



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ  
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Владимир Перић

**АУТОБИОГРАФСКА, СОЦИЈАЛНА И  
ПОЕТИЧКА МАРГИНА ДАДАИЗМА  
ДРАГАНА АЛЕКСИЋА**

Докторска дисертација

Крагујевац, 2013

<b>ИНДЕТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ</b>
<b><i>I. Аутор</i></b>
Име и презиме: Владимир Перић
Датум и место рођења: 20.10.1976. Шабац
Садашње запослење: професор српског језика и књижевности у Музичкој школи „др Милоје Милојевић“
<b><i>II. Докторска дисертација</i></b>
Наслов: <i>Аутобиографска, социјална и поетичка маргина дадаизма Драгана Алексића</i>
Број страница: 318
Број слика: 8
Број библиографских података: 251
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Научна област (УДК): Српска књижевност
Ментор: проф. др Драган Бошковић
<b><i>III. Оцена и одбрана</i></b>
Датум пријаве теме: 09. новембар 2010. године
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 01-4182 од 19.12.2012.
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: проф. др Драган Бошковић проф. др Александар Јерков проф. др Гојко Тешић
Комисија за оцену докторске дисертације: проф. др Драган Бошковић проф. др Александар Јерков проф. др Гојко Тешић
Комисија за одбрану докторске дисертације: проф. др Драган Бошковић проф. др Александар Јерков проф. др Гојко Тешић
Датум одбране дисертације:

## **НАСЛОВ**

Аутобиографска, социјална и поетичка маргина дадаизма Драгана Алексића

## **РЕЗИМЕ**

У раду се испитује проблем аутобиографске, социјалне и политичке маргинализације дадаизма Драгана Алексића, оснивача и главног представника југо-даде, дадаистичке фракције на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Оквири за сагледавање проблема Алексићеве маргинализације су парадигматични и постављени су у истраживању концентрично – најшири круг тиче се маргинализације дада-покрета, а потом и југо-даде као њеног југословенског огранка. Дефинисањем појма маргине у књижевности и ван ње, те природе маргинализујућих процеса, стичу се услови за дефинисање појма дискурс-маргине. Овај појам је кључан за објашњавање природе текстуалног егзистирања Драгана Алексића на социјалним и поетичким рубовима југословенског културног простора. У праћењу троструке маргинализације југодадаисте Алексића руководићемо се поретком дискурса који је имплицитно и експлицитно диктирао Алексићеву скрајнутост. Политички дискурс компромисног и каснијег интегралног југословенства, биће негативно оријентисан према националним мањинама, посебно Мађарима, са чијим је активистима Алексић имао завидну сарадњу. Истраживање аутобиографске маргинализације биће спроведено кроз приказ слике које је о себи имао Алексић у светлу свог дадаистичког самосагледавања. Фокусирањем на балканистички идентитет у раду се објашњава порекло аутомаргинализације. Социјална маргинализација се у раду приказује кроз етичку димензију, засновану пре свега на атеизму, а потом и на плану политичке неподобности. Приказ Алексићевог односа са окупационом влашћу за време Другог светског рата, резултира објашњењем за Алексићеву физичку маргинализацију, која је нужно довела до његовог повлачења из јавног живота те га је сместила на социоекономске маргине југословенског друштва. Комплекс проблема који прати осветљавање поетичке маргинализације тичу се дехерметизовања Алексићеве дадаистичке текстуалне праксе: његових радикализама, ентропичне поезије, прозе и драмских експеримената. Посебна пажња се посвећује Алексићевом интерполирању елемената супкултуре: цеза, филма и циркуса у поетику.

## **КЉУЧНЕ РЕЧИ**

маргина, дада, југо-дада, аутобиографија, друштво, поетика, дадасофија, „какотедрагост“, књижевно поље, књижевни статус, херметичност, воковизуел, идентитет, супкултура, моћ

## **THEME**

Autobiographical, social and poetical margin of dadaism of Dragan Aleksić

## **SUMMARY**

The work examines the problem of autobiographical, social and political marginalization of dadaism of Dragan Aleksić, the founder and main representative of yugo-dada, dadaistic faction on the territory of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. Frames for the approach to the problem of Aleksić's marginalization are paradigmatic and they are posed concentrically in the research-the widest circle is related to marginalization of dada-movement, and then to yugo-dada as its Yugoslav branch. By defining the concept of margin in literature and outside it, and the nature of marginalizing processes, conditions are fulfilled to define the concept of discourse-margin. This is a key concept for explaining the nature of textual existing of Dragan Aleksić on social and poetical edges of Yugoslav cultural space. When following the triple marginalization of yugodadaist Aleksić we will be guided by the order of discourse which implicitly and explicitly dictated Aleksić's disregard. Political discourse of compromising and later integral Yugoslav will be negatively oriented towards national minorities, especially Hungarians, with whose activists Aleksić had an enviable cooperation. The research of autobiographical marginalization will be conducted through presenting the image Aleksić had about himself in the light of his dadaistic self-approach. By focusing on Balckanist identity the work explains the origin of automarginalization. Social marginalization in the work is presented through ethic dimension, based primarily on atheism, and also on the plan of political unsuitability. The result of the presentation of Aleksić's relation to occupying power during World War II is an explanation for Aleksić's physical marginalization, which necessarily lead to his withdrawal from public life and placed him on socioeconomic margins of Yugoslav society. The complex of problems which follows clarification of poetical marginalization is related to dehermetization of Aleksić's dadaistic textual practice: his radicalisms, entropic poetry, prose and dramatic experiments. Special attention is paid to Aleksić's interpolation of subculture elements: jazz, film and circus into poetics.

## **KEY WORDS**

Margin, dada, yugo-dada, autobiography, society, poetics, dadasophia, "kakotedragost", literary field, literary status, being hermetic, vocovisual, identity, subculture, power.

# САДРЖАЈ

1. Увод.....	7
1.1. Појам маргине.....	7
1.1.1. Теорија појма маргине.....	7
1.1.2. Апорије појма маргине.....	12
1.1.3. Процеси маргин(ализаци)е.....	14
1.1.4. Дискурс маргине.....	18
1.1.5. Појам маргинализационог модела.....	20
1.2. Аксиолошка визура књижевне маргине.....	23
1.2.1. До XX века.....	24
1.2.2. Од формализма до структурализма.....	25
1.2.3. Постструктурализам.....	35
1.3. Статус даде у систему књижевности.....	38
1.3.1. Опште одређење даде.....	38
1.3.1.1. Појам даде.....	38
1.3.1.2. Организација дада-покрета.....	42
1.3.2. Дадаистичка аутомаргинализација.....	44
1.3.3. Дада и социјална маргинализација.....	48
1.3.4. Дада и облици поетичке маргинализације.....	54
1.4. Позиција југо-даде у оквирима југословенске књижевности.....	66
1.4.1. Природа југо-даде.....	66
1.4.2. Поетичка заоставштина југодадаиста.....	78
2. Аутобиографска маргинализација.....	96
2.1. Појам аутобиографије.....	96
2.2. Антиаутобиографија.....	103

3.	Социјална маргинализација.....	129
3.1.	Етичка маргинализација.....	132
3.2.	Политичка маргинализација.....	148
3.2.1.	Идеолошка раван Алексићевог активизма.....	149
3.2.2.	Утопијска димензија Алексићевог књижевног концепта.....	155
3.2.3.	На маргинама културне политике Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (Краљевине Југославије).....	164
3.2.4.	Механизми социополитичког одстрањивања: (невидљиви) затвор(и).....	168
3.3.	Статус Драгана Алексића у књижевним пољима.....	173
3.4.	Лексиколошки статус Драгана Алексића .....	180
3.5.	Оспоравање/Реконструкција Алексићевог књижевног идентитета.....	186
4.	Поетичка маргинализација.....	191
4.1.	Онтолошка маргина Алексићевог текстуалног субјекта.....	192
4.1.1.	Жена као маргинализован субјекат/објекат.....	193
4.1.2.	Социопсихолошка маргина: слика лудила у Алексићевој поетици.....	205
4.2.	Херметична организација текстуалне грађе Драгана Алексића.....	210
4.3.	Радикализми у Алексићевом књижевном ткиву.....	220
4.3.1.	Радикализација поезије.....	222
4.3.2.	Ентропија Алексићеве прозе.....	233
4.3.3.	Драмски експерименти.....	242
4.4.	Дадасофија „какотедрагости“.....	252
4.5.	Алексићев дадаизам на маргинама модерне и постмодерне.....	264
5.	Закључак.....	273
6.	Литература.....	283
7.	Индекс.....	303
7.1.	Индекс имена.....	303
7.2.	Предметни индекс.....	310

# **1.УВОД**

## **1.1. ПОЈАМ МАРГИНЕ**

### **1.1.1. ТЕОРИЈА ПОЈМА МАРГИНЕ**

Појам маргине је разуђен и базично се остварује у непрегледним семантичким пољима економије, типографије, океанографије, статистике, ботанике, хирургије, културологије. У економији овај појам се односи на скуп ограничења у пословању. Ширење и скупљање маргине зависи од промена које се уводе у систем: екстензивна маргина настаје ширењем а интензивна скупљањем система. Типографија маргину означава као простор странице ван штампаног текста. Ова маргина је текстуална белина и погодна је за коментаре односно текстуална читавања. Континентална маргина у океанографији представља зону океана која дели океанску кору од дебеле континенталне коре. У статистици, маргина се тиче граничних вредности рачуна – неочекиваних,

односно атипичних резултата. Ботаника маргину везује за облик ивице листа на основу које врши морфолошку расподелу биљних врста. Маргина у хирургији обухвата здраво ткиво које се уклања заједно са канцерогеним при хируршком захвату. Културолошка маргина доминантно представља поља територијалног културног контакта две или више нација. То је простор културне хибридизације, мултикултуралности. Културна маргина је зона пресека двају или више културних скупова.

Језгро сличности појма маргине који произилази на различите начине из ових несводљивих области, обухватило би следеће: маргина реферише ка граничном подручју у коме се дешавају атипичне, екстремне појаве. Она представља физички руб у коме се долази у контакт са алтеритетом, са Другим, са непознатим ентитетом (видети табелу 1).

Маргина	Екстрем	Нестабилност	Физички руб	Атипичност	Алтеритет	Контакт	Позитиван део
Економија	+	+					
Типографија			+		+		
Океанографија			+			+	
Статистика	+	+		+			
Ботаника					+		
Хирургија						+	+
Културологија			+			+	

Табела 1.

У енциклопедијским форматима као што је *Речник књижевних термина* помиње се термин маргиналија. Он је полусиноним термину маргине јер његов опсег обухвата значења која се крећу од конкретних појмова као што је лист књиге, преко текста коментара, књижевног жанра есеја о споредној теми до апстрактног појма мање важног у књижевности. У случају лексикографске дефиниције појма маргине имамо терминолошку разливеност и неиздиференцираност.



Ако бисмо механички ова својства појма маргине применили на књижевност добили бисмо следећи дефиницијски (квазидефиницијски): књижевна маргина представља атипичну књижевну продукцију са ниском рецептивношћу; то је експериментална књижевност сачињена од екстремних поетских радикализама. Рубна књижевност настаје на ивицама националних књижевности, у земљама Другог и Трећег света на модернистички схваћеним цивилизацијским инфериорним периферијама.

Маргина или гранично подручје је појам који се одређује према свом корелативу, центру са којим чини бинарну опозицију. Маргина је генеративно и повезана са центром. Да ли центар дефинише маргину као нешто што не може да апсорбује или је центар генерисан маргином, која жели да легитимише своју маргиналност, остаје као још неразрешено питање. Маргина би у другом случају могла да фактички постане центар и притом суштински замени позицију са центром који генерише.

Код Јурија Лотмана маргина (периферија) темељни је појам изградње структуралистичког бинарног система семиотичке сфере, односно семиосфере. Маргина се као апстрактан појам дефинише као аканонска зона расплињавања система, креативни простор за нове, авангардне идеје, место сукоба семиотичких структура (и уже, књижевних текстова и књижевних жанрова). Граница маргине и центра је порозна јер се маргина дефинише као реактивни, маркирани и „јарко обојени“ (Лотман, 2004: 211) ентитет који је у непрекидном односу са „безбојним“ и нормираним центром. Из свега реченог, можемо видети да Лотман проблему не приступа ни близу на књижевнотеоријски начин. У његовом дискурсу књижевна маргина је маргинални појам-маглина, она је само једна од реализација семиотичког поимања маргине уопште.

Полисистемска теорија етимолошки појмове књижевне периферије (маргине) и центра још увек држи у опозицији, али им разбија садржај и деконструкционистички их пребацује из једног појма у други. На пример, каноничност може постати и одлика маргине (Евен Зохар, 1990: 17) и онда је

центар авангардно продуктиван. Овакво гледиште омогућава полиперспективност (полисистемскост) и уводи појам комбинације у изградњи теорије уопште а самим тим и теорије о појму. Појам је комбинаторичка категорија и то у читаво разматрање апорије поимања маргине уноси додатну ентропију.

Александар Јерков, у тексту „Рубна књижевност српска“ ослања се на традицију Барта и Дерида у промишљању књижевног руба. Јерков даје каталог семантиког поља руба, односно маргине-дискурса називајући их безначајним речим: руб, поруб, прирубљеност, прстен, обруч, средиште (Јерков, 2010: 19). У свом теоријском коцепту Јерков деконструира опозицију центар-периферија и тврди да „не мора рубност бити периферија око средишта у којем су држава, нација и култура, у којем се стабилизује позиција литературе која саму себе не може да држи у једном расутом, нестабилном, препреченом колективу. Њу држи воља за опстанком и снага самоизрастања, у коме је руб постао средиште симболичког опстанка, а *воља за смрт* облик постојања тамо где треба да буде средиште“ (Јерков, 2010: 22).

Ми се, дакле, у приступу проблему маргинализације суочавамо са полиперспективношћу својственој постмодернистичком, односно постструктуралистичком погледу на свет. Центри из којих можемо дефинисати маргину када је реч о књижевности су многобројни, тако да овај проблем можемо поставити на више нивоа. Ми тако можемо говорити о нормативном центру, који прописује начине писања и који је био највидљивији у епоси класицизма. Маргина обухвата сва одступања од нормативне поетике доминантне стилске формације. Следећи, нижи ниво, обухватио би маргинализацију фракције у оквиру покрета. Тако би се, на пример, најранији надреализам, са Бретоном на челу, који се одвојио од Царе и даде, могао сматрати дадаистичком маргином. На још нижем нивоу, маргина би могла да обухвати једног писца који се због неуклопљивог стваралаштва у тада доминантну поетику, прећуткује и заборавља, као што је то случај био са

Шекспиром у класицизму. Коначно, маргина може да буде конститутивни елемент поетике писца и да обухвати све теме које нису довољно разрађене и о којима писац видно избегава да говори.

Као што смо рекли, појам маргине је неодвојиви појам од њеног корелатива – центра. Дерида афирмише маргину као своје централно упориште што сведочи и наслов његове књиге *Marges de la philosophie (Маргине филозофије)* (1972). Као једну од битних бинарних опозиција он наводи опозицију извањско-унутарње. Писмо се сматра извањским, споредним а говор унутарњим, централним. Ставом да „извањско подржава с унутарњим однос који је као и увијек обична извањскост“ (Дерида, 1976: 49), да је смисао извањског увек био у унутарњем, да је заточен изван извањског и обрнуто, Дерида преокреће позиције центра и маргине указујући на чињеницу да рубови никада нису пасивни и да поменута бинарна опозиција није ни вечна а ни стабилна. Дерида свој поступак деконструкције пара центар-маргина поентира ставом када каже: „Нисам рекао да не постоји центар, да бисмо могли да прођемо без центра. Верујем да је центар функција, а не биће - он је реалност, али као функција. А функција је апсолутно неизбежна“ (Хачион, 1996: 111).

Линда Хачион проматра парадокс појма екс-центричног као нечега што је неизбежно идентификовано са центром, за ким жуди а истовремено га и пориче. Вредновање је притом неодвојиво од овог процеса. Ван-центрично је, у овом дискурсу који говори о моћи, мање вредно док је центар вреднији. Хачион износи хипотезу да се маргина стално налази „у оспоравању централизације културе путем вредновања локалног и периферног“ (Хачион, 1996: 111). Уколико деконструкција истиче (фаворизује) маргинализованост маргине онда она долази до ситуације да маргина сада преузме доминацију постављањем у фокус проблема. И због тога, Хачион наводи да постмодерни дискурси (граматолошки, феминистички и други) „покушавају да избегну замку обртања и валоризовања другог“. (Хачион, 1996: 118-119).

Левинасова етичка концепција односа центра (Ја) и маргине (Другог) говори о неопходној одговорности центра за маргину. На другој страни, Левинас говори о жртвовању Ја за Другог „да би задобио смисао своје пустиловине“ (Левинас, 1998: 296). Поставља се питање: да ли Друго уопште жели да Ја буде одговорно за њега? То је један од облика самофаворизовања центра и пројектовања његове моћи на маргину.

Хоми Баба промишља линију додира између центра и маргине. Он каже да самодовољност центра није чињеница која одговара свету ноумена. Ослањајући се на Хајдегерову констатацију по којој „граница није оно код чега нешто престаје, већ је - као што су је Грци спознали - оно од чега нешто започиње своје постојање“ (Баба, 2004: 18), можемо изјавити да је маргина „с оне стране“ центра односно она је ентитет за себе и прилепљена је за ободу центра. Она је оно нешто што започиње, односно наставља своје постојање.

### **1.1.2. АПОРИЈА ПОЈМА МАРГИНЕ**

Нејасноћу у појму маргине можемо пратити кроз појмовну неиздиференцираност, двосмисленост, појмовну разливеност, термилошке недоумице и неспоразуме. Дискурзивну беспомоћност коју твори апорија можемо сагледавати кроз термилошки неред, дезорганизацију, нарастајућу ентропију. У вези са тим ставом, довољно је илустративан став Дејвида Кристала по коме је „један знак научне незрелости јесте бесконачан прилив терминологије“ (Ерор, 2002: 35). Појмовну збуњеност можемо пратити кроз

неуједначеност појмова у различитим националним књижевним традицијама, у различитим областима науке и културе, кроз последице термилошких неологизама и кроз питање (не)прикладне терминологије за дати појам. Мониторинг логичких тешкоћа које твори апорија можемо сагледавати кроз контрадикције у терминима и кроз међусобно искључујуће термине. Сумњу у појмовну јасноћу можемо истраживати на пољу константне трансформативности књижевног појма, кроз његово модификовање и „деформисање“ оригиналног значења, показујући да је бартовски став, према коме је текст произвођење а не производ, директно применљив и на природу књижевног појма. Књижевна маргина је појмовни узорак на коме ћемо испитивати морфологију књижевнотеоријске апорије.

Нејасноће у промишљању појма маргине односно центра подстиче и релативност вредновања. Принципи књижевних вредновања су променљива категорија и мењају се од критичара до критичара, од аутор(итет)а до аутор(итет)а, од епохе до епохе, од методолошке концепције до методолошке концепције. Једно књижевно дело може у једном методолошком систему да буде центрирано као носилац прогресивних идеја (дело које очуђава руским формалистима је прогресивно еволутивно) а у другој да буде маргинално и проглашено херметичним, хаотичним, нејасним. Исто тако, у сасвим суседним епохама као што су, на пример, класицизам и романтизам, писац као што је Шекспир може да буде заборављен у класицизму, а у романтизму да доживи позитивну ревалоризацију и да постане један од поетичких стожера. Чак и код истог критичара писци и њихова дела могу се кретати од центра ка маргини и обрнуто, као што је случај са оценом дадаистичких дела, која се код раног Марка Ристића налази у позитивном опсегу, а која потом, у складу са Ристићевим идеолошким трансформацијама, прелази у негативан опсег (Јованов, 1999: 29).

### 1.1.3. ПРОЦЕСИ МАРГИН(АЛИЗАЦИЈЕ)

Писац у својим делима може врло често да суперпонира, односно да слаже различите типове маргинализованости у једној личности. Тако се у делима могу спајати маргине типа „криминалац“, „личност у егзилу“, „проститутка“, „лудак“, „богаљ“, „обојени“ итд. Слагање маргина увек даје јачи резултат од појединачног збира маргинализованости. Подтипови маргина нису одвојени, тј. сами за себе већ се међусобно привлаче. Тако су црнци криминалци, заједно са проституткама постају ухапшеници, затвореници, налазе се на ивици лудила или су у лудилу, сакате се или самосакате у обрачунима или наступима лудила. О повезаности маргина говори и Мишел Фуко: „У класично доба, постојала су на маргинама друштва или у његовим малим међупросторима хаотична, толерантна и опасна подручја 'безакоња', или бар онога што је измицало непосредној контроли власти: то је било несигурно подручје које је стварало и штитило злочинце: на њему су се сретали и повезивали, игром случаја, сиромашни, незапослени, невинно прогоњени, подлаци, борбени противници моћника, бегунци од закона и обавеза, професионални криминалци; то је уједно било и пустоловно подручје којим су крстарили, свако на свој начин, Жил Блас, Шепард или Мандрен“ (Фуко, 1997: 294).

Маргина може да политички провозира. Сатирично промишљање друштва, указивање на тоталитаризам и корумпираност, на (зло)употребу медија у политичке сврхе, најчешће је доводило до употребе цензуре - оружја центра. Сатиричност, као реакција маргине, присутна је у друштвима која „дишу“ - односно у оним друштвима која нису тоталитаристичка. У друштвима која то јесу, присутна је аутоцензура - самоућуткивање маргине страхом, односно страховладом. С тим у вези Фуко ће говорити о механизмима припитомљавања Другог путем преваспитавања, односно прављења употребљивог Другог усађивањем нових, пожељних вредности.

Проблем маргине видно се разликује пре модерне за време ње и после ње. Мишел Фуко је у својим студијама о историји лудила (*Историја лудила у доба класицизма*), историји затвора (*Надзирати и кажњавати*) и *Историји сексуалности* приказао механизме моћи којим центар генерише свој идентитет стварањем маргине.

У *Историји сексуалности* Фуко се бави генезом етичке маргине када је реч о овој табуираној области. Сексуална маргина може бити стечена и урођена. Када је реч о урођеној, полна неправилност је, од викторијанског доба припојена душевној болести. У ту полну неправилност спадају хермафродити који су дуго сматрани злочинцима или изданцима злочина (Фуко, 1982: 38). Стечена сексуална маргинализација односи се на манифестовање сексуалног. Сексуалност, се у модерни, попут кажњавања, пребацује из отворености у затвореност. Јавна моћ контролише испољавање сексуалности, либидо, чиме се сексуалност потискује. Свако кршење контроле, појединца смешта на сексуалну маргину друштва а његово понашање се сматра изопаченим, оним што одудара од „нормалног“. И језик потпада под механизме сексуалне маргинализације. Речничку цензуру представљају табуиране речи и простаклуци. Они бивају приписани маргиналним ентитетима, појединцима на маргини.

*Историја лудила у доба класицизма* у први план ставља бинарну опозицију разум-лудило. Разум је центриран док се лудило маргинализује. Наслов Фукоове књиге упућује на повезаност разума-класицизма и рационализма. Ова студија даје приказ трансфера субјекта-лудака из отвореног простора у затворени. Наиме, лудаци су протеривани и живели су као номади (Фуко, 1980: 20). Овде имамо појаву лудачког егзила јер егзил, као облик изгона, најчешће политичког, такође представља вид маргинализације. Упркос Паскаловом прадеконструктивном парадоксу према коме је „сасвим извесно да су људи нужно луди, па би, не бити луд, био још један облик лудила“ (Фуко, 1980: 9), Фуко даје јасну слику о уклањању непожељних, лудака (психичка маргина) и губаваца (лепрозних - физичка маргина), који су се најчешће и пре

класицизма спајали. То се види у чињеници да су лепрозорије у 16. веку у Немачкој настањивали и неизлечивим болесницима и лудацима (Фуко, 1980: 17). Систематишући наведене чињенице, можемо извући закључак да се маргина у овом случају на два начина просторно формира: или ван заједнице (егзил) или унутар заједнице (затварањем) при чему је једино извесна граница преко које маргинализовани не може прићи.

