthes, R. (2002). *S/Z*. Malden: Blackwell Publishing.
17. Batteux, C. (2015). *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Oxford: Oxford University Press.
18. Bešliagić, L. (2017). *Teorije eksperimentalne tekstualne produkcije*. Beograd: FMK, Univerzitet Singidunum.
19. Bodrijar, Ž. (1993). Svet videa i fraktalni subjekt. *Košava*, 11, Vršac.

20. Breton, A. (1969). *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
21. Bürger, P. (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of 'Theory of the Avant-Garde'. *New Literary History*, 41(4), 695–715.
22. Campbell, J. (2007). *Junak s tisuću lica*. Zagreb: Fabula nova.
23. Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols*. Routledge: London.
24. Craven, J. B. (1968). *Count Michael Maier: Doctor of Philosophy and of Medicine, Alchemist, Rosicrucian, Mystic*. London.
25. Daly, P. M. (1998). *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: University of Toronto Press.
26. De Campos, De Campos, Pignatari (1958). „Pilod Plan for Concrete Poetry“. <http://www.ubu.com/papers/noigandres01.html>; pristupljeno maj 2021.
27. De La Feuille, D. (1705). *Symbola et emblemata*. Amsterdam.
28. Despotov, V. (2005). *Čekić tautologije: Pregled novih vrsta tehničke inteligencije u poeziji SFRJ*. Zrenjanjin: Gradska biblioteka Žarka Zrenjanin.
29. Doesburg, T. V. (1968). *Principles of Neo-Plastic Art*. London, Percy Lunx, Humphries & Co LTD.
30. Drucker, J. (1995). *The Century of Artist's Books*. New York: Granary Books.
31. Druker, J. (2006). *Alfabetski lavirint: Slova u istoriji i imaginaciji*. Beograd: Stylos.
32. Dümmler, E. (1881). *Monumenta Germaniae Historica*. Berlin: Wiedmann.
33. Edmonds, J. M. (1919). *The Greek Bucolic Poets*. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons
34. Eko, U. (1965). *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša.
35. Erjavec, A. (2003). The Early, the Neo, and the Postmodern. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1919–1991*, 36–62.
36. Eror, G. (2001). O pojmu književnog hiperteksta. *Književna istorija*, 33(1), 5–38.
37. Flaker, A. (2011). *Period, stil, žanr*. Beograd: Službeni glasnik.
38. Flober, G. (2002). *Buvar i Pekiše; Rečnik otrcanih misli*. Beograd: Plato.
39. Foucault, M. (1967). „Des Espace Outres“. *Architecture / Mouvement / Continuité*.
40. Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
41. Gerbran, A. i Ševalije, Ž. (2013). *Rečnik simbola: Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Beograd: Stylos.

42. Gibbs, M. ed. (1977). *Kontextsound*. Amsterdam: Kontexts.
43. Gorelick, S. (2018). *Stéphane Mallarmé: The Book*. Cambridge: Exact Change.
44. Higgins, D. (1987). *Pattern Poetry: A Guide to Unknown Literature*. New York: State University of New York Press.
45. Hocke, G. R. (1984). *Manirizam u književnosti: Alkemija jezika i ezoterično umijeće kombiniranja*. Zagreb: CKD.
46. Hollandus, I. J. (1667). *Deß weit und breit berühmten Johannis Isaci Hollandi Geheimer und biß dato verborgen gehaltener trefflicher Tractat, von ihm genant: Die Hand der Philosophen, mit ihren verborgenen Zeichen*. Franckfurt: Götze.
47. Holrojd, S. (1995). *Rečnik ezoterije*. Beograd: Nolit.
48. Horvat-Pintarić, V. (1969). Oslikovljena riječ. *Bit International*, 5–6, 3–72.
49. Hugo, H. (1624). *Pia desideria*. Antuerpia.
50. Jerkov, A. (1992). *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Podgorica: Oktoih; Nikšić: Unireks; Beograd: Prosveta.
51. Jerkov, A. (1998). Roman i tekst: enciklopedijski model u književnosti. *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja PH2*, 7–35.
52. Jerkov, A. (2000). Od enciklopedizma do metafikcije. *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja PH4*, 52–88.
53. Jocić, M. (2020). *Lab teksta*. Novi Sad: Agora.
54. Joyce, J. (1957). *Letters of James Joyce*. London: Faber and Faber.
55. Joyce, J. (2012). *Finnegans Wake*. Oxford: Oxford University Press.
56. Kalvino, I. (1997). *Zamak ukrštenih sudbina*. Beograd: Rad.
57. Landau, S. I. (1989). *Dictionaries: The Art and Craft of Lexicography*. New York: Cambridge University Press.
58. Lessing, G. E. (1959). *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Beograd: Kultura.
59. Mallarmé, S. (1985). *Poezija*. Beograd: Nolit.
60. Manning, J. (2002). *The Emblem*. London: Reaktion Books.
61. Massin, R. (1970). *Letters and Image*. London: Studio Vista.
62. Mchale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. London, New York: Routledge.
63. McLuhan, M. (1967). *Verbi-voco-visual Investigations*. New York: Something Else Press.
64. Medved, A. (1991). *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*. Piran: Edicija Artes.