*Надзирати и кажњавати* потврђује чињеницу да се у периоду поодмаклог рационализма, на преласку из 18. у 19. век, друштвене маргине попут криминалаца затварају из спољне (егзил) у унутрашње границе (затвор). Фуко наводи, осим затвора, као „не-места“, као „маргиналне просторе“ старачке домове, казнено-поправне колоније, дисциплинске одреде, затворе, болнице, сиротиште за старе (Фуко, 1997: 294). Изглед простора затвора постаје потврда скрајнутости субјекта, односно, гледано из визуре система моћи, објекта. Затвор постаје врста сталне осматрачнице, простор је парцелисан, у њему влада „ћелијски тип власти“. Архитектура паноптикона, кружног затвора, пружа могућност центру (затворској власти) да манифестује моћ на маргинама тако што представља реализовану метафору односа центар-маргина. У центру затвора налази се осматрачница, из које се могу видети све ћелије у којима се налази максимално један затвореник. Пошто осматрачница осветљава ћелије јаким светлом, сви затвореници могу да се виде, али не и осматрачи. Власт је невидљива. Узимајући у обзир чињеницу да су кружна здања одражавала одређену политичку утопију (Фуко, 1997: 294), у случају паноптикона имамо дистопију, јер, како каже Фуко, паноптикон је место за експериментисање над људима и за анализирање преображаја који се над њима могу спровести (Фуко, 1997: 198). Паноптикон је врста лабораторије власти.

Машинерија власти обезбеђује асиметричност, неравнотежу, различитост (Фуко, 1997: 196). Иако власт тврди да је функција казне да поправи, центар маргиналце одржава на маргини. У противном, затворски центар би изгубио разлоге постојања. Преступник тако постаје производ институција, маргина се



производи: „Осим што се лако контролише, такво преступништво сведено у уске оквире могуће је скренут ка мање опасној врсти илегалитета који се онда под притиском контроле одржава на маргинама друштва, постаје привремени начин живота и губи везу са широким слојевима становништва који би га могли подржати (као што је раније био случај са кријумчарима или неким видовима разбојништва)“ (Фуко, 1997: 271). На другој страни, маргина и центар могу у случају затвора (полиције) да замене места када преступништво постаје његов инструмент, и један од точкова у машинерији. Тако Фуко наводи случај Видока, бившег робијаша који је постао полицијски наредник (Фуко, 1997: 276).

Осим Мишела Фукоа, о асимилацији као најрадикалнијем облику брисања границе између маргиналног ентитета и центра моћи говорио је и Херман Брох. Из његове аксиолошке перспективе оно што је изван система, или је невредно или поседује неважну (индиферентну) вредност. Нејасно, мрачно и неразумљиво, оно ван-системско је претеће. Иза тога се „увек крије смрт, везује се за сваки туђи систем, и може једна ствар и надаље остати по себи индиферентна, она ће одмах бити актуализована, постаће зло и водиће ка рату вредности чим напусти своју неутралност и уђе у логичку конекцију са властитим системом“ (Брох, 1979: 289). Због тога је центру моћи у интересу да ентитет ван-свог-система укључи у свој систем макар и као маргину, ако не асимилат.

## 1.1.4. ДИСКУРС МАРГИНЕ

Центар, друштвена моћ, контролише производњу дискурса, дисциплинује дискурсе утврђивањем њихових граница и нормативише их у намери да би обуздала страх од њиховог неконтролисаног умножавања. Дискурс о коме мора да се ћути (сексуални или неподобни политички, на пример), који мора ограничено да се користи, а не субјекат, представља основицу маргинализације. Дискурс је „моћ коју треба задобити“ (Фуко, 2007: 9). Било која врста индоктринације затвара појединце бранећи им да сагледају границе дискурса: „Доктрина повезује појединце са извесним типом исказивања и забрањује им према томе све друге; али се користи, заузврат, извесним типовима исказивања да међусобно повеже појединце и да их тиме одвоји од свих других“ (Фуко, 2007:31). Што је друштво тоталитаристичкије, то су појединци ван доктрине (најчешће политичке) маргинализованији. Начин овладавања извесним дискурсима брани не-центру да продре у њега. Фуко говори о условима примене дискурса, поштовању правила истог и испуњавању квалификација да би могао да се користи (академски, на пример) (Фуко, 2007: 28).

Шта представља одлике маргине-дискурса? Њега карактерише одсуство жеље да се ступи у хијерархијски поредак дискурса (етичког, естетичког, политичког и др.), одбијање аутомаргинализације, односно самоконтроле, промишљање забрањених појмова, тема и коришћење забрањених речи. Маргина-дискурс се често јавља у улози коментара. Њена основна улога је говорење о прећутаном. Тиме се врши (п)реконстекстуализација оног што је речено преко моћи. У наредном разматрању намеће нам се питање: како се конструише маргинални метадискурс (дискурс-маргина) и који методолошки принципи владају њиме?

Не пристајући да се дефинише као маргина, јер тиме у ствари потврђује центар, дискурс-маргина користи пре свега принципе преокретања и

дисконтинуитета. Преокретање настаје истраживањем пукотина у дискурсу јер „тамо где нам традиција допушта да видимо извор дискурса, принцип његовог обиља и континуитета, наиме, у привидно позитивним појавама као што су аутор, дисциплина, воља за истином, мора се радије препознати негативна игра сасецања и проређивања дискурса.“ (Фуко, 2007: 39). Принцип дисконтинуитета односи се на празна места, невидљива и сакривена дискурсом моћи центра. Фуко ове делове дискурса дефинише као велико не-речено или не-мишљено. Овде, ако посматрамо реакције и процесе у које ступају дискурси имамо неку врсту „хемије“ јер они се укрштају, искључују или не реагују. Свест о другом, избрисаном, скрајнутом, и вештине којом се искључено враћа у фокус налази се на линији филозофа и уметника у коју Фуко укључује Ничеа, Артоа, Батаја, а ми свакако овој линији можемо придружити Фајерабенда са теоријом епистемолошког анархизма, Слотердајка са проматрањем циничног и Дериду са поменути деконструисањем бинарне опозиције центар-маргина. Ови мислиоци нису подизали апстрактне грађевине системске филозофије одржавајући стално контакт са оним што би могли да назовемо не-филозофијом (Фуко, 2007: 56). На тој линији се налази и дадасофија, дадаистичка филозофија.

Да резимирамо: феномен маргине егзистира у логоцентричком систему. У постструктурализму, и уже, у децентрираној деконструкцији он не постоји као што не постоји ни феномен центра. Појам књижевне маргине неодвојив је од сродних и асоцијативно блиских појмова као што су маргинализација, рубност, херметичност, поетички радикализам, субверзивност, нихилизам, анархизам. Он је такође и у нераскидивим спонама са појмом вредновања, са аксиологијом. Појам маргине претрпео је разне врсте интелектуалног „насиља“ који су му оставили бројне ожилке-апорије. Овај појам је прећутно дефинисан преко маргиналија, био је смештан у корелацију са центром при чему се о семантичким белинама између појмова ћутало, потом се дробило, прекодирао, транскодирало, комбиновао у обиму и садржају са појмом центра да би се на крају деконструкционистички утопио у њега творећи апоретички парадокс да маргина

= центар. Апорија ће постојати докле год будемо тражили упориште. Ако се будемо полисистемски, полиперспективно „играли“ у дискурсу и будемо стално били за реморфологизацију појма у складу са контекстом, онда ћемо моћи да пригрлимо апорију и да је употребимо за активно редефинисање никад ухватљивог, љигаво-камелеонског појма маргине.

### **1.1.5. ПАРАДИГМЕ МАРГИНАЛИЗАЦИОНИХ МОДЕЛА**

Два основна типа дискурса у који се смешта бинарна опозиција маргинално-централно јесу дискурс маргинализације и дискурс демаргинализације. Другим се ублажава или потпуно анулира маргинални статус неког књижевног ентитета (књижевног дела, писца, правца, епохе). Први дискурс је од другог комплекснији и по угловима из којих се може посматрати феномен скрајнутог и по начинима на који се генерише маргина односно продубљује јаз између доминантног и инфериорног односно периферног.

Књижевни субјекат који бива увучен у процес маргине може бити писац, уредник часописа, књижевни историчар, књижевни критичар и сл. Према односу који центар спроводи над маргинализованим субјектом, који самим тим постаје објекат маргинализације, пожемо класификовати два субјекатска подтипа: надгледани субјекат (маргинално несвесно) и маргинализациони објекат. У првом случају субјекат није свестан да над њим може да се спроводи процес или

да се већ спроводи, док се у другом случају центар у свести субјекта конституише од наслућивања до потпуне спознаје.

Маргинално несвесно има активну и пасивну компоненту према центру моћи, власти. Активна компонента овог подтипа маргиналног субјекта тиче се његове намерне инвазивне субверзивности док се други манифестује као идеолошки ентитет. Инвазивна маргина подразумева убацивање субјекта као експонента власти који у мањој или већој тајности потпомаже најчешће политичку маргину, омогућавајући јој да превлада ограничења и потенцијална укидања (смрт, на пример). Због немогућности писаца да се издржавају, тј. да функционишу као слободни уметници (Димић, 1997б: 290), писци заузимају положај полицајаца или политичара.

Идеолошки субјекат, на другој страни, наступа врло видљиво. У Краљевини СХС, односно Краљевини Југославији, овај ентитет најчешће функционише као новинар или члан опозиционе странке. У зависности од своје транспарентности, односно степена кошења са владајућом идеологијом, те од ступња тоталитаристичности власти зависи морфологија маргинализованости. Она умногоме зависи и од простора у коме се налази надгледани субјекат. На основу сведочења Љубодрага Димића, новинари су била посебно надгледана групација (Димић, 1997б: 284). Уколико је књижевник-новинар био и члан неке опозиционе странке у којој је постојало политичко гласило (лист) онда је пишући за тај лист он био маргинализован као идеолошки носилац неподобне политичке мисли у склопу већ маргинализоване политичке групације.

Просторни статус маргинализованог објекта може бити двојак: он може остати у простору у коме се маргинализује или га може свесно напустити. Напуштање такође може бити двојако: метафорично, када се писцу одриче право припадности неком националном књижевном корпусу или дословно када га писац физички напушта. У потоњем случају говоримо о књижевном егзилу. Писац-егзилант се најчешће третира као дисидент. Он даље може бити укључен,

односно (зло)употребљен за идеолошко-политичко разрачунавање земље из које потиче и земље у коју је дошао и у којој ствара.

Уколико литерарни маргиналац остане у идеолошком простору који га расредиштава он пролази кроз маргинализационе процесе различитог интензитета. Ови процеси могу се класификовати у две скупине: прва се тиче ограничавања субјекта (објекта) а други његовог укидања. Ограничавање деловања писца врши се на аксиолошком плану као и на плану цензурисања. У друштву у коме влада строги поредак дискурса, политичка сфера се прелива аксиолошки и у књижевну сферу. Непожељни писци долазе у позицију да им се дела цензуришу. Њима самима, уколико врше неки државни посао, може бити одузет исти а самим тим и средства за живот. Радикалнији облици маргинализације тичу се елиминисања књижевног субјекта. И овде можемо стратификовати облике скрајњавања. Субјекту се тако може ускратити право на слободу кретања. Њему се и после пуштања из затвора може укинути перспективност живљења: он се јавно жигоше а самим тим и његови чланови породице. У најјачем виду, маргинализација се спроводи физичким ликвидирањем писца.

## 1.2. АКСИОЛОШКА ВИЗУРА КЊИЖЕВНЕ МАРГИНЕ

Генерисање маргине и свести о мање вредном, скрајнутом, извире из аксиолошког, вреднујућег дискурса. Књижевну аксиологију, као науку о књижевном вредновању, у овом делу рада посматраћемо само као оквирни појам, референтни систем, из кога ћемо посматрати динамизам промене морфологије књижевне маргине. Како се формира свест о маргини у дијахронији, показаћемо на примеру трансформације феномена књижевног вредновања са посебним фокусом на двадесети век, јер су се у протеклом веку најбрже и најдрастичније мењале концепције вредновања. Такође, требало би и да се осврнемо на процесе у систему центар-маргина, који ове ентитете одређују, трансформишу и бришу.

### 1.2.1. ДО XX ВЕКА

Кључни фактор центрирања/маргинализовања до романтизма била је књижевна норма. Књижевна норма је представљала скуп правила обавезујућих за писце. Феномен књижевног стваралаштва је тако био неодвојив од појма занатског, а изражени индивидуализам је увек у себи носио ризик одбацивања, то јест маргинализовања. Одступање од норме било је једнако аксиолошком удаљавању. Дакле, што је дело више одступало од норме, то је његова вредност била мања, то јест, оно се третирао маргиналније. Најочигледнији пример за овакву маргинализацију имамо у опозицији библијски текст/апокриф. Апокриф, као религиозна књижевна врста настала на библијској грађи, био је одбачен и забрањен као аканонски. Аутори апокрифа често су се сматрали јеретцима. Тако су и аутори и њихова дела били маргинализовани и у етичком и у естетичком смислу.

Појам канона, као централистичког књижевног ентитета, поред нормативности, обухвата карактеристике узорности, непроменљивости, догматичности и искључивости. Однос према канону нагло се мења са романтизмом који пропагира слободу стварања, култ генија, а на жанровском плану у књижевну праксу уводи појам органске форме, која је одређена иманентном поетиком сваког аутора понаособ. Органска форма дела у романтизму тиче се процеса књижевног стварања где сам аутор одређује однос између делова и целине. Књижевна норма тако бива деконструисана изнутра. Нови односи међу деловима у романтичарској органској форми проузроковали су жанровску диверсификацију. Тако је стечена позиција у којој теоријски број књижевних облика може бити неограничен.

Ово је само један од примера рушења књижевног канона и отварање пролаза између поетичког центра и поетичке маргине. Наредни степен рушења нормативности видимо у симболизму где се норма поштује само на плану форме



(Бодлеров сонет, на пример) док се на плану садржине дешавају бројна одступања, то јест нејасноће: магловитост симбола, синестезија и друго. Форма књижевног дела постаје тако љуштура која спречава да се хаотична садржина прелије. У авангарди књижевни канон, услед брзе смене авангардних –изама, у суштини и не постоји. У ствари, канон представља одсуство канона и императивна оригиналност. Сваки наредни –изам жели да превреднује претходни тако да се појам канона дроби, мрви, уситњава, атомизира. Са дадаизмом књижевни канон потпуно престаје да постоји јер се дада исцрпљује у негацијама саме себе. Дадаизам, је на тај начин, у својој теоријској платформи, деструирао и појам маргине и појам центра не предлажући овим минус-поступцима неку афирмативну могућност.

### **1.2.2. ОД ФОРМАЛИЗМА ДО СТРУКТУРАЛИЗМА**

И сама књижевна теорија у доба авангарде била је у супротности са појмом канона и канонизоване књижевности. Ако узмемо у обзир став Миодрага Радовића да људска рационалност одбацује привремене наносе информација и задржава се само у ужем кругу добара и вредности које функционишу у интересу отварања нових животних ситуација те да много тога одлази на маргину (Радовић, 1987: 10), код формалиста управо тежња ка убрзању еволуције књижевности иде ка промовисању иновација и литературе са маргине. Руски формалисти били су начелно против аксиолошког обележавања центра и маргине. Тињанов је тако радикално против књижевног вредновања које

посматра као „историју генерала“ (Тињанов, 1970: 287) и види каноничност као фактор кочења књижевне еволуције. Шкловски је 1923. године дефинисао естетске каноне као наслаге слојева јереси док Мукаржовски тврди да за историчара књижевности не постоје никакве естетске норме, јер је „суштина естетских норми у томе да буду прекршене“ (Радовић, 1987: 57). Х.Шмит руски формализам види као систем ставова који подржавају непрестано мењање уметничких вредности и наглашава да „оно што је са гледишта старог система било омаловажавано или осуђено као несавршено, дилетантско, застрањујуће или напросто погрешно, или оно што је било сматрано за декадентно, јеретичко или безвредно, може изгледати и из перспективе новог система бити прихваћено као позитивна вредност“ (Радовић, 1987: 61). Формалистички став је и да је повреда норми у области уметности свесно и упадљиво почињена кроз очућавање, стилизацију или деформацију. Појединачно уметничко дело се испољава кроз неадекватну примену естетске норме. То потврђује аксиом да се ниједно уметничко дело не може потпуно уклопити у норму правца те да су „ишчашења“, маргиналије у ствари здрава и прогресивна твар која оправдава и подстиче дијалектичку књижевну размену између центра и маргине. Формалисти, дакле заговарају активно и легитимно продирање књижевне маргине у центар и заступају сасвим отворен критички релативизам. Овај релативизам не укида ни појам центра ни појам маргине, он само релативизује константност позиција и једног и другог.

Говорећи са позиција структурализма, Роман Јакобсон сматра да је вредновање, односно хијерархизација дела по „квалитету“ фактор ометања научне поетике, која у ствари, жели да буде очишћена од било какве арбитрарности. Још је Мукаржовски говорећи о дијалектици између норме и вредности релативизовао вредност норме и управо због тога долазимо до хипотезе да „несавршеност“ норме омогућава у дијахронији слободно кретање маргиналних дела ка центру и обрнуто.

Кључну концепцију за сагледавање појма маргине дао је Јуриј Лотман у *Семиосфери*. Лотман се у свом дискурсу ослања на неколико кључних појмова као што су семиотички простор, семиосфера, граница и периферија. Семиосфера је семиотички простор који има свака култура и настаје комуникацијом. Жила куцавица семиосфере је језик. Семиосфера је генератор информација и карактерише је разнородност (хетерогеност/хетерофункционалност) језика: језици попуњавају семиотички простор. Њена структура је асиметрична јер у себи поседује дискурсе различите моћи и снаге. То су дискурси центра и периферије маргине и они се налазе у корелативном односу. Центар обухвата нормиране текстове кључне за егзистенцију културе док на периферији „идеална норма противречи 'семиотичкој реалности' која се налази „испод ње“ (Лотман, 2004: 192). Лотман такође тврди да се унутрашњи простор семиосфере састоји од структура у конфликту: центар продире ка периферији и периферија ка центру: на периферији норми продиру у „неправилну“ праксу стварајући „правилне текстове“ који им одговарају. Дакле, „неправилност“ поетичке праксе мења се приликом кретања од центра ка периферији. У Лотмановој концепцији, што смо даље од центра, све је уочљивије да односи семиотичке праксе и норматива који јој је наметнут све више долазе у сукоб: „Периферни текстови немају реалну семиотичку околину а органске творевине маргине долазе у сукоб с вештачким нормама – то је област семиотичке динамике“ (Лотман, 2004: 199). Прелазећи на раван жанрова, Лотман карактерише периферне жанрове револуционарнијим од оних који се налазе у центру културе а као пример за агресију маргиналних форми културе наводи случај авангарде као бунтовне периферије.

Читаву концепцију усложњава природа границе у семиосфери. Лотман тврди да је, у ствари, цео простор семиосфере испресецан границама разних нивоа, границама посебних језика и чак текстова, при чему унутрашњи простор сваке од тих субсемиосфера има своје неко семиотичко „ја“, које се реализује као однос неког језика, групе текстова, појединачног текста према неком

метаструктурном простору који их описује. Даље се семиосфера као систем разлаже на нивое које омеђавају границе а улога границе, односно опне је у ограничавању продирања, филтрирању и адаптирајућем прерађивању спољашњег у унутрашње. На тај начин настају субсемиосфере (Лотман, 2004: 208). Граница је двострана и једна њена страна је увек окренута према спољашњем простору. У вези са тим, наставља Лотман, култура ствара сопствене изокренуте изразе (рационализам има потребе да кореспондира са дивљачким ентитетима).

Када је реч о књижевном вредновању, Лотман тврди да су слојеви маргиналних појава у култури били су проглашавани за „непостојеће“. Маргиналци у књижевности су „непознати“ и „заборављени“ писци а као примере за то он наводи филозофа Луј Клод Сен-Мартен, Ретиф де ла Бретона и Василија Нерезнија. Даљу конкретизацију у промишљању појмова центра и маргине, Лотман пружа када говори о хоризонталним и вертикалним маргинама. Као примере Лотман наводи таване и подруме као вертикалне маргине простора и ту смешта социјалну маргина: бескућнике, наркомане, младеж. Са друге стране временску маргину маркира ноћ као маргинални део дана и коме егзистира травестирани „ноћни“ свет (Лотман, 2004: 210).

У систему центар-маргина центар себе дефинише као прво лице преко следећих карактеристика „наш“, „свој“, „културан“, „безбедан“, „хармонично организован“ а периферију као Друго са карактеристикама: „њихов простор“, „туђе“, „непријатељско“, „опасно“, „хаотично“ (Лотман, 2004: 195). Периферија је јарко обојена, маркирана, језгро је „нормално“, безбојно, безмирисно. Лотман чак у свом тексту о семиосфери заступа тезу о привидној унификацији центра, односно о доминацији маргиналних варијетета када каже да се испод номиналног словенског хришћанства налази се мноштво паганских манифестација). Овај Лотманов став – да центар може да буде маскирана маргина, приближава га деконструктивном начину мишљења а у прилог тој тези иде и став да смењивање центра и периферије настаје у њиховом дијалогу.

Кроче у тексту „Поезија и не-поезија“ позива да се интуитивно, ако не и инстинктивно прави оштра разлика између праве поезије и не-поезије. Права поезија, према Крочеу је она која у којој доминира естетска категорија лепог и која се заснива на принципима хармоније, симетрије и склада. Не-поезија, на другој страни, прилично арбитарно речено, се односи на неквалитетне елементе којима се оптерећује простор поезије (Кроче, 1995: 50). Они су пре свега банални, колоквијални и разговорни, али су врло често употребљавани код дадаиста у функцији шока и деструкције хоризонта очекивања публике. Дакле, према Крочеу, маргинално је не-поетско у књижевном делу док је поетско центрирано.

Када је реч о новокритичарском поимању књижевне маргине, навешћемо став Бернд Шулте-Миделих која тврди да „нова критика није развила никакву систематску теорију вредновања“ (Радовић, 1978: 78) а самим тим није развијала принципе хијерархизовања књижевних дела по квалитету, односно, није формирала јасно центрирајуће/маргинализирајуће књижевне принципе. Може се чак рећи да они имплицитно потврђују и оправдавају постојање књижевне хијерархије. Брукс тврди да уколико у његовим стратегијама вредновања књижевних дела постоји апсолутизам који више воли да не скрива, већ да га изнесе отворено. Овакав однос према квалитативном разврставању дела можемо видети и у Елиотовом ставу: „Можемо претпоставити, ако уопште говоримо о поезији, да постоји нека апсолутна песничка хијерархија; наиме, као да држимо на уму да постоји неки крај света, неки судњи дан кад ће песници бити поређани по свом рангу и редоследу. У крајњој линији, постоји један коначно већи и други мањи“ (Радовић, 1978: 83). Према Ливисовим критеријумима „зрелости“, „душевног здравља“ и „дисциплине“ књижевна дела се, у складу са присутношћу/одсутношћу ових карактеристика позиционира рубно или централно. Ако би резимирали шта је то што одређује аксиолошки центар у „Новој критици“ то би могло овако да се представи: Код Брукса то је комплексност, код Ренсома онтолошка zasiћеност, парадокс, иронија као

структурални принцип и метафоричност језика, код Тејта то је напетост а код Емпсона вишезначност (Радовић, 1978: 88).