65. Meillassoux, Q. (2012). *The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarmé's „Coup de Dés“*. Falmouth: Urbanomic.
66. Mendelson, E. (1976). Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon. *Modern Language Notes*, 91(6). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1267–1275.
67. Negrišorac, I. (1989). Kolači postmodernog nonsensa. U: Sava Damjanov, *Kolači, obmane, nonsensi*, 173–189.
68. Nikols, S. (2013). *Jung i Tarot: Arhetipsko putovanje*. Beograd: Esotheria.
69. Oraić Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
70. Palmer Hol, M. (2011). *Tajna učenja kroz sve epohe: Enciklopedijski pregled masonske, hermetičke, kabalističke i rozenkrojcerske simboličke filozofije u obliku interpretacije tajnih učenja sadržanih u ritualima, alegorijama i misterijama svih epoha*. Beograd: Metaphysica.
71. Petrović, T. (2013). „Književnost za decu i signalizam“. <http://signalism1.blogspot.com/2009/08/knjizevnost-za-decu-i-signalizam.html>, pristupljeno maj 2021.
72. Popović, T. (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art.
73. Prins, Dž. (2011). *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.
74. Rešin Tucić, V. (1991). *Struganje mašte*. Novi Sad: Dnevnik.
75. Ristić, M. (1986). *Bez mere*. Beograd: Nolit.
76. Rothenberg, J. (1996). *The Book as a Spiritual Instrument*. New York: Granary Books.
77. Runyon, R. R. (2009). *La Fontaine's Complete Tales in Verse: An Illustrated and Annotated Translation*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
78. Stojanović Pantović, B. (2012). *Pesma u prozi ili prozaida*. Beograd: Službeni glasnik.
79. Susovski, M. (1978). *Nova umjetnička praksa 1966–1978*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
80. Šklovski, V. B. (1969). *Uskrsnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost.
81. Štajger, E. (1978). *Umeće tumačenja i drugi ogladi*. Beograd: Prosveta.
82. Šujica, B. (2008). „Vladan Radovanović: Mag neiskazanog“. <https://www.danas.rs/nedelja/vladan-radovanovic-mag-otkrivanja-neiskazanog/>; pristupljeno maj 2021.
83. Šuvaković, M. (1995). *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga.
84. Tartalja, I. (1986). Književni rodovi i vrste. *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost, 344–347.