На феноменолошком терену, одредљивост маргине и центра такође је замагљена неодређеношћу феномена књижевног вредновања. Феноменолози сматрају да књижевно суђење није логички засновано, оно се само може показати а не и логички доказати. У вредновању које претходи смештању дела у књижевно поље, Хусерл види једно ново биће, основни конституент аксиолошког предмета. Вредновање се тако одваја од субјекта, оно егзистира као самостални феномен. Хесен тврди да се „појам ‚вредности‘ не да се у строгом смислу одредити. Он припада оним вишим појмовима који не допуштају никакве појединачне дефиниције. Стога се може само покушавати да се појасни садржај појмовног израза ‚вредност‘“. Из овога следи да се у промишљању књижевне маргине може само наслућивати њена суштина а да се не може јасно оцртати. Сличан став је имао Е.Р.Курцијус, који је веровао у необјашњивост вредновања уколико се оно схватало као рационални интелектуализам. Курцијус тврди да је вредновање необразложиво те да га то представља актом духовне слободе. Он даље инсистира на нужности ирационалности критичког промишљања (...) Основни чин критике је ирационални контакт. (Радовић, 1978: 95-96).

Елементи ирационалног и интуитивног чини границу између књижевног центра и књижевне маргине флуидном и изразито субјективном. О овој релативности вредновања говори и Николај Хартман, који одваја вредновање од вредности књижевног естетског предмета: „Како би у стварности ствари људима вределе као добра, кад не би постојало цењење независно од његове реалности, које им каже да оне имају вредност? Вредност дакако не пријања без разлике за сваку ствар: постоје добра и постоје не-добра. Пошто је њихов начин постојања исти (имају исти стварносни склоп), наиме исту вредност, по чему би требало да их човек разликује, ако му то не би говорило његово осећање за вредност“ (Радовић, 1978: 92-93). Последњи став нам указује на ирелевантност центрирања

и маргинализовања књижевног дела, јер оно у суштини, само по себи не може бити центрирано ни маргинализовано. Оно је такво у референцијалним системима критичара и реципијената који су у конгруенцији са њим, свесно или несвесно. Феноменологија говори о пунијем или делимичнијем „слепилу за вредности“. То значи да је свака маргинализација неког књижевног дела дискутабилна, у мањој или већој мери „слепа“ и да се може оповргнути. Маргина је пројекција субјекта који врши књижевно смештање на маргину. Пројекција аутономног Ја, пежоративно уздигнутог до „божанства“, према Херману Броху, у корену је аксиолошког феномена. То је уједно и узрок мањег или већег промашаја књижевног суђења.

На основу Ингарденових разграновања књижевних вредности постоји једна начелна идеја вредности уопште, различите мање начелне идеје појединачних основних врста вредности, и, најзад, различите посебне идеје одређених вредности. Из тога следи да се дело више може маргинализовати уколико одступа од гране вишег нивоа. У Ингарденовом аксиолошком систему постоје виталне вредности којима су сродне вредности корисности и вредности пријатности, културне вредности, у које спадају: сазнајне, естетске, вредности друштвеног морала и моралне вредности у строгом етичком смислу (Радовић, 1978: 102-103). У складу са тим, одступање од ових вредности књижевна дела води у културолошку, епистемолошку, естетску, социјалну и етичку маргинализацију.

Књижевна маргина у марксизму везује се за књижевну производњу. Исаак Иљич Рубин вредност посматра као регулатор производње, разликује „форму вредности“ од „садржаја вредности“ и говори о својству преображаја вредности. Маргинално књижевно дело је оно које је нископродуктивно и има мали број корисника. Маркс је полагао више на „вредности садржаја“ него на „вредности форме“ што се види у његовом ставу да је „форма без икакве вредности, ако није форма садржаја“ (Радовић, 1978: 116). Блиским марксистима у посматрању овог проблема видимо Ролана Барта који тврди у тексту „Нулти

степен писма“ да је „свака форма и вредност; отуда између језика и стила место за још једну формалну реалност: писмо“ (Барт, 1979: 12). У језику се онда и у писму налази иницијална каписла за маргинализацију.

На другој страни, Тери Иглтон види „књижевну вредност као феномен који се ствара у оном идеолошком усвајању текста, у оном ,потрошном стварању дела' које је чин читања (...) тај уједно најприроднији и најезотеричнији чин, и спонтан и неприкосновен, и свима приступачан и повлашћени култ“ (Радовић, 1978: 121). Маргиногеност се овде налази у процесу читања. Марксизам је неодвојив од идеологије – то се тиче и проблематике везане за процес књижевне маргинализације. Пјер Машре тврди да је „текст такав као да изгледа идеолошки забрањено да се кажу неке ствари; покушавајући да на свој особити начин изнесе истину, аутор рецимо бива доведен у ситуацију да обелодани границе идеологије у којој пише“ (Радовић, 1978: 123). То значи да се идеолошка маргина у свести аутора транспонује у његово дело са ризиком да сâмо дело доведе у позицију маргинализованости. Из тога следи да је за Машреа дело увек ,не-центрирано'; оно нема своју централну суштину, већ само непрекидни сукоб и различитост значења.

У даљем разматрању марксистичког генерисања књижевне маргине требало би да продубимо разлику између вредности и вредновања. М.С.Каган дефинише књижевну вредност као однос објекта према субјекту, као нешто што се показује, а вредновање као однос субјекта према објекту (Радовић, 1978: 126). Као закључак се намеће да је вредновање реакција на вредност те да се вредност и вредновање налазе у дијалектичком процесу а да је књижевна маргинализација односно књижевно центрирање последица тог процеса. Свако свођење, вредности на вредновање, према Леониду Столовичу, доводи до порицања објективности вредности. Према њему фактори центрирања књижевног дела чине дубина социјалних проблема, важност духовних идеала, сазнајно значење, стваралачко мајсторство и богатство духовног света. Видна је социјална димензија књижевноаксиолошког марксистичког поступка Леонида Столовича.



Теорија рецепције можда је и најпозванија да говори о феномену књижевне маргине с обзиром на бројност књижевне публике и на суд времена који укључује генерације веома разноврсне у културолошком погледу било да проблем посматрамо на синхронијској било на дијахронијској оси. Ханс Роберт Јаус је покушао да реши питања из којих је Рене Велек извео апорије књижевног суда: треба ли филолог да процењује дело према перспективи прошлости, становишту савремености или „суду столећа“? Јаус упозорава да би се „могло десити да фактичка мерила прошлости буду тако уска да би њихово коришћење само осиромашило дело које је током историје свога деловања развило богат потенцијал значења. Естетички суд савремености дао би првенство оном канону дела која одговарају модерном укусу, али би сва остала дела проценио неправично, само зато што њихова функција у савремености није више очигледна“ (Радовић, 1978: 166). То значи да је маргинализација почесто проузрокована „кратковидошћу“ критичара, који нису у стању да сагледају полиперспективност палимпсеста аксиолошког писма у које је дело уроњено. Из свега реченог следи да је актуелна „кратковида“ маргинализујућа критика маргинална са становишта дијалектике конкретног тоталитета књижевног дела формиране у дијахронији од момента настанка дела до тренутка последње критике. Естетика рецепције стога пребацује аксиолошки фокус на читаоца јер је читалац она инстанца која одлучује да ли се текст може сматрати „литерарним“ или не. Шлајермахер сматра је да историјско очување првобитног контекста књижевног дела кључно за квалитетну рецепцију у наредним периодима (Радовић, 1978: 171), а самим тим, следи онда, да је оно и битан фактор који спречава маргинализацију књижевног дела.

Естетичари рецепције блиски су руским формалистима када је реч о потреби за радикалним иновацијама. Према Хансу Роберту Јаусу, књижевни текст је, утолико вреднији уколико радикалније пробија утврђене схеме разумевања и процењивања, и уколико ослобађа више могућег простора за нова читања. О вези естетичара рецепције и критичара блиских руском формализму

(и прашком структурализму) сведочи став Јана Мукаржовског о виталности „нове“ маргине, односно „нове“ књижевности у продору кроз традицију. Према Мукаржовском, „постоји непрестано међудејство између важећих норми и новонастајућих вредности. Историја утицаја се увек показује као непрекидно пробијање естетских и других норми, а то пробијање значи процес у коме нове вредности постављају нове норме. (...) естетска вредност неких дела је утолико већа и трајнија уколико снажније врши продор кроз историјско-друштвено претходно дат систем норми.“ (Радовић, 1978: 173). Овај став јако је близак ставу Томаса Стернса Елиота који у тексту „Традиција и индивидуални таленат“ говори о томе да се значај (ми бисмо рекли центрираност) неког новог књижевног дела мери са способношћу да мења тачку гледишта на традицију до њега. У вези са тим, потентност маргине може се мерити и естетском дистанцом (Јаусов термин), која се дефинише као јаз између хоризоната књижевног очекивања и појаве новог текста који је у стању да помера хоризонте. Што је естетска дистанца већа, а дело оствари јачи уплив у постојећи контекст књижевних дела, то је и његова вредност (снага) већа. При том Јаус жели да се јасно разликују при вредновању два хоризонта: књижевни хоризонт очекивања и друштвени хоризонт очекивања, па се сходно томе први налази у области поетичке а други у домену социјалне маргинализације. Ролан Барт сматра коауторима аксиолошког писма писце, критичаре, професоре и интелектуалце и они се појављују као саучесници или као сенка политичке моћи: „(...) Политичка моћ или њена сенка на крају увек установљују аксиолошко писмо, где је размак који обично дели чињеницу од вредности скривен у самом простору речи, истовремено дате као опис и као суд. Реч постаје алиби, тј. присуство на другом месту (ailleurs) и оправдање“ (Радовић, 1978: 162). Поменуте аксиолошке субјекте можемо назвати споном између књижевног и друштвеног хоризонта очекивања.

### 1.2.3. ПОСТСТРУКТУРАЛИЗАМ

Криза вредновања односно маргинализације и центрирања поклапа се са структуралистичком кризом. Када је реч о постструктурализму, или уже, о деконструкцији, граница између аксиолошког центра и аксиолошке маргине нестаје. Ставови Ерика Доналда Хирша и Ихаба Хасана илуструју (не)веровање у апсолутну „исправност“ књижевне аксиологије. Хирш стоји иза становишта да нема повлашћене хијерархије, да су срушени институционализовани ауторитети. То је немогуће, јер апсолутно веровање захтева апсолут, а доба постструктурализма је доба краја идеје о апсолутности, непроменљивости, извесности. Из овога као и из многих сличних ставова провејава свест о склизнућу сваког вредновања у идеолошку слепоћу. Ихаб Хасан се тако ограђује од вредновања јер сматра да „процењивање вредности књижевног састава може бити досадно, али га не бих назвао баналним. Може нас мамити у идеологију, онтологију или херменеутику, а то су искушења којима не треба увек да одолимо. Моје сопствено изврдавање у овоме је једноставно избор“ (Радовић, 1978: 22).

На другој страни, Чарлс Алтијери сматра да се позиција које књижевно дело има у одређеном систему књижевности долази из „саморефлексије“. Презасићеност књижевним ентитетима, хиперпродукција текстова доводи до хаоса у конституисању књижевних система, а као главног кривца за свеопшту „површност“ види слепу тежњу за оригиналношћу ауторā. Пренаглашавањем оригиналности, сматра Алтијери, долази до губљења увида у константност вредности, до ефемерне аксиолошке помодности и с тим у вези, покушавања ослањања на извесност критичарског суда. „Такви критичари“, сматра Алтијери, „су важни као ‚компетентни читаоци‘ али је њихова компетенција као ‚општих читалаца‘ мање очигледна, иако су они професионално амбициозни и раде на граници онога што може бити придодано читаочевом виђењу текста“ (Радовић,

1978: 215). Књижевна аксиологија тако постаје децентрирана и примарно се тражи у метатексту, критичарском коментару. Читалац који тражи суд, тако постаје измештен.

Деконструктивним преокретањем хијархијска структура се преображава у „несиметричност“ а њене обликотворне силе испољавају се као њени оквири, рубови или маргине, које из позадине прелазе у предњи план. Платформа са које полазимо у расветљавању деконструктивног виђења маргине у књижевности су два Деридина става. Први се односи на тврдњу да не постоји појам који би био тачка ослоња вредновања (аксиолошког центрирања), јер се само вредновање налази између аксиолошких појмова, тачније у игри истима, а други да је „критичар увучен у један бескрајан низ метафоричких превођења из једног универзума фигуративно створеног значења у други. Али и тај други је једнако фигуративан“ (Радовић, 1978: 208). Деридини универзуми подједнако се тичу и позиције центра и позиције маргине. Позиција критичара је ирелевантна, битно је кретање. Сам „интелектуални“ номадизам индетерминише у деконструкционом референтном систему и центар и маргину.

Како све ово изгледа када се фокусирамо на текст? Када говоримо о маргини, текст можемо посматрати на два плана: на плану садржине (семантика текста) и на плану форме (маргина текста, коментар маргиналија). Када говоримо о значењу, Дерида тврди да текст (који је у центру) афирмише оно споља (контекст). Ако не постоји ништа мимо текста, то повлачи да са променом појма текста уопште, да овај није унутарње постављен једном интимом или идентитетом са собом него једно друго постављање на место ефеката отварања и затварања (Радовић, 1978: 208). Чини се да је више немогуће трагати за вредностима које би почивале унутар дела – текст се мења, а самим тим и вредност, текстуалним окружењем. Маргина и центар текста се налазе у јукстапозицији. Контексти могу да се мењају, границе међу текстовима су врло порозне и нејасне, текстови се налазе у лавиринтној мрежи других текстова, путање међу текстовима су поновљиве тако да је појам маргине и границе

крајње релативизован. Шире, можемо чак говорити о дискурсу маргине као дискурсу који формира маргина, који је игрив и флуидан, жонглерски, односно обртан, способан „да се преобрене и премести један појмовни систем на коме се он артикулише“ (Радовић, 1978: 212). Говоримо ли о формалној маргини када је реч о Дерида, суочавамо се са агресивним витализмом коментара. Дерида тврди да гомилање коментарā гуши основни текст, да му мења и значење и вредност. На тај начин коментар може да метастазира у основни текст и да контекстом промени његову аксиолошку визуру.

## **1.3. СТАТУС ДАДЕ У СИСТЕМУ КЊИЖЕВНОСТИ**

### **1.3.1. ОПШТЕ ОДРЕЂЕЊЕ ДАДЕ**

Гледано са више аспеката, Дада (зауз)има маргиналне позиције. У нашем испитивању проблема књижевне маргине, кретаћемо се у четири равни: онтолошкој (која обухвата номинализацију, анархично функционисање самог покрета), а потом и у аутобиографској, социјалној и поетичкој.

#### **1.3.1.1. ПОЈАМ ДАДЕ**

*Nomen non est omen* - у корену феномена даде, лежи интенција неименовања. Дада није дала себи име да би одредила свој идентитет него напротив, да би га учинила привидно одређеним, а у суштини неодредивим. Овај свесно-аутомаргинализујући гест рефлектује се даље на чињенице да ми не

знамо тачно ко је творац имена дада, да дада има онолико значења колико има језика на коме ова реч нешто значи, да за сам појам важи асемантизам, односно да има растегљив обим и садржај до немогућности конституисања и да је сама перформативност именовања нихилистичка.

Дада је ахијерархијска, ан-архична творевина. Због тога се у самом почетку проматрања проблема власништва имена јавља „проблем“ око власништва имена. Варијанте „решења“ овог проблема су следеће: можда је покрету дада дао име Тристан Цара, можда Хуго Бал, можда Бал са Рихардом Хилзенбеком а можда је и случајно настао. Цара тврди да је „једна реч рођена, не зна се како, Дададада. Заклели смо се у пријатељство на тој новој трансмутацији, која не значи ништа, а била је најстраховитији протест, најснажнија оружана потврда спаса слободе клетве масе борбе брзине молитве спокоја приватне гериле негације и чоколаде очајника“ (Беар, Карасу, 1997: 12). Овај Царин семантички нихилизам прати и неконзистентност чињеница када у једном од својих седам дадаистичких манифеста Цара прецизно (8. фебруара) тврди да је дада „рођена у циришком кабареу Волтер, 1916, из жеље за независношћу, из неповерења према заједници. Наши припадници задржавају своју слободу. Не признајемо никакву теорију. Доста је било кубистичких и футуристичких академија: лабораторија формалних идеја“ (де Торе, 2001: 193). Врхунац циничне апсурдности око имена дада и његовог власништва достиже се изјавом Ханса Арпа: „Изјављујем да је Тристан Цара нашао реч ДАДА 8. фебруара 1916. у 6 часова поподне; био сам присутан с дванаесторо своје деце када је Цара први пут изговорио ту реч која је у нама изазвала оправдано одушевљење. Ово се дешавало у кафеу 'Тераса' у Цириху и ја сам у левој ноздрви носио бриош-хлепчић. Убеђен сам да та реч нема никаква значај и да се само будале и шпански професори могу занимати за датуме“ (Беар, Карасу, 1997: 12). Потом се власништво око имена са Царе пребацује на Хилзенбека или Валтера Зернера који су са њим становали у Цириху за време Првог светског рата, а потом на Хуга Бала који тврди да је Цара прихватио његов предлог за

давање имена. Иако указујемо на чињеницу да овде постоји проблем око „својатања“ очинства око даде, проблема и нема зато што питање о ауторским правима и интелектуалној својини у дада-перспективи не постоји. Да постоји, дада би припадала оригинално-еволуционо-капиталистичко-хуманистичкој оријентацији модерне, што она свакако није.

Други проблем који се овде јавља, а који нам осветљава природу дада-покрета тиче се природе генеалогije имена дада. Овде не постоји једно решење али су за сва карактеристичне случајност, насумичност и полипреводљивост. Рихард Хилзенбек тврди да је случајно са Хугом Балом „у једном немачко-францускоме речнику, тражећи име за госпођу Лероа, кабаретску певачицу. Оно је упечатљиво по својој краткоћи и сугестивној снази“ (Беар, Карасу, 1997: 12). Друго „случајно“ објашњење, даје Цара: „Случајно сам наишао на то име раздвајајући ножем спојене странице Petit Laroussa; прочитао сам, потом, први ред који сам угледао: ДАДА“ (де Торе, 2001: 193). Овим гестом Цара показује нехајност према енциклопедијама, једним од стубова рационализма. Ханс Рихтер тврди да је даду „у ходу“ препознао, као потврђивање „да-да“, у бујици румунских речи коју су размењивали Цара и Марсел Јанко (Рихтер, 1971: 5).

Етимологија речи дада је ентропична. Она се не може свести на једно значење какво рецимо наводи *Речник књижевних термина*: „фр. dadaisme; реч дада на децјем језику значи дрвени коњић“ (*Речник књижевних термина*, 1986: 108). Проблем је много комплексiji. Рихтер се с правом пита „шта значи дада? Необично је имену тога покрета да се до данас једва може утврдити шта та ријеч значи и тко ју је нашао. Неки тврде да је ријеч нађена отварањем ријечника наслијепо. Сам Бал оставља то питање отвореним. У француском језику „дада“ је узвик подстицања коња или дрвеног коњића за дјецу, у Нијемаца је знак будаласте наивности и плодне и веселе повезаности с дјечјим колицима. Из новина сазнајемо како Црнци племена Кру реп свете краве зову „дада“; у неким дијеловим Италије дадаом називају коцке и мајку; дада је дојиља и нешто служи за храну, па поријекло те ријечи ваља још открити“ (Рихтер, 1971: 5). Из ових



поливаленци када је реч о превођењу можемо извући закључак о дадиној отворености и космополитистичности.

Из семантике имена дада можемо извући манифест покрета. У појму дада налази се колизија између ознаке и означеног, а он сам је растегљив на плановима семантике и контекстуализације. Поступак именовања даде представља нихилистички парадокс тако да смо често у промишљању даде принуђени да направимо вишеструке искорак у метајезик. О неухватљивости појма дада, односно о немогућности поклапања домена ознаке и домена означеног говори нам Жорж Рибмон-Десењ када каже: „Многи сматрају да је измислити име Дада значило измислити сам покрет Дада. Ствар је варљива, јер ако је немогуће дефинисати покрет Дада а да му се не да име, ако је 'покрет' био то што јесте тек кад се могао именовати, у том је тренутку он изгубио суштину свог својства континуираног 'покрета'“ (Беар, Карасу, 1997: 12-13). На другој страни, и када се наводи овај појам, његова употреба је крајње произвољна. Историчари даде, Анри Беар и Мишел Карасу, тврде да је дада најдивнија ознака, пошто свако може да јој прида значење какво хоће и да се њен смисао мења са ветровима и местима на којима они делају (Беар, Карасу, 1997: 15).

Постоји парадокс око дадине номинализације. Андре Жид тврди да би се покрет Дада могао именовати само ако би престао да постоји, јер је Дада генеричко име замишљен да покрије ништавило (Беар, Карасу, 1997: 13). И управо ово указивање на ништавило генерише нонсенсуалност и дада-нихилизам. На нихилизму се заснива и перформативност дадиног именовања. На лудички начин, Хуго Бал ће тако рећи да је „то што ми зовемо Дада луда игра ништавила, у којем су измешани сви највећи проблеми; потез гладијатора; игра с бедним отпацима; смртна казна над моралношћу и разметљивошћу“ (Беар, Карасу, 1997: 13), а Цара да је намера генерисања дада-појма стварање изражајне речи која ће затворити сва врата разумевању и која неће бити још један изам - дада је авангарда која то није. Читава игра око номинализације даде представља једно маскирање нихилизма. Све ове потешкоће у генерисању текста о дади

указује на утопистичку неопходност „обухватања“ даде метајезиком. Покушавајући да дефинишемо даду, једина извесност на коју можемо наићи је стално измицање извесности.

### 1.3.1.2 ОРГАНИЗАЦИЈА ДАДА-ПОКРЕТА

Организација дада-покрета је била а(нти)централистичка, анархична и разноврсна по (анти)конвенцијама које је успостављала.

Анри Беар и Мишел Карасу у својој монографији *Дада, историја једне субверзије* постављају кључно питање границе између онога што јесте био, и онога што није био дадаизам? (Беар, Карасу: 1997: 173). Они упућују на Швитерсово омеђивање идентитета дадаизма дијаметрално супротним фракцијама. Наиме, дадаиста Курт Швитерс је у дадаизму правио разлику између двеју група: дада-језгара, које је предводио Цара и који су бранили „добре старе традиције апстрактне уметности“, и дада-љуштура, којима је руководио Хилзенбек<sup>1</sup> и који су „осно постављени према политици против уметности и против културе“ (Беар, Карасу, 1974: 174). Из овога проистиче да су сами дадаисти размишљали у склопу система центар-маргина односно језгро-љуштура и да су дадаисти, заправо, творци дада-дискурса односно дискурса-маргине. Дадаистичка „љуска“ је окренута ка распрскавању, ка ширењу у бесконачност и самим тим ка досезању ништавила.

У толиком мноштву писаца поставља се питање постојања хијерархије у покрету. Парадоксално, у дади је и постојала и није постојала хијерархија. На једној страни имамо самопрокламоване вође, воднике и обердаде (наддаде), а на другој децидирано истицање децентрираности покрета и апсолутној

---

<sup>1</sup> Овде имамо игру речима, пошто *huelse* на немачком језику значи љуштура.

демократичности у поетичком испољавању чланова. Ханс Рихтер сведочи о настанку Циришке даде преко огласа<sup>2</sup>, а потом помиње да је Хилзенбек, као самостални посланик Цириха у Берлину окупио Гроса, Хаусмана, Херцфелдеа, Хартфилда и Бадера. Рихтер такође пише о потреби постојања енергетског вође који би окупио људе око себе и одводио покрет у конкретне акције: „Мада је часопис („Дада', В.П.) замишљен као заједнички потхват, неуморни је Цара смјеста узео узде у руке, и томе се нитко није противио. Сви смо тиме били врло задовољни, једноставно зато што нитко не би могао у тај рад уложити толико енергије, страсти и талента за организацију“ (Рихтер, 1971: 5). То вођство, наставља Рихтер, касније му преузимају Бретон и Пикабија (Бретон ће основати надреализам). Поменути обердада је био Јоанес Бадер. Према слици коју је Бадер имао о себи, Рихтер је био очекивано циничан, јер „типични“ дада не подноси икакву централизованост: „Нитко Баадеру није могао оспорити његов положај врховнога Даде, поготово што је у међувремену напредовао до положаја господара свемира“ (Рихтер, 1971: 11).

Супротно томе, Гиљермо де Торе наводи примере дадине демократичности: „Епоху највећег процвата Даде карактерише бујица часописа. Сваки писац из групе имао је своје средство изражавања. Истовремено с повиком „део свет је директор покрета Дада', говоре и „сви дадаисти су директори часописа““ (де Торе, 2001: 204). На идентичне ставове наилазимо код дадаисте Артура Сегала који тврди да је еквивалентност „јемац индивидуалног развоја индивидуалности, те да јако и слабо не постоје. Према њему ауторитет није ни једно ни друго – или сви преовлађују, сви ауторитети. Према томе, у окриљу покрета Дада не може бити хијерархије. Сви су чланови покрета његови председници (...)“ (Беар, Карасу, 1997: 76). Из тога проистиче невезаност делања појединих дадаиста за принципе манифеста. Индивидуализам представља

---

<sup>2</sup> Хуго Бал је био оглашивач и притом је привукао тада анонимне Румуне Тристана Цару и Марсела Јанка.

врхунску вредност иако се дадаисти могу по потреби удруживати. Дада-покрет је полицентричан или чак ацентричан јер има средишта колико и чланова (елемената) а гледан из угла присуства/одсуства хијерархичности, представља оличење једне антиинституције, односно контраустанове.

Диверсификација дада-фракција је нужна с обзиром на територију коју је дада покривала. Дада је била и у Цириху, али и у Паризу, Берлину, Келну, ХанOVERу, Женеви, Мадриду, Риму, Њујорку, Будимпешти, Токију, Загребу и Београду. Оно што је овде проблематично је ниво комуникације које су могле на периферијама да остваре фракције: „Погледамо ли њујоршки дадаизам, тамо нам се чак чини да је тешко говорити о групи, толико су ти уметници и ти писци који су се у једном тренутку препознали у субверзивним радњама Дишана и Пикабије сачињавали лабаву мрежу окупљајући се на неколико места, као што су галерија Алфреда Штиглица или салони колекционара В.К.Аренсберга“ (Беар, Карасу, 1997: 168).

### **1.3.2. ДАДАИСТИЧКА АУТОМАРГИНАЛИЗАЦИЈА**

Дада у огледалу види себе и као центрирајући и као (само)маргинализујући фактор. Аутомаргинализацију или аутобиографску маргинализацију пратићемо пре свега преко мемоарске литературе, односно сведочења која су сами дадаисти оставили за собом.

Етимологија речи дада означава дрвеног коњића за љуљање, као и тепање. Дада је тако себе сместила у контекст дечијег поимања света са

первертирајућом перспективом. Она је на предњој маргини живота, у детињству, она је *enfant terrible*. Хуго Бал тако тврди да је „детињство један сасвим нови свет са свим оним што је код детета фантастично, свим оним што је код детета непосредно, свим оним што је код детета сликовито, а супротно сенилности, супротно свету одраслих“ и наставља да се детињасто на које мисли, граничи с инфантилним, с лудилом, с паранојом. Саму инфантилност даде, првобитни дадаиста а потом напознатији српски надреалиста, Марко Ристић, доживљавао је као безбедну деструкцију (Јосимовић, 1986: 108), док је Гиљермо де Торе види као манифестацију озбиљног - као „једну крајност тренутка у вечном колебању два супротна поља људског духа: деструкције и изградње" (де Торе, 2001: 218).

У још једном фактору, дадаисти виде ослободиоца од менталних стега западног рационализма – у хумору. Цара наводи да је дада била извор хумора зато што је сваку тврдњу пропраћала њеним јасним порицањем (Беар, Карасу, 1997: 153). Хумор је био дадино средство деструктивне провокације и манипулације пажњом. Корелатив хумору у овом случају била је узвишеност, „патос“. Оба, и хумор и узвишеност, Гиљермо де Торе доживљава као дадамаске: „Због претераног наглашавања ове прве карактеристике - док је патетика достигла свој пуни израз тек после неколико година у надреализму - и због проповедања поруге, неумереног непоштовања, неки су у дадаизму видели само огромну, врцаву лакрдију.“ (де Торе, 2001: 191). Рихтер иронично тврди да су „учени повјесничари умјетности, који по својој професији немају смисла за хумор и иронију, управо су те испаде (грђење публике док им даде објашњавају слике у дада-галерији, В.П.) све до данас сматрали оним значајкама даде, које су забавне и које ваља одбацити“ (Рихтер, 1971: 6). Дадаистички хумор захтевао је отворени дух и није чудно због чега су, ничеански речено, академски филистри доживљавали даду као лакрдију коју треба што јаче маргинализовати. Ма колико била груба према реципијенту, дада суровошћу жели да отрезни човека и пружи му увид у сопствену немоћ, отварајући му тако могућности да се његов голи идентитет регенерише дадасофијом.

Увид у дадаистичко схватање вишеструко животом маргинализованог субјекта можемо пратити и преко сведочењима самих дадаиста о покрету, дакле преко мемоара и аутобиографија. У мемоарској литератури можемо се срести са носталгичним виђењем даде које је антимаргинализаторско и склоно ка идеализовању. Гиљермо де Торе ће тако рећи да је за њега „приповедање о том времену, детаљно описивање сваког корака дадаизма, представљало на неки начин, као и у другим случајевима, оживљавање младалачке авантуре у чијим епизодама сам, иако на одстојању, и сам учествовао, можда привучен контроверзном појавом Царе и његових следбеника, то јест њиховом позитивном животном снагом, а не радикалним негативизмом њихових принципа; затим због иновација у књижевним поступцима, али не и због тежње да се сви остали укину...“ (де Торе, 2001: 191).

Мемоарски одједи, које наводе Беар и Карасу, сведоче о свежини маргине, обода Европе (Словени и Шпанци), када је реч о „чистој дадаистичкој нихилистичкој акцији“, што је потпуно антиевропоцентрично: „Ништавило! Дада је заправо био први сусрет с ништавилем. То ништавило тако запањујуће за једног Француза, чак и за појединца из Средње Европе, али тако обично за једног Шпанца, иако се брка са страхотношћу света и тежњом према вечности код мистика (сетимо се, уосталом, ништавила Унамуновог), да не говоримо о Словену усправљеном у свом нихилизму. То ништавило које је имало мало заједничког са ништавилем егзистенцијалиста, с Хајдегеровим ништавилем, иако му је можда, антиципација, пошто је, уместо да пориче ‚свемоћ бића‘, откривало у књижевности своју негативну сенку, празнину своје нестварности, и на тај начин будило у својим покретачима-уништитељима осећај неумитног релативизма“ (Беар, Карасу, 1997: 180).

Однос Даде према себи је метаонтолошки: она сама себе ствара са свешћу да је себе створила али и саму себе укида. Свака спонтана деструктивност према покрету (аутодеструктивност) гледа се благонаклоно, што и потврђује Рибмон-Десењово сведочење: „Риго, који је имао разграђујући дух, пише Рибмон-Десењ,

био је прави дада међу дадама. То јест, подстакао је опадање морала, није га чудило распадање Даде и, све у свему, савршено је извршио свој задатак“ (де Торе, 2001: 213). У аутодеструкцији лежи парадокс њеног битка и онда потпуно можемо разумети миреење самих дадаиста са чињеницом о нужности краја свога покрета. Рибмон-Десењ ће даље рећи да је „дадаизам, рођен из нагона за ослобађањем живота и, свестан снаге и слабости људског духа, схватио да може да дела само у смеру свог потпуног уништења. Био је свестан своје сопствене пропасти и није јој се противио. Пропаст је била његова судбина. Ипак због тога није престао да за неке представља, иако привремено, ослобађање. Толико горе за оне који су се вратили ропству“ (де Торе, 2001: 217).

Перформатив јавне сахране правца само је цинизам према категорији сталног, непроменљивог и вечног. Цара надоди да је „Смрт“ покрета Дада званично објављена у *Le Mouvement accéléré*, листу који је издавао Пол Дерме крајем 1924. године: „Пријатељи и познаници ДАДЕ, умрлог у најбољим годинама од акутног литературитиса, окупиће се 30. новембра 1924, у 14:30, на гробу њиховог брата у ништавилу, да би ту одржали минут ћутања. Наћи ћемо се на капији гробља Монпарнас. Н.Б.“ (Беар, Карасу, 1997: 178). Цара још једном моли да присутни не каче никакву значку књижевне школе, што је још једна потврда дадиног одрицања од књижевности.

Наговестили смо неке од облика дадаистичког стварања који као заједнички именилац има прекорачење традиционалних граница и стварање на ободима постојећих доминантних поетика. Чињеница да Дада не жели да иза себе остави потомство (негира могућност постојања неодаде) она саму себе маргинализује. Дакле, у бити Дада покрета је немаран однос према архивирању о чему сведоче и Беар и Карасу: „Остаје, ипак, упадљиво то што дадаистичка продукција, оно кроз шта се Покрет изражавао (чак и ако осдстанимо а *posteriori* коментаре самих дадаиста, њихов метаговор) сачињава богату целину, иако расуту по библиотекама, музејима, приватним колекцијама“ (Беар, Карасу, 1997: 80). Руководећи се Бретоновим ставом да је недопустиво да човек остави траг

својих корака на земљи и да је обнављање даде апсурдна ствар (дада је саму себе сахранила), сваки покушај те врсте од стране неког дадаисте био би аутомаргиналан. Управо тако нешто, на 50-огодињицу даде покушао је Ханс Рихтер да уради када је изјавио да је „нео-дада резултат наше техничке и индустријске цивилизације и њезина зрцална слика. Поп-арт је заправо идеологија нашега друштва, а није раскринкавање тог друштва“ (Рихтер, 1971: 16).

### **1.3.3. ДАДА И СОЦИЈАЛНА МАРГИНАЛИЗАЦИЈА**

Социјалну маргинализацију, односно друштвено рубно позиционирање Даде можемо пратити кроз однос дада-покрета према националном, публици, религији, политици, етици, идеологији, као и облицима, за системски устројено друштво непожељних појава: анархизму и тероризму.

Генеза даде реализована је у унутрашњем егзилу, у склоништу од Првог светског рата, у Швајцарској. Дада-покрет у Цириху створили су уметници-дезертери са нескривеном аверзијом и цинизмом према катаклизмама проистеклих из Првог светског рата и побуњеничком интенцијом за ослобађање од доминације свих сила које су их приморавале на учешће. Антирационалистички гледано, дада је био антиципативно егзистенцијалистички одговор лудилу и хаосу који је извирао из поменутог рата. Дејствовала је у егзалтираном, плаховитом, вехементном стању крајње



деструктивно реагујући тако на дисјунктивни однос друштва и на елиминацију људскости. Стога је дада била према свим инваријантним облицима друштвеног деловања и досаде крајње импертинентна, непријатна. Због свега наведеног основни принцип даде је деструктивна инвенција, најчешће непоступно поетички и перформативно интродукована и често аксиолошки окарактерисана као књижевни дилетантизам. Из тога излази да се декодирање дадаистичког експанзивног дискурса може реализовати на нивоу звучања, значења, визуелног идентитета, света идеја. Сваки аспект карактерише принцип семантичког декомпоновања. Ханс Рихтер ће изјавити за даду тако да то није био уметнички покрет у традиционалном смислу, него права олуја која се оборила на уметност онога времена као и рат на народе (Рихтер, 1971: 3).

Дада није национално центриран покрет – он није књижевни продужетак империјалне политике било које од земаља које су учествовале у Првом светском рату – он је национално децентриран. О томе сведочи Рибмон-Десењ у часопису *Cannibale*, 2 из 1920. године: „Дада није Француз. Но он није ни Немац, он није ни из које земље. Он је осветничка болест, пошаст. Нека буде. Позлата ће се сљуштити. Француска као и остале“ (Беар, Карасу, 1997:170). Овој тврдњи погодује чињеница да је дада-покрет настао у јединој, у Европи земљи необухваћеној Првим светским ратом – у тетраглосичној, мултикултурној Швајцарској. После првог светског рата, Дада је демаргинализовала немачке писце, који су, политички били скрајнути захваљујући пораженој пангерманистичкој идеологији: „По Балу, пангерманизам је имплицитно означен као хушкање на рат. Но то не значи да ће дадаизам одбацивати уметнике немачког порекла, напротив!“ (Беар, Карасу, 1997: 5). Однос према рату је, парадоксално, захваљујући дадаистичком смеху, постао маргинализујући. Рат се тако сагледава као игра малоумних, забава лудака опседнутих национализмом и шовинизмом: „Суочени с међународним напетостима, дадаисти који су сматрали да су без отаџбине или да су, у најмању руку, ослобођени шовинистичке пристрасности, почињу тиме што им се смеју“ (Беар, Карасу, 1997: 147).

Даде су свој пацифизам исказивали веома агресивно, осећајући анимозитет према свакој идеологији, посебно владајућој, што је доводило до чињенице да се прогласе опаснима по друштво. Тако се у свом првом манифесту Цара се идеолошки одриче од сваке идеологије: „DADA је наша снага: она без последица подиже бајонете и суматраистичке главе немачких беба: Дада је живот без кућних папуча; она је против и за унију и потпуно против будућности; ми смо довољно мудри да знамо да је наши ће се наши мозгови претворити у млохаву супстанцу, да је наш антидогматизам ексклузиван као и било који вид цивилне службе и да кричимо за слободом а да слободни нисмо; да имамо озбиљну потреба за општом дисциплином, која не подразумева морал и да пљујемо притом на хуманитет“ (мој превод). (<http://dadamanifesto.blogspot.com/> (30.12.2009.)). Овим Цариним гестом, то јест текстом, долазимо до чињенице да је егзистенција идеологије детерминисана људском „несавршеношћу“ то јест ограниченошћу. Излаза из идеологије нема. Уколико се одричете било какве идеологије упадате у једну нову идеологију.

Перформативност дадиних пацифистичких ставова имао је катарзичко дејство. Због тога је гротеска била често оруђе „чишћења“ стомака публике. Револуционарну варијанту дадаизма у социјалном погледу „дали су немачки авангардисти окупљени око Баргелда, једног од саоснивача ренанске комунистичке партије и листа ‚Der Ventilator‘. Неки су учествовали, као Хилзенбек, у берлинском устанку. Г.Грос је својим карикатурама веома допринео дискредитовању милитаризма. Његова чувена лутка са свињском главом у униформи немачког официра, обешена о таваницу на једној дадаистичкој изложби, деловала је ‚опипљивије‘ против рата него дадаистичке поеме ‚фатагаге‘, Жакобове ‚фатрасије‘, и теорија потпуне негације света“ (Јосимовић, 1986: 108).

Ипак, историја ће показати да је дада била маргинални идеолошки играч јер, како наводи Рихтер „Кабаре Волтер постао је местом рођења даде. Мало даље насупрот њему у Шпигелгасе 12, становао је Лењин. Чинило се да су

Швајцарске власти имале много мање повјерења у дадаисте, који су свакога часа могли починити нешто неочекивано, него у тога мирног и ученог Руса... мада је он смишљао свјетску револуцију коју је - на изненађење свих а не само швицарских власти - и провео“ (Рихтер, 1971: 4).

Етичка маргинализација даде настаје из поменуте негације било каквих друштвено-цивилизацијских вредности што је последица ратног етичког сурвавања. Етички релативизам види се у чињеници да је „наука постала балистика, да морал казуистички дегенерисао“ (де Торе, 2001: 195). И онда се дадаисти питају зашто и даље да се верује у уметност, у књижевност, нарочито кад су се оне претвориле у пропаганду или анестетик? Моралу буржоаског друштва, дада не противставља неки други морал (који би могао бити, на пример, пролетерски морал заснован на колективним вредностима), нити неки анти-морал (који би био опречан буржоаскоме моралу), него, у неким случајевима, а-морал, одсуство морала“. Сваки морал представља неки облик присиле, „морања“. Ова а-моралност преноси се и у сферу уметничке креације. Рихтер тако тврди да „дада није имала јединствене формалне значајке, али је садржавала нову умјетничку етику из које су тада, заправо неочекивано, потекле нове изражајне форме. Тако се етика различито изразила у различитим земљама и у различитим појединцима. Једном се показала позитивно, други пут негативно, једном као умјетност, а затим као тотална негација умјетности, једном је била дубоко морална, а други пут посве аморална“ (Рихтер, 1971: 3). Упркос дадаистичким хуманим обрушавањем на идеолошки злоупотребљену етику, маргинални уметници (не-дадаисти) попут Хитлера, борили су се да поврате стари статус етици, увлачећи тиме свет у један још нехуманији, логичко-апсурднији положај: „Хитлер је схватио, покрет Дада је заиста намеравао да изазове ‚културно сурвавање‘. Претендујући на то да брани културу, Хитлер је неминовно изазвао сасвим друго сурвавање које је покрету Дада дало још више права. Да би одбранио вредности једне ‚културе‘ и посебних интереса, диктатор ће изазвати смрт милиона људи. Обрнуто од тога, Дада се окомљавао на

вредности и те интересе у име живота, живота који би у његовој пуноћи живели сви људи“ (Беар, Карасу, 1997: 36).

Дада-покрет са својим ставовима стварања од нуле, директно се коси са појмовима традиције и традиционалног. Самим тим, овај уметнички ентитет напада било какав хоризонт очекивања. Из тога закључујемо да Дада плански изневерава очекивања публике те се да тако позиционира на рецептивну маргину, када је реч о широком аудиторијуму. Опсег деловања дадаистичких акција креће се од скандалозних перформанса (јавних мултимедијалних наступа налик на позориште), преко јавног катарзичног вређања публике до намерног и успешног провоцирања публике, које је за последицу имало ниску рецепцију. Најављени „уметнички“ програми прилично су често служили једино као средство привлачења, а публици се нудило нешто посве друго, па је то често водило до метежа и туче. Навешћемо једну од Рихтерових илустрација: „Бал, Цара, Јанко и ја водили смо посјетиоце кроз галерију и при том их нисмо само упознавали с вриједношћу слика, него смо их, већ према приликама, и обилно грдили. Била је то техника која ће у другим свјетским средиштима дада, у Берлину, Њујорку и Паризу, играти посебну улогу. Ти испади, погрде и провоцирање публике помало су постали дада-дијета и знак дада-робе, и чинило се да ће се иза њих изгубити стварни доприноси даде умјетничком и духовном развоју нашега времена“ (Рихтер, 1971: 6). Објашњење за узроке провокације, према Тристану Цари лежи у немогућности допирања дада-књижевности до незаситих маса јер, стваралачка дела, онако како их види дада, настала су из истинске потребе аутора и за самог аутора. „Свака страница“, како тврди Цара, „треба да пуца од озбиљности, нејасноћа, тежине, вртлога, грознице, новина, вечног, од збуњујуће поруге, од ентузијазма принципа или од начина на који је одштампана“ (де Торе, 2001: 194).

Какав је био однос даде према осталим, пре свега авангардним покретима? Био је нападачки, маргинализаторски. Тако су се и према дади односили авангардни –изми. Према ставовима Лионела Ришара, дада је био

маргина експресионизма: „Чак и критичар тако љубоморан на своје добро као што је био Рихард Хилзенбек приморан је да призна да је размена улога између Даде и експресионизма била врло честа. Ришар је то објашњавао феноменом двоструког припадања. Он показује како све главне вође берлинског дадаизма (Ханс Рихтер, Раул Хаусман, Рихард Хилзенбек) потичу из експресионизма, тиме што су сарађивали у часописима ‚Der Sturm‘ и ‚Die Aktion‘. (Беар, Карасу, 1997: 87).“ Када је реч о кубизму и футуризму Цара је врло децидиран када каже: „Ми не желимо да имамо ништа заједничко са футуристима и кубистима“ (де Торе, 2001: 196), док Жид урла да дада за разлику од кубизма, хоће да буде, и јесте, „подухват рушења“ који се првенствено окомљује на „здање језика“ (Беар, Карасу, 1997: 25). Упркос дадацинизму који тврди „да сваки изам тежи да нешто измеша“ (де Торе, 2001: 202), можемо закључити да из ових сродности даде са другим правцима, следи да суштински не постоји разлог радикалног поетичког маргинализовања даде. Са друге стране, негира се дадаистичка антиципација надреализма, чиме се може поставити хипотеза да на маргинама Даде настаје надреализам: „Услед практиковања неповезаности, Дада је отворио капије несвесног, кроз које су пропали други, потпуно свесно.“ (Беар, Карасу, 1997: 161). Овај став заступа и Жорж Рибмон-Десењ: „Јер све оно што је у надреализму припадало области слободе, побуне или неприхватања било је садржано у Дади, а пре тога већ у његовом унутрашњем сазревању“ (Беар, Карасу, 1997: 183).

Да резимирамо: дадаисти негирају везе са претходним авангардним правцима. Није потребно помињати дадаистичко (и шире, авангардистичко) одбијање признавања било какве књижевне референцијалности (иако су очигледне везе са де Садом, Бодлером, Жаријем и другима). Према Дади, временски елемент није вредносно мерило. Можемо онда извући закључак да за даду историја књижевности не постоји.

### 1.3.4. ДАДА И ОБЛИЦИ ПОЕТИЧКЕ МАРГИНАЛИЗАЦИЈЕ

Поетичку маргинализацију дада-покрета можемо пратити на језичком, жанровском, стилском, естетичком и метапоетичком плану. Дадаисти су били свесни снаге које речи поседују. Према уметности односили су се дионизијски, азијанистички, маниристички, ентропично. Цара тврди: „Тако бејасмо одређени да за предмет својих напада узмемо саме темеље друштва, језик као агенс саобраћања међу појединцима и логику која му је била везиво“ (Беар, Карасу, 1997: 79). Реферишући ка ономе што жели да уништи, дада-покрет је морао да кодира „објекат уништења“ то јест, „да би окривљавао, покрет Дада је морао да се изражава самим језиком онога што је окривљавао, да не би остао несхваћен, дакле путем текстова, слика, манифестација, продукција које су имале да буду протести и то је све“ (Беар, Карасу, 1997: 79). Маргине језика које описује дадаизам пратићемо на три нивоа: формалном, семантичком и дискурзивном.

Дада се на формалном плану окомљује на језик, који је есенцијално средство књижевности. Њени припадници експлицитно нападају језик јер га сматрају главним узроком рационалистичког поробљавања људског духа. Тако Андре Жид тврди: „Није него! Док су наша поља, наша села, наше катедрале онолико страдали, да наша Реч остане неповређена! Важно је да дух не заостане за материјом: он такође има права на пропаст. Дада ће се побринути за то.“ (...) Он хоће да буде, и јесте, „подухват рушења“ који се првенствено окомљује на „здање језика“ (Беар, Карасу, 1997: 25). Из овога можемо извући закључак да су дадаисти свесно секли грану на којој су седели. Уништавање синтаксе било је највидљивије. Супо говори о бујици речи која чупа све граматичке и синтаксичке корене (де Торе, 2001: 207-208). Елиминисањем или драстичним радикалним трансформацијама језика дадаисти су свесно отишли на рецептивну маргину, највише од свих авангардних покрета. Цара тврди: „Тако бејасмо

одређени да за предмет својих напада узмемо саме темеље друштва, језик као агенс саобраћања међу појединцима и логику која му је била везиво“ (Беар, Карасу, 1997: 79).