85. Van den Broek, R. (1972). *The Myth of the Phoenix: According to Classical and Early Christian Traditions*. Leiden: E. J. Brill.
86. Vasselin, M. (2008). Le corps dénudé de la Vérité. *Rives Méditerranéennes*, 30, 77–91.
87. Vejt, A. E. (2008). *Slikovni ključ za tarot*. Beograd: Metaphysica.
88. Willard, T. (2001). The Enigma of Nicolas Barnaud: An Alchemical Riddle from Early Modern France. *Esoterisme, gnosés & imaginarié symbolique*, 199–213.
89. Wither, G. (1635). *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*.
90. Визель, М. (1998). „Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста“. <https://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm>; pristupljeno maj 2021.
91. Винавер, С. (2012). *Видело света*. Београд: Службени гласник.
92. Грдинић, Н. (1983). Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века. *Зборник за славистику*, 24, 43–52.
93. Грдинић, Н. (2000). *Формални маниризми*. Београд: Народна књига.
94. Дамјанов, С. (2006). *Ерос и по[р]нос*. Београд: Народна књига.
95. Дамјанов, С. (2012а). *Нова читања традиције*. Београд: Службени гласник.
96. Дамјанов, С. (2012б). *Шта то беше српска постмодерна?*. Београд: Службени гласник.
97. Дамјанов, С. (2015). Енциклопедија Винавер. *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*: Зборник радова. Институт за књижевност и уметност, 103–111.
98. Денисенко, А. (2010). Емблематичні, алегоричні та символічні сюжети в українських стародруках другої половини XVII-XVIII століть. *Художня культура, актуальні проблеми*, 7, 195-213.
99. Јоцић, Љ. (1981). *Изабране песме*. Београд: Српска књижевна задруга.
100. Јоцић, М. (2020). Антиенциклопедизам у стваралаштву Саве Дамјанова. Научни састанак слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар, 377–386.
101. Јоцић, М. (2019а). Езотерија рођења: рођење, развитак и смрт у интермедијалним књижевним делима Владана Радовановића. Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са 13. међународног научног скупа, књига 2, 617–626.
102. Јоцић, М. (2019). Шта је играо Павић?: О лудолошко-наративним аспектима видео-игара авантуристичког жанра кроз читање Милорада Павића. *Књижевна историја*, 51(168), 199–218.

103. Константиновић, Р. (1995). *Истраживање тишине и други огледи*. Београд: Српска књижевна задруга.
104. Курцијус, Е. Р. (1996). *Европска књижевност и латински средњи век*. Београд: Српска књижевна задруга.
105. Маларме, С. (1997). *Бацање коцке. Превод и поговор: Миодраг Павловић*. Ниш: Просвета.
106. Марићевић, Ј. (2015). Аманет барока@вук са бисерном минђушом. *Кораци*, XLIX,(1–3), 144–146.
107. Матић, С. (1927). Итика Јерополитика. *Прилози за књижевност, историју, језик и фолклор*, 230–233.
108. Медаковић, Д. (1971). *Путеви српског барока*. Београд: Нолит.
109. Негришорац, И. (1969). *Легитимација за бескућнике*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
110. Павић, М. (2008). *Све приче*. Београд: Завод за уџбенике.
111. Пијановић, П. (1998). *Павић*. Београд: Филип Вишњић.
112. Рабле, Ф. (1959). *Гаргантуа и Пантагруел*. Београд: Просвета.
113. Радовановић, В. (1972). *Ноћник: Снови*. Београд: Нолит.
114. Радуловић, Н. (2009). *Подземни ток: Езотерично и окултно у српској књижевности*. Београд: Службени гласник.
115. Свето писмо Старога и Новог завјета, Библија (2018). Београд: Свети архијерејски Синод Српске православне цркве.
116. Станојевић, Д. (1985). *Форма или не о љубави: Прилог изградњи модела прозне формације на грађи текстова „младе српске прозе“ с краја 70-их и почетка 80-их година*. Београд: Књижевна омладина Србије.
117. Стошић, Љ. (1992). *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*. Београд: Српска академија наука и уметности.
118. Татаренко, А. (2013). *Поетика форме у прози српског постмодернизма*. Београд: Службени гласник.
119. Тодоровић, М. (2014). *Простори сигнализма*. Нови Сад: Агора.
120. Толстој, С. М. и Раденковић, Љ. (2001). *Словенска митологија: Енциклопедијски речник*. Београд: Zepher Book World.
121. Фридрих, Х. (2003). *Структура модерне лирике: Од средине 19. до средине 20. века*. Нови Сад: Светови.