Парадоксална је чињеница да се Дада користи језиком да би уништила сам језик. Овај процес никада није могао да Дадом буде спроведен до краја зато што се изнова и изнова наилазило на језик у разним облицима: полемикама, сликама, манифестацијама, протестима. Проблем на који наилазе дадаисти касније ће Дерида формулисати хипотезом да нема ништа изван текста. Цара у „Манифесту о слабој љубави и горкој љубави“ 1920. године, након што је преузео аксиом о дадаистичкој једноставности, изјављује „Мисао се прави у устима“. Беар Карасу налик на Дерида тако изјављују: „Изгледа да је Цара, у ономе тренутку, хтео да уништи сваки идеализам. (...) Касније, поставши доследни марксиста, наводећи исту реченицу као досетку из младости, објашњаваће да је њоме хтео да означи да мисао ,не би могла да постоји изван своје формулације, изван речи“ – нема мишљења ван језика (Беар, Карасу, 1997: 98-99). Дада уништава језик у име ослобађања. Она иде корак даље од футуриста, које су ослободили речи у простору. Дада ослобађа реченице од смисла, јер како је рекао Рихтер „с звуковним пјесмама напуштамо језик који је журнализам опустошио и онемогућио. За поезију морамо сачувати њезино најсветије подручје дјеловања“ (Рихтер, 1971: 6). И ту почиња утопија таквих тежњи, јер потпуно неизрецива поезија остаје само привид, стрмоглављује се без ослонца речи, а после рушења језика остају само покрети, звуци, кретање, слике (мимика, музика, плес, кинематографија), који немају ничег заједничко са књижевношћу. Де Торе се даље пита „да није то, коначно, самоубилачка мета којој јуре заговорници једностраног панлиризма?“ (де Торе, 2001: 208).

Можемо се запитати да ли дада, у сопственој деструктивности, поседује неки систем вредности. Окружење краха свих вредности услед Првог светског рата даје негативан одговор на ово питање. Дада се обрушава на књижевни канон који је основа вредновања књижевних дела, а која опет чине традицију.

Због тога дада сматра да је разарање канона етички оправдано а самим тиме и хумано. Стратегија поменутог декомпозиционог односа према књижевним вредностима дада реализује кроз пролиферацију (не)дозвољених (не)књижевних поступака. Тако ће Цара тврдити да је „дада, пре него књижевна или уметничка школа, силовита животна формула. Ипак да би очувала непрекидност својих стремљења која нису озакоњена, ДАДА се стално мења и умножава“ (де Торе, 2001: 204). Пол Елијар експлицитно квазилогички разара рационалан однос према књижевним правилима: „Правила треба кршити, да, али да би се кршила, треба их познавати, треба познавати кршења, да, али да би се упознала треба их регулисати, треба познавати правила, да, али да би се упознала треба их прекршити, треба регулисати правила, да, али да би се регулисала треба их упознати, треба кршити сазнање, да, али да би се кршило треба га регулисати“ (Беар, Карасу, 1997: 124). Рихтер говори о стваралачком солипсизму као последици оваквог односа даде према књижевним конвенцијама: „Осјећај ослобођености од правила, прописа и списка, као и од потражње и хвале критичара, посве нас је природно упућивало на то да слушамо само свој унутарњи глас да бисмо дошли до поука из царства непознатог“ (Рихтер, 1971: 7).

Не само из система правила, дада жели да изађе из херменеутичког круга (боље рећи из безизлазног лавиринта). Херменеутички круг, из аксиолошке тачке гледишта, онда треба отворити или га бар учинити еластичнијим. Раније рефлексе тога налазимо у формалистичком приступу који заступа сасвим отворен критички релативизам, а вредности види претежно у нарушавању форми, у ономе што је Ејхенбаум назвао књижевном еволуцијом, а што је било у сржи дадаистичке праксе. Дада разуверава у потребе било каквог вредновања. Она се базира на процесу стварања, на продукцији без обавезе завршавања дела. Вредновање, напротив, упућује на једну коначност. Између ова два пола налазе се критички ставови који упућују на апорије вредновања: на аксиолошка двоумљења, на промашаје у књижевном суђењу и на необразложљивост



вредновања. Аксиолошки радикализам, о коме овде говоримо, у својој терминалној фази довео је до анаксиологије, односно до пројектовања непостојања било каквих вредности у дадаистичкој креацији.

Када говоримо о дадаистичкој естетичкој маргинализацији, треба поменути однос даде према етимологији појма уметности, треба такође говорити о анти-естетизацији, хибридизацији различитих видова уметничког изражавања као и о анестетизацији, идеји укидања естетике указивањем на њену непотребност у промишљању уметности. Дада је подржавала идеју ружног, тачније не-лепог: „У наставку морамо да разјаснимо да су Цара и остали, заправо, само тежили да изразе снажно непријатељство према ‚поезији-у-уметности‘, према, естетској лепоти“ (де Торе, 2001: 208).

Дада је антиестетска јер својим продуктима одриче епитет уметнички. Семантика појма уметности у себи садржи занат, занатско, вештину, art. Дада аксиолошки уметност снижава до нивоа етимолошког што потврђује и изјава Ренеа Кревела који се гади књижевног заната јер је дада „с књижевног становишта заклету непријатељу оне испразне поезије коју је Паскал презриво упоређивао са везењем“ (Беар, Карасу, 1997: 182). Овој тврдњи придружује се и она Георга Гроса по којој су „дадаисти у исту равну стављали Петраркин сонет, Рилкеову елегију и рад обућара. У сваком случају, посредује делатност за коју не мари три четвртине људског рода и која ни у чему неће изменити његову судбину“ (Беар, Карасу, 1997: 94). Управо последња тврдња представља један од симптома краја смисла уметности у постиндустријском добу. Дада је одбијањем уметничког у уметности покушала исту да врати у живот. Због тога је Рихтер тврдио да је „радикално одбијање умјетности, што је дада пропагирала, било за умјетност корисно“ (Рихтер, 1971: 7).

Последњи (ис)корак ка уништавању уметничког учинио је Марсел Дишан који је исказивањем свог гађења према уметности и дивљењем према фабричким предметима створио ready-made, „готове (уметничке) предмете“ (писоар, лопату и др.) поставио у музејски простор и тиме им дао статус уметничког дела. Тиме

је имплицитно прогласио уметност за великом преваром. Беар и Карасу наводе да је „излажући ready-made – од којих најчувенија остаје сушилица за боце Марсела Дишана – Дада намеравао да прогласи да више нема разлике између уметничких 'дела' и предмета свакодневног живота“ (Беар, Карасу, 1997: 73). Тиме је идеја о било каквој елитизацији уметности падала у воду. Међутим, уметничка производња, према Дишану, ма каква да је, не сме бити серијска: „Док се произведени предмет може репродуковати у неограниченој количини, ready-made мора бити уникатан у својој врсти да би спречио навикавање коме је подложен сваки љубитељ уметности“ (Беар, Карасу, 1997: 112). Уметност тако постаје маргинализована идејом о анти-уметности, односно оним што ће Башлар назвати „логиком негације“ (Беар, Карасу, 1997: 160). Корен свега анестетског, што Даду суштински издваја ван оквира уметничког налазимо у дадасофији, која је, у суштини, анестетичка – уосталом, о томе је говорио и Тристан Цара: „Дада је настојао да уништи не толико уметност и књижевност колико идеју која је створена о њима. Преобликовати њихове круте границе, снизити замишљене висине, поново их довести у зависност од човека, њихове милости и немилости, понизити уметност и поезију, значило је доделити им место подређено врховном кретању које се мери само животом“ (Беар, Карасу, 1997: 96). Тиме је дада још једном изразила жељу да уметност треба вратити животу односно, прећи преко граница рационалистички конципиране цивилизације.

Ако је држава у хаосу, ентропија у књижевном тексту, и шире, у уметности се више подразумева. Према мишљењу Гиљерма де Тореа, „у хаотичном стању у коме се налазила Немачка после пораза, између глади и револуције и у предвечерје Вајмара, ништа од свега тога није могло да изазове велико запрепашћење“ (де Торе, 2001: 200). Зато у Швајцарској, у којој се није ратовало, могла је да се осети разлика између цивилизацијског реда и дадине хаотичности.

У даљем разматрању, поставља се питање: у свеопштем хаосу, како игледа дадаистички поглед на хумани субјекат/објекат? Како Дада уопште види

човека? Дада човека види као хаос пошто је живот хаос – дакле, партикуларни хаос унутар већег хаоса. Однос међу деловима хаоса је екстремно ентропичан тако да се границе индивидуалних хаоса и граница тоталног хаоса не препознају. Ми се тако са Дадом, како би рекао Паул Фајерабенд, налазимо на терену епистемолошког анархизма. Цара артикулише човека као „урлање згрчених боја, преплитање супротности и свих противречности, гротески, недоследности: живот“ (Беар, Карасу, 1997: 60). Артикулацију мисли о границама индивидуалних људских хаоса дао је Андре Бретон: „Чудо нашег живота је, треба му рећи, баш и јесте то што ништа нема ону важност коју му придајемо. (...) Игра је у томе да се, пре него што се умре, допре до сопствене границе у свим правцима“ (Беар, Карасу, 1997: 61). Обуздавање граница личног хаоса, контрола сопствених маргина субјекта је немогућа услед своје ентропичне природе, што можемо видети у елаборацији Раула Хаусмана: „Да ли човек и чигра личе једно на друго, или су битно различити? Личе једно на друго, макар само по томе што увек бркају истинску и привидну динамику. Личе једно на друго у томе што чигра не може да своје половине увуче у своје средиште, као што ни човек није у стању да се усредреди, упркос својим неодређеним чежњама на које се улудо троши и које га још више разглобљују, баш као и философија, етички закон и други механизми потискивања које се стиди да напусти, уместо да одлучно образује сопствено средиште правећи средишњи орган од свог мозга и секса“ (Беар, Карасу, 1997: 62-63). Неподношљивост хаотичности субјекта Ханса Рихтера води до појма Новог човека, али не онаквог како га идеолошки замишља експресионизам, као бунтовника, левичара и човека чиста срца, већ као нови хумани ентитет супротан од онога кога презире а који је доминантан у класичном антропоцентризму, и који је стављен под божанску вољу: „У крајњој линији, ми бисмо желели да уведемо нову врсту људског бића поред ког би било добро живети“ (Беар, Карасу, 1997: 149). Због свега наведеног, Дадаисти покушавају да чистоту субјекта нађу у нечему потпуно супротно западноцивизацијском рационализму – на остацима примитивних друштава,

која су цивилизацијски маргинализована и почесто се налазе на територијалним маргинама савремених империја.

Као што смо рекли, дада људски субјекат доживљава као хаос - таква онда треба да буде и књижевна творевина коју човек производи, а ентропију дада-текста повећава ефекат случајности. Метапоетички ће се о овој теми огласити Ханс Рихтер: „Права нарав, то јест двострука нарав даде, није се показала само у укључивању случајног у наш рад. Она се указала и у његовој супротности, у потврђивању дисциплине, у тражењу новог реда. „Никада нећу поздравити хаос', изјавио је Бџл године 1917, а и ја сам на великој вечерњој приредби даде у Кауффлојтену године 1919. у наслову свога говора публици прокламирао наш дадаистички кредо: „Против, без, за даду' - Да и Не припадају заједно“ (Рихтер, 1971: 7-8). Уосталом, експлицитно о овој теми говорио је Тристан Цара направивши рецепт за прављење дада-песме и он гласи овако: „Узмите новине и маказе. Исеците део чланка који има предвиђену дужину ваше песме. Исеците сваку реч појединачно и ставите их у торбу. Благо је протресите. Извлачите, онда, сваку реч на срећу. Препишите их пажљиво. Пред вама ће се појавити песма. И ето крајње оригиналног писца са очаравајућим сензибилитетом, иако је неразумљив за масе“ (де Торе, 2001: 207).

Нужни пратилац Цариног рецепта је нонсенс, а он овде настаје разарањем синтаксичких веза. Семантички нонсенс који настаје разарањем везе између ознаке и означеног, један је од главних узрока дадине херметичности. Произвољна денотација речи стварала је код читаоца хаос у рецепцији чинећи текст веома херметичним: „Сигурно је да су се дадаисти, тиме што су уклонили сваку препреку скопчану са старањем да се буде разумљив, не марећи ни за какву уљудност, препустили „великој ноћи речи“, као што ће касније рећи Арагон у свом *Недовршеном роману*“ (Беар, Карасу, 1997: 101). О томе настављају да сведоче Беар и Карасу када тврде да се Елијаров часопис „Proverbe“ бори за грађење реченица или елемената реченица које „изван сваке синтаксе или марења за граматiku треба да стварају нова општа места“ (Беар,

Карасу, 1997: 124). Дадаисти тако излазе изван граница реторике: „Могуће је упоређивати ослобођене рукописе Арпа, Пикабије, Царе, Бретона и Супоа, Арагона (да останемо у франкофоној области), прецизирати шта ти рукописи дугују вребалном аутоматизму, асоцијацији идеја, окамењеним изразима, шта, упркос свему, синтакси, и шта су добили од тога што су се ослободили стега реторике“ (Беар, Карасу, 1997: 104).

Дада уноси хаос и на жанровски план гротескном жанровском хибридикацијом, на једној и деструкцији жанрова на другој страни. У Дади тако настају поетски жанрови на маргини – жанрови-опити. Навешћемо само неке од „франкенштајновских“ жанровских дада-химера: оптофонетска поезија Раула Хаусмана, „музичка азбука“ Курта Швитерса, Цараове антипесничке ругалице, Алексићеви роман-гротеск и дадафоризми. На другој страни, у маниру ничеанског ниҳилизма, Цара екстатично изјављује: „Кажем вам: не постоји почетак и ми не дрхтимо: нисмо сентиментални. Ми цепамо, као разјарени ветар, одећу облака и молитви, и припремамо велику представу пропасти, пожара, рушења“ (де Торе, 2001: 194). Деструкцијом се иде до уништавања не само дела него и идеје о стварању уопште. Тако Цара потврђује да је „године 1916 покушавао да уништи књижевне жанрове увођењем у песме елемената за које се сматрало да су недостојни да буду део ње, као што су реченице из новина, шумови и звуци.“ (Беар, Карасу, 1997: 115).

На плану типографије, дада је наставила, на трагу футуриста, да „ослобађа речи у простору“. Ликовни елементи у поезији дадаиста: слова неједнаке величине, облика и истакнутости прекорачили су границу до тада уобичајеног изгледа песме учинивши, у случају оптофонетске (сликовито-звучне) поезије, песму звучном: „Преносом из једне парадигматичне категорије у другу, хаотичним гомилањем речи и, на крају, неутралисањем исказа, дадаистичка пракса коначно извитоперује песничку игру. Дада се окомила на суштинске елементе песничке комуникације тиме што је побркао кодове

природних језика, а да при томе ипак ове није поништио нити се вратио њиховим почецима“ (Беар, Карасу, 1997: 130).

Дадаистичке творевине су идејно и концептуално захтевне, што наравно, смањује број задовољних конзумента. Прекорачења граница дотадашњих књижевних текстуалних пракси ишла је од књижевног ка општеуметничком до изласка из уметности уопште. Дадаистичка симултана поезија отежава рецепцију јер захтева истовремено гледање/слушање више сегмената песме одједном. Оваква поезија излази из оквира линеарног читања – текст може да се чита и вертикално и дијагонално и уназад.

Ако одемо даље, на плану компаративноестетичке визууре имамо још један тип прекорачења граница. Наиме, дада је, компаративно естетички гледано, намерно рушила границе које одвајају различите видове уметничког изражавања играјући се и експериментишући спајањем више од њих одједном. Због тога можемо даду детерминисати као полимедијални, мултимедијални, и парадоксално, амедијални ентитет: „Пошто су сви материјали смештени у исту раван, имају исту вредност (или мањкање вредности), постулирана је једна тотална уметност, не на Вагнеров начин, путем допуњавања, узајамног доприношења и стапања посебних уметности, него преко хаотичног гомилања уметничких елемената, који међусобно нису ни у каквом односу, за које не знамо, а ргіогі, какво ће дејство произвести кад буду слепљени“ (Беар, Карасу, 1997: 113). Као парадигматично постварење идеје мултимедијалности, Тристан Цара наводи колаж: „Колаж речи остаје у сфери интелектуалног и представља супротност песничког реда, док ликовни колаж, различношћу материјала, коју око претвара у тактилни осећај, даје нову дубину слици (из овога настају неоавангардне песничке творевине - ‚звучна поезија‘ и конкретна поезија)“ (Беар, Карасу, 1997: 121). Осим колажа, јављају се монтажа (блиска филму) и фотомонтажа.

Дада ствара на рушевинама које генерише нихилизмом. Она креће од намере „да од свега постојећег направи ‚tabulu gasu‘ и да почне од нуле“ (де Торе,

2001: 194). Рихтер објашњава даду нихилистичком илустрацијом када каже да „дада удара Канта по прстима, одређује им као казну да разреше питање које су они у својој одвратној уображености веровали да су већ решили: не би ли уместо ego a priori или индивидуалитета, безличног nihil или noumenon, где је требало да буде садржан или смештен идентитет целога Бића, света, суштине, времена, простора, статике или кретања, зар све то не би требало да влада управо у томе Ништавилу свеколике разлике?“ (Беар, Карасу, 1997: 57). У ништавилу дада уметност домишља до краја и раствара је. Нихилизам није, у дадином случају негативан, већ представља основу да се на декомпозицији постојећег књижевног материјала створи нови. **По томе је слична, донекле романтизму.**

Гиљермо де Торе види конкретну везу ова два покрета на линији анархизма. Овакав конституивни анархизам, тако супротан појму рационалистички промишљаног система један је од узрока дадине несхваћености: „Да је постојао у првој трећини 19. века дадаизам је могао да буде изједначен с необичном хиперболом ‚зло века‘; на крају тог истог века Макс Нордау би га окарактерисао као још једну појаву декаденције“ (де Торе, 2001: 190). Филозофски, односно дадасофски додир даде са филозофијом романтизма лежи у дадином изједначавању афирмације са негацијом. Ова прадеконструкција плуса и минуса омогућила је дади да се конституише у нихилистички схваћеној празнини.

Дадин афинитет према анархији довољно је индикативан и негацију према било чему системском. Дада се налази на маргини система. Приступ даде систему је деструктивно телеолошки. Фокусираћемо се на однос даде према систему у науци. Најгласнији дадаиста по овом питању био је Тристан Цара: „Наука ми се гади чим постане спекулативни систем. (...) Наука вели да смо слуге природе: све је у реду, водите љубав и лупајте главу“ и наставља: „Најприхватљивији систем је онај да се нема ниједан“ (Беар, Карасу, 1997: 58). Однос даде према дискурзивном начину мишљења и уму који жели да концептуализује стварност одређујући узрочне везе међу феноменима је крајње

негативан и узајамно маргинализујући. Пошто поетика представља један од система, логично је онда било да се наша на мети дадаистичког анархонихилизма. Де Торе тврди да је „дада покушала да измисли нешто што се не усуђујем да назовем методом; метод који није само одмагао стварању, већ је и сама дела чинио немогућим“ (де Торе, 2001: 193).

Уништавање веза, хијерархија и опозиција одвело је дадаистичку мисао, дадасофију у међупростор модерне и постмодерне. Према мишљењу Ричарда Шепарда, границе између модерне и постмодерне су замрљене то јест, „blurred“ (Sheppard 2000: 355) јер је постмодерна од модерне (укључујући ту и историјску авангарду, а самим тим и даду, пре свега) наследила „различите видове пародије и ироније, хетероглосије, симултаности, парадокса, вишезначности, индетерминизама, ауторефлексивности, двоструко-кодираних знакова, плурализма језичких регистара, колажа, монтажа, асемблажа, употребе неуметничког материјала, 'ниских' и популарних уметничких облика, металепису, параномазију, стратегије шока, иконокластије, аутосубверзије, случајности и опште спремности за експеримент са новим материјалима и новим медијима“ (мој превод) (Sheppard 2000: 355).

Парадокс о егзистенцијалистичкој уловљености (да се не може из сопствене коже, односно ограничености искочити) дадаисти су осетили сударивши се са онтологијом језика. Тако „Цара у ‚Манифесту о слабој љубави и горкој љубави‘ 1920. године, након што је преузео аксиом о дадаистичкој једноставности, изјављује да се ‚Мисао се прави у устима““. Искази Беара и Карасуа о језичкој безизлазности директно реферишу ка Дериди: „Изгледа да је Цара, у ономе тренутку, хтео да уништи сваки идеализам. (...) Касније, поставши доследни марксиста, наводећи исту реченицу као досетку из младости, објашњаваће да је њоме хтео да означи да мисао ‚не би могла да постоји изван своје формулације, изван речи“ – нема мишљења ван језика (Беар, Карасу, 1997: 98). Тиме се враћамо на почетак, на језик, и закључујемо да је дада узалуд деструкцијом покушавала да изађе из тамнице језика. Једино што је могла да



учини по питању сопствене слободе, а што је и учинила, је да се самоукине и тиме, парадоксално, тотално маргинализује.

## **1.4. ПОЗИЦИЈЕ ЈУГО-ДАДЕ У ОКВИРИМА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ**

### **1.4.1. ПРИРОДА ЈУГО-ДАДЕ**

Проблем дадаистичке маргинализованости пратићемо даље, односно уже, преко југо-даде, дадаистичке фракције на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Маргинализацију поменутог дадаистичког огранка, који је оформио Драган Алексић 1920. године, посматраћемо на неколико планова: на плану маргинализујућег односа самих југодадаиста према свом покрету, социјалне маргинализације у паланачким културним срединама Краљевине СХС, као и свесној поетичкој маргинализацији коју су спроводили југодадаисти продукујући херметичну књижевност.

Југо-дада је дадаистичка фракција званично настала на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца односно Краљевине СХС, 1922. године. Јасна Јованов тврди да је термин југо-дада изведен из облика *dada-yougo*, који се налази на насловној страници ревије „*Dada tank*“ (Загреб, мај, 1922) (Јованов 1999: 15). Јованов даље тврди да се „наговештаји *yougo-dade* јављају у Прагу

1920. године на територији некадашње Аустроугарске монархије, у чијем саставу су се до Првог светског рата налазили и делови југословенских простора“ (Јованов 1999: 24). Ако се вратимо на именовање југо-даде можемо закључити да то што југо-дада није самој себи (до краја) дала име, представља једну од значајки аутомаргинализације. Социјална маргинализација тиче се рецептивног одбацивања тековина југо-даде, као и аксиолошког унижавања преко актера других авангардних –изама, пре свега зенитизма и надреализма. На крају, поетичка маргинализација тиче се пре свега интерпретативне непрозирности покрета као и пропорционалне несразмерности када је реч о дадаистичкој заоставштини у свету и код нас. Сагледавање проблема југодадаистичке аутомаргинализације могуће је спровести кроз дефинисање исте, кроз објашњење морфологије комуникационих канала фракције са остатком покрета као и преко његовог самоуништења.

Ако бисмо покушали да пружимо дефиницију југо-даде, рекли бисмо да је она балкански херметични, анархистички и нихилистички антифилозофски покрет са дадасофским појмом „какотедрагости“ као централном идејом. „Какотедрагост“ је аконцепција било каквог мишљења, она сматра да је свако мишљење исправно и типолошки је сродна фајерабендовској крилатици „anything goes“. Све ове чињенице нам дају основу да поставимо хипотезу да је југо-дада била вишеструко маргинализована: и у склопу даде, и у склопу српске авангарде, и у целини српске сувремене а и потоње књижевности, те културолошки у средини у којој је настала и егзистирала, па ћемо наше сагледавање скрајнутости југословенске дада-фракције, у складу са целином коју разматрамо, такође посматрати из аутомаргинализујућег, социјалног и поетичког угла.

Ко је чинио „југодадаистичку чету“? Драган Алексић у тексту „Водник дадаистичке чете“ (1931) каже да се „у дадаистичкој чистокрвној чети нашло неколико талената: пок. Драган Сремац, пок. Видо Ластов (први Рус који је 1921. знао перфектно српски), др Славко Станић, Михаило С. Петров (сликар), др

А.Милинковић и други“ (Алексић, 1978: 110). Ти други представљају маргину маргине југо-даде (у њих, рецимо, спада Јим Рад (Миодраг Радовић)). Даду на југословенским просторима не представља само југо-дада. У њу, гледано из ширег књижевноисторијског угла можемо убројити и зенитисте, који су до тринаестог броја часописа „Зенит“ подржавали Алексића објављујући му текстове, а касније, у памфлетском обрачуна са југо-дадом, издавали дада-антидада ревију, „Дада јок“. У дадаисте спорадично можемо рачунати и Монија де Булија, Риста Ратковића и Звонка Томића, који су 1920-их година објављивали дадаистичке текстова у часописима „Путеви“ (1922), „Сведочанства“ (1924-5) и „Вечност“ (1926).

Оснивањем „Dada Club“-а на другом спрату зграде број 6 у Петрињској улици у Загребу а чему је претходио Алексићев „изгон“ из „Зенита“, званично је институционализована југо-дада. Разилажење са зенитизмом доживљавано је не као маргинализација (југо)дадаиста него као маргинализација „Зенита“. Драгољуб Обрадовић у тексту „Наша модерна поезија“ (1923) каже: „То што су дадаистички писци почели да учествују и у другим часописима а не само у својим, и ако су кратко пре тога раскинули са најближим сродницима из ‚Зенит‘-а, зато што су им ‚зенитисти и сувише млаки‘ - доказује најбоље, да је њихов покрет остао несхваћен, по страни, да није по њиховом очекивању деловао на срца“ (Обрадовић, 1923: 112). Разлог за такво нешто приписује се југодадаистичком (квази)елитизму: „Југословенски дадаисти почели су рад у ‚Zenit‘-у, затим су се разочарали ради млакости зенитизма и створили су свој орган ‚Dada-tank - Yougodada‘. У њему имају приступа само верни, упућени у узвишену уметност дадаизма“ (Обрадовић, 1923: 114). Обрадовић, који се иначе потписао са doctorand phil., циничним памфлетизмом, покушао је парадигмом паланачког менталитета да спроведе једну модернистичку уравниловку, да изједначи, југо-даду са осталим -измима.

Дадаисти су начелно били против имена дадаизам јер их је он онда сврставао у исту раван са другим –измима: експресионизмом, футуризмом,

надреализмом, конструктивизмом. Гојко Тешић потврђује овај став када каже да је специфичност српског дадаизма, за разлику од француског и немачког у нашим књижевним релацијама то што се не манифестује се као покрет, школа, концепција (Тешић, 1980: 56). Тешић потом реферише ка Марку Ристићу који у „Анти-зиду“ када говори о француском дадаизму указује на битну одлику дадаизма уопште: дадизам је према њему „стање духа“ а не покрет.

У намери да одредимо статус југо-даде у дадаистичким и југословенским оквирима морамо се фокусирати на проблем аутомаргинализације југо-даде. Наиме, наша дадаистичка фракција није се у потпуности идејно уклапала у „постулате“ дадасофије, она је аутомаргинализаторна јер показује инфериоран однос према светској дади (што ћемо касније видети) и коначно, она се самоукинула, чиме је аутомаргинализација доведена до краја. Ослањајући се на став да је дада анархична, ахијерархична творевина, југо-дада је функционисала као анти-дада јер је имала вођу (водника дадаистичке чете) и следбенике.

Корен аутомаргинализације можемо пронаћи и у дадасофији, тачније у продуктивном ниҳилизму. Тешић објашњава суштину дада-промене, а то уједно нама и даје одговор због чега не може бити нео-даде: „Уколико дође до стварања једне уобличености, систематичарског, дадаизам се устремљује на сопствени дух и тражи дух експлозивног, разарајућег тренутка. Он хоће тренутак као израз апокалипсе, рађање новог које ће бити спремно за рушење сопственог духа. Дакле, као школа не постоји, већ као манифестација тренутка, било да је реч о 'самоубилачким' дадаистичким приредбама матинејима (Осијек, Суботица) било да је реч о дадаистичким изложбама крајње разорености језичке структуре, уметности уопште, своди се на његово делање, на тренутак трајања дадаистичког блефа. А тај блеф, ту манију рушења, условило је време ратне збиље и антиљудскости. Он нема корена у традицији, јер је априори против ње. Он је за царство хаоса“ (Тешић, 1980: 56).

Са друге стране, чланови југо-даде веровали су у нео-даду што је такође било проблематично, с обзиром да се сама дада дефинитивно самоукинула 1922.

године. Овај проблем можемо видети у промишљањима водника (Драгана Алексића): „(Дадаистички) Архив (у Берлину) ће се отворити тек 1999. Године, и тим саставима (међу којима је и онај који је послала југо-дада В.П.) лансирати неодадаизам као академску школу.“ (Алексић 1978: 110)). Неодада је онда наставак, фениксовско ускрснуће даде. Традиција је термин модерне. Из овога следи да југо-дада и јесте и није део битка модерне односно да се она налази и на маргини модерне и на маргини постмодерне. (Југо)дада као нихилистичко стање духа није могло да се понавља те је неодадаизам је парадоксални (ид)ентитет јер дада жели својим постојањем да стави тачку на „еволуцију“ уметности и уже, књижевности. После даде, стога нема, неодаде. Стога следи да је водник југо-даде сџм свој покрет маргинализовао јер га је удаљио од дада-суштине.

Социјалну маргинализацију југо-даде можемо приказати кроз инфериорност балканизма, кроз ниску књижевноуметничку рецепцију коју је често пратила етичка маргинализација као и кроз институционализовано оспоравање њеног идентитета (савременици писци/новинари, академски кругови и други).

У односу на даду, југо-дада је маргинална фракција и по обиму и по интензитету али и по резултатима. Јасна Јованов тврди да је одсуство ратног окружења у моменту настанка југо-даде „у извесној мери умањило жестину и продорност његовог наступа“ (Јованов, 1999: 75). Оцену интензитета и квалитета југодадаистичких резултата дао је Ханс Рихтер: „У Југославији су у ‚Танку‘ покушали превладати грађанске предрасуде. И у Јапану било је дадаистичких представника.“ (Рихтер, 1971: 15). Рихтер не види значај југо-даде и сматра је, не резултатом него покушајем. Ристо Ратковић тврди да је дадаистички круг у Београду био пуно слабији него у централној и западној Европи. Ратковић, уз спорадично помињање Рада Драинца, Монија де Булија и Бошка Токина, сужава покрет на Драгана Алексића и на Звонка Томића, где првог дефинише као изразитог представника дадаистичке школе, а другог као

њеног, можда случајаног госта (Ратковић, 1991: 69-70). Предраг Тодоровић такође истиче малобројност југодадаиста али помиње друга имена: „Без обзира што у покрет нису била укључена нека значајна имена (са изузецима Пољанског, који је сарађивао са Драганом у Прагу, и Михајла Петрова, сликара), дух дадаистичке негације је пренет, Алексићевим преласком из Загреба 1923. године у Београд, где је, свакако, утицао на формирање београдског надреалистичког круга“ (Тодоровић, 1988: 15). Међутим, треба напоменути да је, иако је настала шест година након формирања даде у Цириху, југо-дада прошла кроз све фазе светске даде и стопила се са њом у самоукидању.

Југо-дада има територијално маргинални, балканистички положај у оквиру даде. Балкан је југоисточна периферија Европе. Југо-дада се и формирала са свешћу о балканској припадности. О приступању свог покрета дади Алексић каже:

„Још две интимне конференције, једно обавештење у хановерском 'Цвибелфишу' издавача Паула Штегемана, Швитерсово писмо, и ја се реших да уђем у дадаистички покрет као први југословенски представник и балкански вођа. Никада се ниједна илузорна каријера није тако брзо ишчаурила“ (Алексић, 1978: 103).

Имаголошка пројекција, какву представља балканизам, према Марији Тодоровој подразумева стереотипе примитивности грубости, сировости, андроцентричности те стања перменентне транзиције у се којој европски идентитет налази у стању измицања. Такво (само)виђење Алексића као „водника“ балканске дадаистичке чете имамо и у његовом аутобиографском сведочењу:

„Одмах смо се сложили (Алексић и дадаисти Тајге, Хашек, Волкер, Нојман и Буриан, В.П.) да сам ја, груби Балканац који сања о

шверцу дувана и жита, кроз сан (заиста кроз сан) пронашао по други пут пронађено: дадаизам, и да сам га колосално балкански етикетирао.“ (Алексић, 1978: 102).

Насупрот Алексићевом огледању у балканском дадаизму, Ендре Бојтар има доста другачију перспективу. Наиме, овај књижевни историчар сматра да у Источној Европи дадаизам није имао ниједну самосталну групу или покрет те се јавио у симбиози са другим правцима: футуризмом, експресионизмом и у мањој мери надреализмом: „Сама реч ‚дада‘ или ‚дадаизам‘ појављује се врло ретко (тако на пример у антологији Д.Алексића: *Dada Jazz 1922*; у првом делу зборника *Svet, kretu se smeje* К.Тажгеа предавања под насловом ‚О хумору, клоновима и дадаистима‘ у којем помиње да су се песници преко Кашакове мађарске емиграције упознали са дадаизмом; у неколико песама Ф. Халаса, као нпр. ‚Кружни пут дадаизма - Булевар дадаизам; или мало позориште ДАДА Ј.Фрејка и Е.Ф.Брауна из 1927)“ (Бојтар, 1999: 37).

Југодадаистичка „филијала“ је имала асиметричну размену са дада-централом и њеним представником Тристаном Царом на плану објављивања текстова. У два писма југодадаистички „водник“ потврђује проблем неинформисаности југо-даде о догађајима који се дешавају у дада-свету: „Драги господине Цара! као дадаисти смо сви већ породица и зато вам пишем. Коначно и код нас у Југославији (Србији) један нови Дада. Овде у Загребу ми желимо да зачнемо дада покрет. Кроз неколико дана ће да се појави ДАДА-Танк Ревија за дада-звезде. Та ревија ће у Југославији утиснути један европско-интернационални карактер. А зато што ми не можемо све у Европи да контролишемо молимо вас за све француске или друге западне дада ревије и књиге (немачка дада-дела већ имамо) да нам пошаљете, да би стекли увид и пример. Ми ћемо о дади више ПАН ПАН ПАН писати, јер смо ми дада-људи 100%. Апелујемо зато на солидарност целог дада-света и очекујемо ваша дела. За узврат: од нас, све што се на Балкану и југоистоку појави, можете одмах



добити. ТАДА: наша ревија је интернационална и ми очекујемо и вас као сарадника од 1. јуна - 1. новембра“ (Тодоровић, 1988: 15).

Цара је пружио позитиван одговор Алексићу. У „Dada Tank“-у је објављена две Царине песме а у „Dada-jazz“-у једна. Осим њега у југодадаистичкој периодици објављивали су и Хилзенбек и Швитерс. Чак је Цара једном приликом и експлицитно „признао“ даду на Балкану када је редакцији часописа ‚Зенит‘ послао пошиљку са пропратним тексту: „Дада је познат широм света. Сам сам имао прилике да видим на једном путовању да је дада исто толико познат у Швајцарској као и у Милану, Венецији, Београду, Винковцима, Букурешту, Јашију, Цариграду, Букурешту, Јашију, Цариграду, Атини, Месини, Напуљу и Риму“ (Јованов, 1999: 53). Почевши од трећег града у низу, Цара је оцртао југоисточну периферију даде.

Осим размене писама, којим је потврђено постојање комуникације југо-даде и неке друге даде, није позната ниједна чињеница о евентуалном учешћу југодадаиста у неком дадаистичком хепенингу ван Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Можемо онда да закључимо да је југо-дада била нека врста културолошког острва унутар Краљевине СХС, која је фактички била политички и културолошки сателит Француске. Насупрот томе, утицаји који су долазили из мађарског и немачког културног поднебља (Немачка, Аустрија, Швајцарска) била су посматрана са подозрењем јер је Краљевина СХС је настојала да фаворизовањем Француске отклони немачки културни утицај (Димић: 1997: 187).

У даљем развоју даде на територији Краљевине СХС долази до процеса дадаистичке размене Југо-даде и мађарског активистичког покрета који је био жив у Суботици и Новом Саду. Наиме, Драган Алексић је у мађарском часопису Ма објавио песму „Таба циклон I“. На другој страни, Адам Чонт је у Алексићевом часопису Dada Jazz објавио визуелну песму са оптофонетским елементима под називом „Смакну“. Овде већ можемо говорити о равноправној размени искустава. Дакле, у односу на државу у којој је настала, југо-дада је

била отворена према свим регионима. Програм који је југо-дада реализовала у Осијеку, потврђује њен интернационализам. О свему томе је био извештен Трисан Цара у другом писму датираним 20. августа 1922. године: „До сада је већ нешто друго: дадаисти улазе са галамом: ја сам цео ту. Излагање иде с публиком. Завршили смо. Неки типови звижде. Аплаудирају. Сасвим добро. Долазе рецитације: песме од: Д.Алексић, Мее Таг, Туна Милинковић S. Slesinger, Видо Ластов, М.С.Петров, М.Reich, Т.Tzara, Walt. Merin. Добро звижде аплаудирају галаме. Наше слике: М.С.Петров, Д.Алексић, Raoul Hausmann, F.Picabia, Moholy Nagy, Арп, Публика *cresendo furioso*. драме драме драме: то је нешто. Више од 8 драма са реалтриковима. Публика: *lignum atremens*. Идемо кући брзо, задовољни смо, наша гесла се пењу, грађани падају“ (Тодоровић, 1988: 15).

Ниску рецепцију дадаистичких манифестација уопште можемо објаснити њеном херметичношћу, мулти- и микс-медијалношћу провокативношћу, ненавикнутошћу на уметнички скандал. Негативност југодадаистичке рецепције, упркос интензивном и бучном рекламирању у штампи и излозима свугде по градовима, „обогаћена“ је неписменошћу становника, односно публике на југодадаистичким хепенинзима: „Идеје које су заговарали авангардни покрети (надреализам, дадаизам, зенитизам) у Краљевини Југославији, иако одјек струјања у европској уметности, биле су потцењиване од средине у којој су настајале и занемариване од установа које су биле задужене да брину о сфери културе и стваралаштва. Средине у којој је било преко 50% неписмених није могла да их разуме и прихвати. Властима није одговарала њихова деструкција, бунт, подстицање промена друштвене стварности.“ (Димић, 1997: 267).

Колико је беса у штампи изазивала „дадаистичка матинеја“ видимо у анонимном тексту „Дадаистичка ‚матинеја‘ у Осијеку“ који је објављен непосредно након југодадаистичког манифестовања у поменутом граду. У први план овог текста истакнуто је обезвређивање дадасофије: „Поред футуризма, кубизма и зенитизма добисмо и још једну нову ‚науку‘, која се зове дадаизам“

(Аноним, у „Зли волшебници I“ 1983: 304). Та „наука“, како анонимни критичар наводи, „могла је да се роди само у глави душевно болесног и абнормалног човека, чију ‚науку‘ могу опет да следе такви људи“ (Аноним, у „Зли волшебници I“ 1983: 304). Дакле, поступак обезвређивања овде иде фукоовски, преко проглашавања југодадаиста за ментално заостале и душевно болесне.

Памфлетизам, као вид примитивног маргинализовања овде је више него очигледан: „И ‚Хрватски лист‘, као представник *политичког дадаизма* учинио је овој осморици душевних кретена озбиљну рекламу (...)“ (Аноним, у „Зли волшебници I“ 1983: 304-305). Памфлет је даље „обогаћен“ идеолошким маргинализовањем југодадаиста и подигнут је на „виши“ политички ниво: „Осам младих дангуба и мангупа дошло је у Осиек да проповеда и да утаре пут једној новој ‚идеји‘, идеји обарања свега онога што је до данас постигнуто на културном пољу народа“ (Аноним, у „Зли волшебници I“ 1983: 305).

Епска свест анонима је потпуно уплашена дадаистичким интернационализмом и он врши замену теза, проглашавајући југо-даду за непатриотску: „Задаћа ја његова (дадина) освојити све што је душевно плитко и што је почело да губи понос човека, па да онда угуши све оно, што је на путу дадаистичко-комунистичкој идеји разарања. Убијање национализма, хероизма, идеализма и свега онога лепога што се данас изражава код свих народа у књижевности, уметности и глуми, то је права сврха дадаизма. *Дадаизам је чедо комунизма*“ (Аноним, у „Зли волшебници I“ 1983: 305).

Дадаистичко схватање бруитизма, музике коју генеришу неартикулисани тонови и која настаје на рушевинама тоналног, ограниченог система, аноним интерпретира банализовањем: „За музику веле дадаисти, да јој се има дати потпуна слобода. Нема ту никаквих глумених правила. Узми инструмент у руку и гуди како рука самахоће, или дувај у њу док даха смажеш“ (Аноним, у „Зли волшебници I“ 1983: 305).

Неразумевање дадаистичке перформерске провокативности, аноним исказује издвајањем елемената сценске радње из контекста: „Дадаистичке

јуноше иначе су, како то видесмо на њиховој 'матиеји', врло дрски клипани, - (један је на пр. цело време и рецитовао 'песме' и 'глумио' под шеширом) – а на питања публике нису уопште давали стварних одговора“ (Аноним, у „Зли волшебници I“ 1983: 305).

Евидентно је да су југодадаисти изазвали негативну рецепцију и то по принципу позитивне повратне спреге а то видимо у завршетка текста анонимног критичара: „Дадаисти обећаше, да ће до скоро посетити Осиек. Ми им захваљујемо, а ако дођу, нека буду уверени, да ћемо се други пут знати заштитити од њихове лудости и дрскости“ (Аноним, у „Зли волшебници I“ 1983: 305). Овакви ставови градили су традицију маргинализовања даде која се састојала из бојкотовања, забрањивања и прећуткивања дадаистичке делатности.

Када сагледавамо квантитет и квалитет у коначном перформеском билансу, југо-дада је ипак мање остварила него што је Алексић „обећао“ Цари. Наиме Алексић је у писму оснивачу циришке даде написао: „Шаљем вам критике из осјечких новина. То су документи о првом дада-матинеу у С.Х.С. Молим вас пошаљите ми нова издања из дада-света. Ја ћу вама сва наша документа да донесем и пошаљем. Сада ћемо приредити соаре у Н.Саду, Суботици, Земуну и Београду: укупно око 500.000 грађана“ (Тодоровић, 1988: 15). Тодоровић у напомени наводи да је од наведених места, манифестација одржана само у Суботици 19.9.1922. године. Према подацима Јасне Јованов стоји да се „са сигурношћу може тврдити да су представе одржане у Новом Саду, Осиеку, Винковцима и Суботици“ (Јованов, 1999: 67).

Поетичку маргинализацију југо-даде можемо пратити на плану њеног проглашења за нонсенс, за бесмислену и невредну књижевну творевину. Други план тиче се оспоравања припадања ове фракције дади чиме би се оспорио њен поетички идентитет. Оспоравање југо-даде одвијало се на неколико начина и преко субјеката различите образованости. Професионални профили оспораватеља кретали су се од новинара, преко колега-уметника до универзитетских професора. Међу памфлетским противницима авангардне

херметичности налази се међуратни критичар Боривоје С. Стојковић који констатује да се „Драган Алексић као и писци Павле Васић и г.Б.Миловановић, губе, како каже, у смешним вратоломијама“ (Стојковић, 1983, 519). Стојковић се пита даље: „Где је ту укус и памет? Требало би расписати конкурс за награду онима, који успеју да одгонетну све ове галиматијасе и ребусе.“ (Стојковић, 1983, 520).

Сличне оцене о поезији југодадаиста дају и критичари попут поменутог Драгољуба Обрадовића који за поезију Вида Ластова каже „похвалне“ критике поредећи је са тзв. црначком поезијом Тристана Царе: „Тристан Цара пише црначке песме: ‚Занзибар‘.

o mam re de mi ku  
mi smo potekli od wahha haha  
wawinza nas neće više tući oh oh  
mionwu ne dobiva nijedan rubac više hy hy  
i kiala nas nikada ne će videti he he

Док ова црначка песма задивљује својом простотом и једноставношћу, дотле нас друге песме наших дадаиста стављају у смешан положај неразумевања. Видо Ластов пева:

„Гоодине  
гооодино  
ратујте психом  
торпедо светао  
мегаломан тракавица ферман  
добро јутро. - ‘

Дадаизам је као политички принцип утопија - као проетски правац ван поезије, - и много интересантнији као једна пролазна болесна етапа у нашој поезији него права књижевност“ (Обрадовић, 1923: 115).

Да бисмо разјаснили разлоге поетичке маргинализације и да бисмо објаснили ниску рецептивност, мораћемо да спроведемо херменеутички уплив у југодадаистичку поетику.

### **1.4.2. ПОЕТИЧКА ЗАОСТАВШТИНА ЈУГОДАДАИСТА**

Текстуална пракса југодадаиста нуди обиље примера отежавања рецепције, инсистирања на естеици ружног, на гротескном и на убацивању супкултурних елемената. Поезија дадаиста дионизијски одише једном карневалском балканском атмосфером са ироничним тоновима према женама и религији.

У југодадаистичкој слици друштва постоји презир према службеницима, који се доживљавају као медиокритети – бескичмењаци:

„ (...) вир вирови бућкати на очи  
компензатори купити мало слузи  
слуз слузаво слузи служнички уред (...)

(Нац Сингер, „Беседа на кишобрану“, 2-3: 1922а),

Привредници и политичари се доживљавају као нешто недодирљиво (та недодирљивост се види стављањем апострофирања капиталисте у заграду, док је

политичарска (председничка) недодирљивост манифестована кроз слушање гласа истог преко грамофона (примитивног средства медијске пропаганде)):

„ (...) певати председникова песма грамофон  
на пролазима (ој предузетниче) (...)“

(Нац Сингер, „Беседа на кишобрану“, 3: 1922а),

Господа се доживљавају уштогљено, као вештачки производ друштва:

„трема и копиле бенгала  
посета пеца мамици коња  
десета брига  
оковратник  
како оно иде Мр. Пиро! (...)“

(Jim Rad (Миодраг Радовић) „Трема и копиле бенгала...“, 1922а: 6).

На другој страни, народ је приказан као руља која не мисли, и то крајње пежоративно:

„(...) Еј, и онда ми падоше на колена  
сви варошани с асфалтом под ногама.  
Моје очи данас плешу с њима:

(...)

Три псића прпошна повезаше оковратнике радо  
светина ждере кино-плакате.

Јер у параграфу стоји да су потреси немогући. (...)“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „На залеђе кино филма“, 1993: 244).

Срећу лирски субјекат југо-даде налази у фабрикама која је, у ствари, раднички простор, тако да се на тематском плану индустрија се хибридује са љубављу:

„Ја да те љубим врелу - љупка Реер  
што сам поносно извиждао романтике  
па везао душу и за фабричких сирена страсти (...)!“

(Михаило С. Петров, „Песма за ангажман“, 1993: 247).

Из свега наведеног видимо да југо-дада гаји, у начелу, негативан однос према друштву у коме ствара. Он је антикапиталистички, антибуржоаски са једне стране, али је афирмативан према пролетеријату (радницима), што потврђује да се југо-дада налазила на маргини, на левој политичкој опцији у једној монархији, са изразито јаком епском свешћу каква је била Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца.

Однос према рационализму и религиозности код југодадаиста је карневалски. Исмева се прорачунатост банака доводећи њихов простор у вези са клоуном, пајацем:

„ (...) јест пајац је пајац  
ружна лупежина у  
боји лака са хиперманганом (...)!“

(Видо Ластов, „тровање пести...“, 1922а: 5).

На другој страни, став према свештенству, било католичком, било православном је крајње ироничан. Према њему се не показује никакво понашање, штавише, овде је индиректно присутан насилан однос према поменутој друштвеној структури:



„ (...) Да  
Три магнетичне речи  
и три кокетне стреле вас прободоше  
падосте о вратове папиних кћери. (...)“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „На залеђе кино филма“, 1993: 244),

„ (...) у мозгу црв  
ја пијем голи мозак  
а где су два центима: патријарха и Аполо Белведерски  
нек тамјан гризе носеве (...)“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „Pichler & Comp.“, 1922a: 3).

Балканистичко виђење жене као маргиналног субјекта својствено је југодади. Жена може да буде објекат жудње, предмет подсмеха, хистерични ентитет, анимализовано биће или део обезличеног мноштва. Женина сексуалност се преувеличава у складу са висином либида лирског субјекта:

„ (...) а да те љубим врелу - љупка Реер  
што сам поносно извиждао романтике  
па везао душу и за фабричких сирена страсти!

јер  
перверзно је већ само то: бити балканац  
и умирати маховима иза захукталости  
на бедрима жене голицавом сласти!

(...)

Перверзан сам и воли да грејем твоје груди  
прелепи мој Монт Еверест и мој Мон Блан. (...)“

(Михаило С. Петров, „Песма за ангажман“, 1993: 247).

Жена је фактор који кочи мушкарца и стога постаје предмет подсмеха:

„(...) И казао сам газдарици  
да су њени резанци моји осећаји  
а она се смејала.  
(...)  
господо  
ја вас нисам видео јучер на улазу  
у Преко-воз  
Можда сте заборавили гледати на компас  
или вам време зауставише ваше жене (...)“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „На залеђе кино филма“, 1993: 244).

У радикалнијој варијанти, југодадаисти сагледавају жену и као хистерични субјекат:

„(...) истозначно једнозначно  
напет јако грејати сунце  
у оквир неизмерност  
енглески штофови - сиктава балерина (...)“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „Кевице  
цинкају“, 1922б: 3).

Поетски простор југо-даде жену и анимализује:

„трема и копиле бенгала  
посета пеца мамици коња  
десета брига (...)“

(Jim Rad (Миодраг Радовић, „трема и копиле бенгала“ 1922а: 6)).

Колоплет асоцијација које прати жене укључује имплицитно насиље (садизам), умножавање женских објеката до стварања једног безобличног масовног лика, који прогања, од кога треба побећи или кога треба отерати:

„ (...) разнежена осветљења нама улар бацају  
нуде смех  
пиколо дијета садизам  
патрокло савоја 3000 жена  
савоја-жене  
сан Марино-деца  
(...)  
наша крв пролити бедро кревет  
пеку реч бити добар покрет  
пеку покрет рећи не марш  
санирам здраве у кутији аспирина  
беж'те жене.“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „Pichler & Comp.“, 1922а: 3).

Маргинализујући, андроцентрични однос према жени, југодадаисти свесно правдају балканизмом:

„(...) јер  
перверзно је већ само то: бити балканац  
и умирати маховима иза захукталости  
на бедрима жене голицавом сласти!“

(Михаило С. Петров, „Песма за ангажман“, 1993: 247).

Поменута балканистичка грубост, сировост и примитивизам није спречило југодадаисте да узму америчке псеудониме јер Jim Rad је Миодраг Радовић, а Fer Mill је Антун Милинковић. Уопште, југодадаистичка отвореност према другом културном утицају, посебно ономе који је долазио са Запада видљива је на језичком плану:

"Wörter kleben Wand hängen als  
LUSTERbuschig zusammen spannen  
(O edle JUNGFRAU!)  
Bimm - bammmm  
Timm - tammm  
KzzZ - Kzzzzzzz  
Grün durchschneiden tanzt Gehirnen  
Toreador Toreador HALT!!  
Telephon winselt töten alle Fischer  
Tramwaytrole schief und  
DÜNN  
Verse KLAК-KLAК  
BLÜHEN/ DIRNEN der MITTERNACHT  
(Ha-haaaaaaaAA!  
Korsika traumen Nacht  
Langsam  
RUHE  
MEIN TRAUM  
RUHE  
Langsam bis Morgen  
ADIO ADIO ADIO"

(Михаило С. Петров, „13“ 1922а: 3)

Песма је углавном написана на немачком језику, али њен садржај реферише и ка другим културним круговима: шпанском („Toreador Toreador HALT!!“), америчком („Tramwaytrole“), француском („Korsika traumen Nach“) и италијанском („ADIO ADIO ADIO“). У земљи, културно заосталој, оваква песма је својим изгледом и језичким одабиром, свесно изабрала изузетно ниску рецептивност.

Пример који смо тумачили је један од ређих полиглосичних случајева. Чешће се дешава да се српски језик комбинује у истој реченици са неким страном:

„тровање пести  
изгарање липт-петог  
trading-banc без нужне  
200.000 Л (...)

(Видо Ластов, „тровање пести...“, 1922а: 5)

Југодада је „подарила“ је један пример праминимализма, песму Драгана Сремца „Dadaritter“ („Дадавитез“). Њен „водник“ је поводом тог текста прокоментарисао: „У име наше балканске чете пок. Драган Сремац послао је наш прилог за дада-архив. То је била најинтересантнија песма коју може човек да извуче из 55.000 немачких речи“ (Алексић, 1978: 111):

„Dürfen  
Können  
Mögen  
Müssen  
Sollen  
Wollen  
Wissen“



ратујте психом“ (...)

(Видо Ластов, „Гоодине...“, 1992а: 5)

„(...) Оооооо

идиотски смели поклик корза и игноранције.

„Можда има и ваздушних кола? – (...)“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „На залеђе кино филма“, 1993: 244)

„(...) окопавати лук напет јако

у пола девет баш у пола девет

истозначно једнозначно

јордан дезерти балаво обрисати

пожељно сести

десерт рањава

истозначно једнозначно

(...)

календар казује три уре дневно

историја бегства месечева

остарео коњ о о о О

можда вуче сосове за номаде.“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „Кевице цинкају, 1922б: 3),

У својој песми Михаило С. Петров пародира конвенцију римовања јер се римују речи које ништа не значе. Кумулирање речи „ADIO“ на крају песме, може цинично да представља опраштање од читаоца. Ластов градира фонетску редуванцу на почетку своје песме, а Милинковић, осим крешендирања гласа „о“ на почетку стиха једне, односно на крају стиха друге песме, чиме се оптофонетски сугерише да читалац на том делу треба да чита гласније,

плеонастички става појмове „истозначно“ и „једнозначно“ у јукстапозицију у два стиха.

Са друге стране, потпуно супротно, југодадаисти у својим песмама повећавају ентропију уношењем каламбура, неологизама и жаргона:

„(...) вир вирови бућкати на очи  
компензатори купити мало слузи  
слуз слузаво слузи служнички уред  
дереглије амо ој прохујавање  
(...)  
ој црнопискаву тарантелу у стомак  
(...)  
речима гура станицу мутнокаљавост  
астрахан пароплинаста гужва  
(...)  
на пролазима (ој предузетниче)  
на полазима полазним станицама  
(...)  
тераленка теревенка  
кућно је керче обесно.“

(Нац Сингер, „Беседа на кишобрану“, 1922а: 2-3)

Неологизми се граде простим срастањем („пароплинаста“, „мутнокаљавост“) а неки су синестетичког типа („црнопискаву“). У наслову песме Антуна Милинковића „Кевице цинкају“ жаргон има сврху детронизације мајке.

Језичка ентропија поезије југодадаиста, у крајњој инстанци, поприма два облика: асинтаскички и асемантички. Први се односи на кидање синтаксичких веза и то најчешће пребацавањем глагола у инфинитив а други на продукцију



нонсенс стихова, чија перформативност води ка фрустрацији реципијента.  
Доказаћемо ове ставове на следећим примерима:

(...) палаворде живот седети  
сесесесе  
банка столови бити леп час два  
адмирал-крем америка петролеј (...)"

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „Pichler & Comp.“, 1922а: 3),

„тровање пести  
изгарање липт-петог  
trading-banc без нужне  
200.000 Л (...)"

(Видо Ластов, „Тровање пести...“, 1922а: 5),

„ (...) Пролазим кроз столове меса  
и мислим:  
можда има негде на Сицилији исто такав један ја  
што мрзи укочене звезде.(...)"

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „На залеђе кино филма“, 1993: 244),

„прикрељити ћурлик прогутавати ватра бакљаста  
у ждрело на ситно размрскавати  
возе куће у бескрај вртложити  
вир вирови бућкати на очи  
компензатори купити мало слузи (...)"

(Нац Сингер, „Беседа на кишобрану“, 1922а: 2-3).

Инфинитив као нелични глаголски облик користи се најчешће да би се постигао ефекат избегавања именовања субјекта или објекта, да би се створило не-лице, односно да би се изгубио лирски субјекат као основа песме. Дакле, одабиром инфинитива као доминантног глаголског облика ствара се антипесма. Други пример уместо инфинитива садржи поменичени глагол који је такође неличан и он представља варијацију на тему не-лица. Трећи пример („Пролазим кроз столове меса“) показује да се дехуманизација у песми постиже синегдохизацијом људи у месо или њиховим изостављањем и констатовањем само хране, без људи. Гомилање глагола и именица на крају има за циљ да створи хаотични амбијент и ослика исти хаос који настаје у лирском субјекту. Привидан нонсенс (који можемо овде да констатујемо услед, овог пута, екстремно ниске редунданце јер се нови елементи уводе брзо и без повезивања), „неутралише“ се спознавањем чињенице да је простор песме, њена „кућа“ тело лирског субјекта - његова унутрашњост, ждрело и његове очи.

Управо је унутрашњост субјекта – његове изнутрице, мозак, телесне течности једна од основних средстава пласирања авангардне естетике ружног. Говорење о мозгу, слузи, крварењу изазива рецептивно гнушање. У комбинацији са (црним) хумором, који има циничну основу и са импортовањем супкултурних елемената у поезију (циркус, бокс, бруитизам), југодадаисти су реализовали текстове који ће бити естетички маргинализовани.

Мозак, као основно упориште рационализма, у југодадаистичкој поезији дат је као трули појам над којим је извршено насиље.

„(...) Bimm - bammmm  
Timm - tammmm  
KzzZ - Kzzzzzzz  
Grün durchschneiden tanzt Gehirnen (...)“

(Михаило С. Петров, „13“ 1922а: 3),

(„Бимм-баммм / Тимм – таммм / КззЗ – Кзззззз / Зелени мозгови исечени играју“, мој превод). Црв у другом примеру нам указује да се мозак види као мртав, нефункционалан објекат и да се не разликује од хране која је може јести, односно пити:

„(...) Шампањац батина невропату  
у мозгу црв  
ја пијем голи мозак (...)“

(Jim Rad (Миодраг Радовић, „трема и копиле бенгала“ 1922а: 6)).

Смрт се, у југодадаистичкој поезици, весело доживљава као део живота што иначе подсећа на карневалску атмосферу *dance macabre*:

„(...) Тамо ми пецају кости  
сутра убијен крематориј  
кад да позлије  
разуме се *gumiarabic*  
само нека  
весело“

(Jim Rad (Миодраг Радовић) „Трема и копиле бенгала...“, 1922а: 6).

Просипање тела, његов опис изнутра и његова дезинтеграција представљају елементе који упућују на смрт. Због тога је ово анатомско-физиолошко подручје везано за естетику ружног. Југодадаисти спајају дескрипцију унутрашњости тела и његово разарање:

„прикрељити ћурлик прогутавати ватра бакљаста  
у ждрело на ситно размрскати  
возе куће у бескрај вртложити (...)“

(Нац Сингер, „Беседа на кишобрану“, 1922а: 2-3).

Подручје стомака (утробе) обично се повезује са женом, рађањем, али и нечим што је болно и рањиво:

„(...) из утробе ме твоје меким шапатам здрави  
и чека да вриском радосним оживи. (...)“

(Михаило С. Петров, „Песма за ангажман“, 1993: 247).

„(...) ој црнопискаву тарантелу у стомак  
стално омакнуће куће  
тарабе њу  
анцари бритве витриоли њу (...)“

(Нац Сингер, „Беседа на кишобрану“, 1922а: 2-3).

У другом примеру имамо (ин)директно повезивање стомака са тровањем и то из два извора: животињског и вештачког, хемијског. Први се тиче паука – организма у организму, а други се односи на витриол односно на сумпорну киселину. Отровне течности разарају организам.

Драгоцене течности, на другој страни, део су естетике ружног само уколико се проливају из субјекта:

„(...) наша крв пролити бедро кревет  
пеку реч бити добар покрет  
пеку покрет рећи не марш (...)“

(Fer Mill (Антун Туна Милинковић), „Pichler & Comp.“, 1922а: 3),

У наредном примеру, телесна течност је слуз, која је употребљена и дословно а и пренесено а упућује на болест која гравитира ка смрти и такође је део естетике ружног:

„(...) компензатори купити мало слузи  
слуз слузаво слузи служнички уред

(...)

лизати папке медуњаве

тераленка теревенка

кућно је керче обесно.“

(Нац Сингер, „Беседа на кишобрану“, 1922а: 2-3).

Растурање бинарне опозиције елитистичко/популистичко у југо-дади репрезентовано је увођењем естетички маргинализованих облика популарне културе: циркуса, филма и цеза. Цез је саставни део имена југодадаистичког часописа *Dada jazz*, а тема циркуса се провлачи у констатацијама типа „дада прави какотедрагост света циркуса“ (Алексић 1978: 92). Из перспективе модерне овакав један индетерминизам високог/ниског у култури угрозио је бивствовање књижевности. За југо-даду то је трансгресивистички искорак ка креативно новом. Карневализација књижевне вечери облику југо-дада-матинеа, изразито херметичног садржаја, има за резултат уношење додатне ентропичности у југо-дада-рецепцију са једне стране и одбацивање даде са друге. За таквоту југо-дада-матинеа најадекватнија је, када је реч о уживању публике, архетипска представа убаченог елемента хаоса, односно метафора тројанског коња. Сами матинеи били су попрште сукоба извођача са публиком:

„(...) усред Прага, у великој југословенској сали, објавили смо нашу приредбу огромним шареним плакатима (...). Пре него што је

почела општа туча, изречене су програмске речи“ (Алексић 1978: 105).

Због свега реченог није чудно због чега је у песми Вида Ластова, тада популарни амерички професионални боксер Џек Демпси (1895-1983) добио статус лирског субјекта:

„(...) чути: пролев боксера dempsey за гушу  
речима гура станицу мутнокаљавост  
астрахан пароплинаста гужва (...)“

(Видо Ластов, „Тровање пести“, 1922а: 5)

Интересовања дадаиста за цез и филм у складу су са њиховом мултимедијалном праксом. У дадаистичкој поезици присутан је стога воковизуел – односно визуелна поезија. Воковизуел се јавља у песми Fer Mill-а (Антун Милинковић) "Pichler&Co." (слика 1) у виду јако подебљаних површина: три паралелно постављена правоугаоника, једног круга и једног обрнутог на страну латиничног слова В. Ови делови воковизуелног постављени су после стихова на десној маргини песме. У другој Милинковићевој песми „Кевице цинкају“ (слика 2), такође на десној маргини дуж већег дела песме постављен је танки правоугаоник укосо. У песми „13“ (слика 3) Михаило С. Петров ломи реч Halt!! (нем. Стој!!) тако да латинично л и т ставља поред два знака наводника. Х и А су постављена паралелно са текстом образујући формални маниризам versus concordantes. Овако распоређена слова представљају слику баријере у тексту – „забране“ даљег читања песме.



## **2. (АУТО)БИОГРАФСКА МАРГИНАЛИЗАЦИЈА**

### **2.1. ПОЈАМ АУТОБИОГРАФИЈЕ**

Да бисмо могли да испитамо проблем аутобиографске маргинализације морамо, пре свега, дефинисати аутобиографију. Радоман Кордић дефинише писање аутобиографије као покушај интегрисања живота, најчешће уз помоћ културног памћења. Аутобиографија има доста додирних тачака са мемоарима јер овај жанр „изрично подразумева два примаоца: сведока и, у неку руку, јунака мемоара, у ствари, учесника (посредног или непосредног) у догађајима о којима мемоариста говори и читаоца коме се обраћа (...)“ (Кордић, 2000: 17). Посредништво у аутобиографији често је извор кривљења лика аутобиографског. Аутор се, по субјективном нахођењу утискује у претензију за објективношћу текста који пише. Са друге стране, писац податке о свом лику добија од других, што даје могућности кривљења одраза субјекта/објекта



аутобиографије. У прилог последњој тврдњи иде и став да „аутобиографија има нулти степен интерактивности са читаоцем. Поврх поменути чињенице да субјект аутобиографије не престаје да се уписује у текст треба рећи и да границе између субјективног и објективног у аутобиографији могу нестати.

У нашем разматрању, пошто ћемо се бавити дадаистичком аутобиографијом, мораћемо да дамо шири, дијахронијски преглед развоја аутобиографије, те у њој да одредимо место авангардној аутобиографији, и уже, дадаистичкој. Мирјана Д. Стефановић даје линију развоја аутобиографије од антике, за коју каже да нема појма сећања, преко хуманизма у коме се генерише појам индивидуализм. Затим се линија наставља путем ренесансе, где је ја-исказ интензивирао, 18. века и просветитељства где је у аутобиографски исказ одраз аутопоетичности и где је присутно приповедање у презенту. Овај развојни ток аутобиографије наставља се преко авангарде, чија је аутоприча игрива и у којој сећање доминира а сам се дискурс аутобиографије естетизује преко естетизације свих животних подручја (Стефановић, 2010: 108-109). Са 1980-им годинама прошлог века настаје експанзија теоријског промишљања жанра аутобиографије и Стефановић овде наводи Фукоова истраживања на плану аутобиографије (М. Foucault, *Autobiografie*), а осим њега помиње и деридијанска промишљања (R. Smith, *Derrida and Autobiography*), те Слотердајкову теорију аутобиографије (P. Sloterdijk, *Literatur und Organistaion von Lebenserfahrung. Autobiographien der zwanziger Jahre, München-Wien, 1978*) (Стефановић, 2010: 111).

У разматрању аутобиографске маргинализације Драгана Алексића, кретаћемо се у дискурсу чије координате одређују две бинарне опозиције: документарност/фикција, употреба/злоупотреба аутобиографских чињеница. Примарна грађа коју ћемо користити у нашој студији се односи на два текста – на аутобиографску дадаистичку цртицу „Драган Алексић“ (1926) и мемоарски текст „Водник дадаистичке чете“ (1931), која према наслову представља апозицију за Драгана Алексића, а у ширем контексту прати историјат југо-даде, „Зенита“ и уопште, српске авангарде.

Наиме, када је реч о документарности аутобиографског, Радоман Кордић тврди да мемоари инсистирају на једнакости говора и стварности и да немају право на информативне празнине (Кордић, 2000: 19). Објективно излагање аутобиографских чињеница, на другој страни, никада не може бити потпуно очишћено од субјекта те можемо сматрати да представљају мешање фактографског са емоцијама, односно – сваки аутобиографски исказ је, у већој или мањој мери семиаутобиографски, делимично аутобиографски. Илустрацију за ову тврдњу пружиће нам сам почетак текста „Водник дадаистичке чете“:

„Пре десет година, у магловитом октобру на Карловским Винохрадима у Прагу, на Јиржијовом Намјести, између апартмана два скандинавска консула, у једној соби пуној гимнастичких справа одржао сам једну салонску конференцију о ‚Оргарту‘ (...) Јер, истичем, читао сам са темпераментом дубоко верујући у смисао и истину мога програма: тумачио сам свој проналазак, *органску уметност*, скраћену у реч ‚оргарт‘“

(Алексић, 1978: 101).

Овај одломак нам показује да магловитост, на једној и темпераметност, на другој страни дају један контрастни емоционални супстрат у детаљном опису простора. Аутобиографија тако може бити двоструко читљива: она се може третирати и као историјско сведочанство и као књижевно дело, што је смешта и на рубове фактографског и на рубове фикционалног (Стефановић, 2010: 6). У најрадикалнијем случају имамо инциденцију аутобиографије у текст (Кордић, 2000: 8) – фикција тако продире у хладни домен документарног и разара га:

„ДРАГАН АЛЕКСИЋ – Стар да би био млад, неспособан да игра на трапезу. Чулност. Војник. Војник новца да би била искалиграфисан реч ‚романтични песник‘ (...)“

(Алексић, 1978; 59).

Наведени одломак из другог аутобиографског текста „Драган Алексић“, показује како се аутобиографска наратија разара краткоћом цртице, како потпуне реченице бивају редуковане у специјалне и како се, нужношћу и правилима фикционалог жанра, цртице, повећава ентропичност аутобиографског текста.

Мирјана Стефановић тврди да је авангарда је литераризацију аутобиографије довела до највишег степена. Овај став је на истим становиштима феноменологије о немогућности раздвајања „аутобиографије од фиктивног причања о животу“ (Стефановић, 2010: 27), јер се субјекат стално уписује у текст аутобиографије, као и онај Манфреда Штајнера који тврди да аутобиографија „никада није дупликат ничега; она је копија дискурса, она постаје чиста игра писања, чак – чиста литетратура“ (Стефановић, 2010: 112).

Поставља се питање, где је граница кад аутобиографија постаје доминантно фикционална и да ли се онда она претвара у своју супротност. У авангарди, пре свега у кубизму, а потом и у дади и у надреализму, продире монтажа. Она није само својствена књижевности, већ је равноправно присутна и у сликарству и у филму. Кордић лакановски тврди да „реалност није ништа друго до монтажа симболичког и имагинарног“ (Кордић, 2000: 28). То онда значи да аутобиографско несвесно у авангарди, односно овде у дади, тежи да фикцијом „освоји“ жанр аутобиографског и да га притом, у дадаистичком маниру уништи. Продукт који остаје иза, а што можемо видети у поментом цитату из Алексићеве аутобиографске цртице представља рушевину документарног и израстање хибрида – мутант-аутобиографије, где реалност постаје псеудореалност.

Други опозитни пар конфронтира се на линији истина-лаж односно истинито и не-истинито. При писању нечега аутобиографског, односно шире, мемоарског, творац дискурса долази у „схизофрену“ позицију који Кордић

објашњава расцепљеношћу „између захтева за објективношћу (који је мемоарима својствен), илузорне претпоставке да се дискурс може поклопити са реалношћу и субјекатске пројекције те реалности, несвесног смисла дискурса, између представе реалности и немогуће реалности реалности (мемоариста не види – природа његовог дискурса га заслепљује – да на месту реалности увек налази само тумачење, дискурс о реалности, и да је то једини начин на који је могућ дискурс реалности), мемоариста је расцепљен између реалности која ишчезава и референтне илузије која супституише ‚реалност њеном представом‘, између симболичности говора и илузије да објављује чисту предметност предмета, да говори из реалног“ (Кордић, 2000: 15).

У наредним одломцима, у два коментара истог догађаја – Алексићевог напуштања „Зенита“, показаћемо поменути тензију између објективног и емотивног. Алексић је био главни уредник часописа „Dada tank“ (1922) и одобрио је (ако није и написао) на претпоследњој страни текста у доњем десном углу кратак текст који гласи:

„једна gloire – идиотштина, антидадаистичка памфлетица ‚д. јок‘, перика литер, вижлета ви – ва – пеа створила је добру рекламу нашем листу, пошто нам је жао пинцлпацкала пеа ми му из милосрђа пуштамо . . . . . **волећете одсада прави дада.**“

(*Dada tank*, 1922: 7).

Овај коментар је крајње острашћен („идиотштина“, „памфлетица“), ниподаштавалачки, на шта указују наведени аугментатив и деминутив, маргиналишући по часопис „Дада-јок“ јер му чак није наведено ни цело име. Врхунац страсти у коментару представља разарање семантике коментара непостојећим језиком. Ако погледамо, како је о том догађају приповедао Алексић у „Воднику“ видећемо да се управо нашао у мемоарској расцепљености

између захтева за објективношћу и „врло живог“ памћења након наглог прекида сарадње са браћом Мицић, Љубомиром и Браниславом, у ‚Зениту‘:

„Одох, склопих свој број новог листа *Дада-танк* и написах за бечки часопис ‚Ма‘ једну песму на интернационалном језику. Ту излази упоредо прва Швитерсова песма у цифрама. За недељу дана девет дадаиста било је у мом *Дада-танку*, затим још неколико у специјалном издању *Дада-иаз*, кад изађе и Мицићев осветољубиви памфлет ‚Дада-јок‘. Цео се Загреб занимао: Гле, ово је сад тек занимљиво!“

(Алексић, 1978: 110).

Алексић сада тумачи оно што се десило раније. Његово тумачење је мимезис мимезиса реалности јер се тумачи, не оно што се непосредно догодило, већ догађај од кога је протекло девет година. Алексићева интерпретација некадашње стварности се сада променила: он негира да је било сукоба са његове стране, штавише, он Мицићеву негативност еуфемистички посматра, часопис ‚Дада-јок‘ више не маргинализује јер му наводи цело име а памфлет не деминутивизира. Штавише, конфликт проширује на читаоце, којима је сукоб ‚занимљив‘. Шта овде Алексић ради? Проглашавајући свој часопис, односно себе објектом, он се аутофокализира и тиме зенитистичку маргинализацију окреће у своју корист демаргиналишући се. Закључујемо да Алексићево аутобиографско сведочење готово нема везе са стварношћу јер је рецепција дадаистичких, као и зенитистичких часописа била екстремно ниска. Ту ништа није могло да буде занимљиво.

Ако пођемо од става да „читалац нема право надоградње аутобиографије другог“ (Кордић, 2000: 33), онда можемо рећи да се читање мора поклопити са интенцијом аутора. Да ли је то могуће? У сваком читању са „истином“ се дешава одлагање, разлика, диферанција. Аутобиографска истина се трансформише од читаоца до читаоца. Оно што се у аутобиографији не поклапа са истином, то је

онда лаж. Од критичара до критичара лажи могу да се потврђују, умножавају, наслојавају, „истине“ се налазе у непрекидном процесу дисеминација и онда можемо да кажемо да је „лаж услов истине“ (Кордић, 2000: 100). Аутобиографија је онда манипулативни ентитет.

## 2.2. АНТИАУТОБИОГРАФИЈА

Проблем манипулативности можемо истраживати и у самом проблему жанра аутобиографије. Испитаћемо његово функционисање и на формалном и на садржинском плану. Пре свега треба истаћи је овај књижевни облик врло разноврстан. Мирјана Д. Стефановић га назива кишобран-појмом јер садржи мноштво поджанрова: писмо, дневник, путопис, исповест итд. а у суседне жанрове она убраја и мемоаре, биографију, есеј и др. (Стефановић, 2010: 28). Са друге стране овај жанр је врло диверсификативан тако да имамо различите модификације почетног појма аутобиографије. Разуђеност жанра резултирало је појавом периаутобиографије код Џејмса Олнија, аутохетерографије код Дајане Чисхолм, аутобиографије код Сидони Смит, аутогинографије код и аутоанатографије код Жака Дериде (Стефановић, 2010: 61). За све могуће правце кретања аутобиографије – проширењем идентитета писца са сопства на околину са којом се идентификује (у Алексићевом случају то је југо-дада, односно општа дада), свесним допуштањем утицаја других дискурса, посебно доминантних у поретку дискурса на „власника“ аутобиографије или препуштањем кобном несвесном у аутору које га води ка заокруживању

животног циклуса, заједничко је то што проблематизују фиксираност аутобиографског жанра.

Алексићеве биографије су полижанровске, полиинтенционалне. „Водник дадаистичке чете“ представља тематску аутобиографију, сведочење и антиисповест. „Драган Алексић“ представља, на другој страни, аутобиографију-антиаутопортрет. „Водник дадаистичке чете“ је тематска аутобиографија јер је њен основни циљ да дехерметизује југо-даду делимично да би била схваћена и прихваћена, делимично да би могли да се оправдају и демаргинализују њени „лудачки“, „малоумни“ и „криминогени“ перформативи:

„Искрено треба признати, да су многи таленти у тим покретима (дадаизму и зенитизму, В.П.) нестали у том трагању, уосталом залудном, на крају непотребном, јер је, специјално дадаизам, потпуно по страни остављао питање стила. Дадаизам, што многи нису разумели, пре је био философски него уметнички покрет. Служио се уметношћу као популарнијим изражавањем. Највећи блеф који се икада десио има срж у тој констатацији. Заиста, право је чудо да су извесни људи схватили даду само као уметничку манифестацију, и накалемили своје мале интуиције на чворнасти корен разноликог, у ствари скептичног и иронизаторског дадаизма. Он је претендовао само на покрет као такав, без смешних упињања футуриста у домену уметности. Дада је уметност узео за средство, не за циљ.“

(Алексић, 1978: 112).

Последњи став представља елементе антиисповести. Пошто (југо)дадаисти не верују у Бога (њихово је нихилистичко „вјерују“ ничеанско „Бог је мртав!“), обавезни троугао средњовековне исповести: „ја-свет-Бог“ замењује се новим: „ја-свет-Ништавило“. Осим тога што овде разоткрива основу перформативности даде на југословенским просторима, Алексић на самом



завршетку текста показује да не тражи утеху у имагинарном „саговорнику“ који га чита:

„И ево вам историјског апсурда: после десет година борби владају у литератури они исти који су владали и 1900. или, најдаље 1910! Они репетирају своје старе лекције и, не зевајући, многи им кажу: оригинално! Чак и то!

Али, треба да будемо опет на секунд дадаисти, и да ведро и лежерно кажемо ону стару дадаистичку: све је свеједно!“

(Алексић, 1978: 115).

У целини гледано, ово сведочење о генези и гашењу југо-даде представља вид аутобиографије интерпретације, она уједно има и спознајни и херменеутички и хеуристички карактер јер нам открива, демистификује, демаскира и тумачи основне поетске „постулате“ најрадикалнијег авангардног покрета (то кажемо, јер је ишао ка исцрпљивању свих „иновативних“ поступака до самоисцрпљивања и самоугашења).

Друга аутобиографија пружа нам форму антиаутопортрета. Овај неологизам уводимо зато да би објаснили да се субјекат описује са намерним скривањем описа тела:

„(...) Журналиста, боксер, утамањивач вина и ементалера. Опис тела приватно (...) Тешко вама ако немате јаче песнице од овог песника – чврстину песницама, строгим песмама“

(Алексић, 1978: 59).

Алексић се овде не описује физички, већ путем интересовања и путем сопствене поетике. Субјекат се дефинише преко објекта које производи, преко песама. И на језичком плану, поигравајући се речима, сопство се спаја са

оруђем/оружјем: основна одлика песника је песни(к)чење. Дакле, интенција је надишла шаблон, песничка елиптичност аутобиографске цртице рекла је више о аутору него епска наратија, жанр аутобиографије се контраховао да би њен субјекат доживео експанзију.

Ако жанр аутобиографије може да се шири и ако се шири у разним правцима, ако може да се хибридује са другим жанровима, где су онда границе његове еластичности? Одговор на то можемо да потражимо у одређењу Алексићеве аутобиографије према његовим биографима. Алексићу ћемо онда, као другом, одредити и статус у другим дискурсима: у књижевноисторијском као и у дискурсима историје уметности и историје филма. Описујући те дискурсе, уз помоћ других биографија, одредићемо позицију Алексићевих аутобиографија.

Прву коју ћемо навести написао је Бора Ћосић (1932 - ), писац који има доста сличних биографских подударана са Драганом Алексићем<sup>3</sup>. Први део текста „Три Алексића“ представља биографију Драгана Алексића, објављену у часопису за књижевност и естетичко испитивање, „Рок“ и навешћемо га интегрално:

---

<sup>3</sup> Обојица припадају авангарди: Алексић историјској а Ћосић неоавангарди. Спајају их афинитет према воковизуелном и колажу (Ћосић је аутор колажа „Mixed media“ а Алексић „Dada Collage“). Обојица су била у егзилу: Алексић је био у „добровољном егзилу“ као студент славистике у Прагу, а после у „унутрашњем“ пошто му је одузет пасош након антикомунистичке рације 1921. године (Јованов, 1999: 47). На другој страни Ћосић од 1994. живи у Берлину и бави се новинарством. Алексић се активно бави новинарством од 1927. када је постао уредник часописа „Време“ – писао је ликовну критику. Ћосићев текст, с обзиром на толико подударана, представља манифестацију аутобиографског несвесног. Стајући на Алексићеву страну када је реч о рецепцији („предузимамо да цитирамо читаве танкистичке („Dada-Tank“ и „Dada-jazz“, В.П.) бројеве, на ужас многих, као и на задовољство неких других, пре свега нас самих“), можемо претпоставити да се Ћосић идентификовао са Алексићем, па да је пишући о њему, Ћосић писао о себи. То потврђује став да су „мемоари, као аутобиографски жанр одиста јесу „фигура читања или разумевања која се појављује, у одређеном степену, у свим текстовима“ (Кордић, 2000:10)

„Драган Алексић (1901-195?), који у енциклопедијама фигурира као „књижевник, новинар и дадаист“ био је ово треће у најпотпунијој мери, творећи, између осталог (1922) прве југословенске дада-букваре, са текстовима Хилзенбековим, Цариним, Швитерсовим, али пре свега, и у највећем обиму, својим. Био је у веома компликованим односима са ЗЕНИТОМ, Мицићевом вавилонском кулом, чију судбину тек решени смо да разоткријемо, Више некако ишчезао, но умро. Услед свега тога, предузимамо да цитирамо читаве танкистичке бројеве, на ужас многих, као и на задовољство неких других, пре свега нас самих. Фотокопије набавили смо љубазношћу Свеучилишне библиотеке у Загребу, као и Бранка Вучићевића, нашег многоструког релеја.“

(Ћосић, 1969: 90).

Прва ствар која пада у очи када погледамо текст тиче се године смрти Драгана Алексића. Ћосић зна да је Алексић умро, али не зна кад. То може да сугерише чињеницу да је Алексић био итекако социјално маргинализован иако Ћосић помиње његово присуство у енциклопедијама. Стил ове Алексићеве биографије није хладан, објективан али није ни искључиво субјективан јер наводи имена која су сарађивала са Алексићем. Алексићу је овде дата позиција мисионара дада-просвете јер је дадаистичком периодиком творио „прве југословенске дада-букваре“. Алексићев лик добија митску димензију с обзиром на чињеницу да се „Зенит“ алегорично повезује са Мицићем преко, тада непознате вавилонске куле. Последњу митему Ћосић користи да би елиптично, симболично објаснио немогућност комуникације Мицића са осталим сарадницима укључујући тиме и Алексића. Стога следи, да иза симбола вавилонске куле имплицитно стоји Алексићева зенитистичка маргинализација, односно Ћосићева (ауто)биографија је послужила да би се указало на социјалну маргинализацију Алексића.

Насупрот митској димензији Алексићевог портрета у аутобиографској цртици стоји као доминанта (само)представљање Алексића као боксера. Идентификација са боксером можемо назвати групним дадаистичким идентитетом. Осим Алексића, за кога је познато да је бокс тренирао у Прагу паралелно са бављењем новинарством у листу „Narodnji politika” (Тешић, 1993: 560)) и студијама славистике, треба навести и једног другог авангардисту преддадаисту, који је можда био Алексићу узор. Реч је о Артуру Кравану, који је, како наводе дадалози Анри Беар и Мишел Карасу, „петог јула 1914 организовао у дворани Научних друштава незаборавно вече. Одевен у широко изрезану фланелску кошуљу с црвеним опасачем, у црне панталоне и мокасине, играо је, боксовао, опалио неколико пуцњева из пиштоља, па се бацио на хваљење спортиста, који вреде више од уметника, хомосексуалаца, лопова из Лувра, лудака...” (Беар, Карасу, 1997: 30). У вези са тим, треба рећи да је Алексић усвојио начин наступања на дадаистичким „приредбама“ или матинеима. Јасна Јованов у монографији „Демистификација апокрифа: дадаизам на југословенским просторима 1920-1922“ наводи да је Алексић у Новом Саду на првом југодадаистичком хепенингу, за разлику од осталих младих дадаиста који су били пристојни обучени, био још пристојније „свучен“ у боксерски дрес (Јованов, 1999: 69). Алексићево боксерско самовиђење можемо усагласити са аутобиографском жанровношћу текста „Драган Алексић“. Искорачење се овде реализује синхроно: Алексић-субјект искаче из модела и конвенције песника, а аутобиографски текст напушта оквира жанра. Аутобиографска маргинализација (из сувременог естаблишментског угла) је из угла писца модернистичко превредновање те ту наступа аксиолошки обрт: боксер је вреднији од очекиваног „пискарала“, односно писца.

Биографске податке које наводи приређивач Гојко М. Тешић „у првој и јединој књизи Драгана Алексића која се објавује 20 година после песникове књиге“ (Алексић, 1978: 119) доминантно се тичу периодике:

„Драган Алексић је рођен 28. XII 1901. године у Бунићу код Коренице (отац Матер и мајка Луција, рођ. Остерман). Основну школу и гимназију је завршио у Винковцима (1919), а славистику је студирао у Прагу (1920-1922). Прве стихове је објавио у ђачком листу „Омладина“ (1918), потом у „Искри“ (1918), „Југославенској њиви“ (1919), „Алманаху социјалистичке омладине“ (1919), алманаху „Наша свијест“ (1919), „Зениту“ (1921. и 1922), „Вечности“ (1926), „ЛМС“ (1929). Поред поезије Алексић је писао прозу, филмску, позоришну, ликовну и књижевну критику, фељтоне, новинске репортаже итд. Сарађивао је поред наведених и у следећим листовима и часописима: „Будућност“ (1923), „Трибуна“ (1923), „Балкан“ (1923), „Мисао“ (1923), „Хипнос“ (1923), „Савремени преглед“ (1927), „Шумадија“ (1927), „50 у Европи“ (1928), „Филм“ (1926) и др. Уређивао је следеће листове и часописе: „Време“ (1926-1935), „Документа данашњице“ (1940), „Наука и живот“. Оснивач је дадаистичког покрета код нас и објавио је две публикације као гласила покрета: „Dada tank“ (1922) и „Dada jazz“ (1922). Учесник је познатих дадаистичких манифестација у Прагу (1922) где се упознао са Р.Хаусманом, Карелом Тајгеом и другим значајним модерним европским књижевницима и уметницима. Организовао је и у нашој земљи дадаистичке манифестације (Осијек, 1922. и Суботица, 1922). Био је члан Удружења новинара Југославије.

4

Умро је у Београду, 22. VII 1958. године.“

(Алексић, 1958: 125).

---

<sup>4</sup> Празнина, односно белина која раздваја период у животу Драгана Алексића када је објављивао текстове и моменат смрти, може се тумачити као Тешићево обележавање периода када Алексић, због болести и социјалне скрајнутости није могао да буде продуктиван. Белина тако може представљати емпатију писца биографије према писцу о коме пише.

Као што може да се види, Тешић наводи, у овом кратком тексту, имена 22 часописа. Ако узмемо у обзир чињеницу да на крају текста Тешић детаљно наводи у библиографским белешкама где је која песма пронађена, и ако овде видимо да је било врло захтевно сакупити примарну грађу везану за маргинализованог Алексића, следи да је број часописа и простор који заузима у биографској белешци одраз рада приређивача. Укратко, приређивач се одабиром података уписује у биографију.

У биографским подацима *Антологија песништва српске авангарде 1902-1934: открочења и преиначења*, Тешић на рубовима свог, интерполира текст „Драган Алексић“, стављајући у јукстапозицију објективистичку биографију са Алексићевом цртицом. У овом текстуалном окружењу и биографски и аутобиографски део појачали су своје поларитете.

Ако променимо фокус биографије, мењамо и слику о објекту биографије. Перформативност дискурса, односно интенционалност аутора диктирају како ће се третирати објекат биографије. У докторској дисертацији Владимира Розића: „Уметничка критика у Београду између два светска рата (1918-1941)“ фокус је на Алексићевом новинарском делу биографије односно на домену ликовне критике у оквиру ње:

„Основну школу и гимназију завршио у Винковцима 1919. године. Славистику студирао у Прагу од 1920. до 1922. године. У Загребу 1922. године издаје часопис *Da-da Tank* и *Dada jazz*. У то време своје ране младости дадаистички је усмерен. У Зениту, поред осталог објављује текст манифестног карактера под насловом *Дадаизам*, пише и песме у духу дадаизма. Затим се стално настањује у Београду у коме остаје до краја живота. То је период када се, поред књижевне, ликовне и позоришне критике, све више бави новинарством. Од 1927. године постаје новинар београдског листа *„Време“*. Сарадник је и уредник *„Седме силе“*, *„Документа данашњице“*, *„Науке и живота.“* Био је члан Удружења

новинара Југославије. (...) Д. Алексић је у првим годинама после првог светског рата објавио неколико есеја из области модерне уметности, а ликовну критику је редовно писао и у листу 'Време' од краја 1927. до краја 1935. године.“

(Розић 1981: 411).

После општих података о месту рођења и школовања, Розић са разлогом спомиње Алексићеву периодику јер су у њој (посебно у „Dada jazz“-у) битно место имала визуелна решења, пре свега југодадаисте Михаила С. Петрова. И текст манифестног типа „Дадаизам“ привидно је неутрално ту споменут. Наиме, у том тексту, Алексић изражава јаке афинитете према супрематистичком и апстрактном сликарству:

„Слика је боја. Супрематист је неограничено свој и нема ни боје. (Тако Мечников, Петроград Уманскиј Слушање). Чему ако смо преразвијени. Лудости алфабета (папапапа папапа!) већ ће изникнути. Црно и бело постоји. Апстракција свега је боја у вијугу. Форма је лудорија игре са зрцалом. Не треба под слику потписа. (То је то је тототоје!!) Она је од субјекта изколосечени момент без појма. Појам је смешност, дакле феномен. (Цијанкалиј сифилис – Верден 1914. – радост!) Кронике ипак нема. (Импортирајте секундсекунду и милмоменте!) ДАДАист може сликати музички прелуде као једну сребредну жвижданицу. Разумети упојму. Данас је лудост. Слика је боја, небоја или вијуг. (Сиссссс...)“

(Алексић, 1978: 86).

Одмах после помињања манифеста стоји да Алексић „пише и песме у духу дадаизма“. Алексић је „признат“ као писац али је то потиснуто у други план. Алексић само спорадично у својој аутобиографији помиње свој интерес за

сликарство и то индиректно: „Пишем студију о Швитерсу, излази у *Зениту*, Љ. Мицић говори о великим могућностима у Југославији“ (Алексић, 1978: 107). Швитерс јесте био доминантно присутан у домену ликовних уметности иако је био и писац, графички дизајнер и типограф.

У *Историји југословенског филма* Алексићева биографија је пропуштена кроз кинематографско сито:

„Драган Алексић Дада (1900-1958). Рођен је у Бунићу. Посветио се књижевној, позоришној и филмској критици. У Загребу је 1921. године сарађивао у филмском часопису *Кинофон*, затим се вратио у Београд, писао у листу *Comœdia* и другим листовима, где је стекао углед једног од најпознатијих филмских критичара између два светска рата. Са Бошком Токином један је од оснивача Клуба филмофила у Београду. Суделовао је у стварању њиховог играног филма *Буди бог с нама* или *Качаци у Топчидеру*“.

(Волк, 1986: 75).

Као што можемо такође можемо видети, од Алексићеве биографије, осим општег дела (година и место рођења и година смрти) само се напомиње да је био књижевни и позоришни критичар. Белетристички део се прећуткује. Алексић у *„Воднику“*, доста више него свој интерес за сликарство и ликовну критику помиње своје бављење филмом:

„Издавајући са Пољанским у Загребу *Кинофон*, прву нашу кинематографску и филмску ревију, већ сам волео филм. Сва страст се бацила на њега. Бошко Токин, први профил који сам срео на вратима *„Москве“*, био је нов другар филмски. Мимиком тореадора, гестовима раубритера, речима једног друштвеног виртоуза, он је препоручивао на првом кораку: тако је, само држимо филм.“



(Алексић, 1978: 111).

У Алексићевој аутобиографији Токин је глорификован. Алексић је пратилац. Књижевност, сликарство, филм су мењали фокус са Алексићевим уметничким сазревањем и животним могућностима. Хронотопски систем аутобиографије одређује места фокусе. Које су границе тог система? Како се време третира у Алексићевим варијантама аутобиографског жанра? Жанр аутобиографије подразумева хронометрију и спацијалацију. Време је описано линеарно и то најчеће из реконструктивне позиције.

Иако Мирјана Д. Стефановић тврди да је ретроспекција занемарљива у аутобиографијама српских и хрватских авангардних писаца“ (Стефановић, 2010: 28-29) то је делимично тачно у Алексићевом случају. То је потпуно тачно за аутобиографску цртицу, где дужина не дозвољава временско расплињавање. Хроникализација је индиректно присутна само на лексичком нивоу: „Визиолог не, разбојник по потреби, дугховит никада. Са искуством лава и пацова“ или у идентификацији субјекта на самом почетку текста: „Стар да би био млад“ (Алексић, 1978: 59). Време је овде оксиморонски замрзнуто. Аутобиографски субјекат, који је овде и објекат јер је деперсонализован (Алексић говори о себи у трећем лицу) у себи спаја и старост и младост - у моменту објављивања аутобиографије Алексић нема ни 25 година, тако да је старост повезана са зрелошћу.

Насупрот томе, у „Воднику дадаистичке чете“ имамо ретроспективни скок од десет година у односу на време приповедања (1931). Овде Алексић са непуних тридесет година резимира свој живот у дади: „Пре десет година, у магловитом октобру (...)“ (Алексић, 1978: 101). Потом се временски скокови унапред дешавају у мањим обимима:

„Сутрадан већ сам стављен у контакт са извесним господином Нолом“ (102) – „За час сам био у вези са познатим – за мене непознатим

епископима дадаизма: Куртом Швитерсом, Раулом Хаузманом, Валтером Мерингом, Рихардом Хилзенбеком и Максом Ернстом“ (102-103) – „Зими сам писао много“ (103) (овде је временски скок унапред апроксимативно износи месец дана) – „Ускоро се просу море дадаистичких и зенитистичких стихова по разним соареима и салконским скуповима, где би љубазни домаћин једва сачувао своје столице, вазе и сервисе“ (107)“.

У овом делу, Алексић не даје прецизно када се шта дешава што прилично замагљује оријентацију у времену. Обавештавање о временским скоковима прати емотивност присећања, тако да је природа „исцртавања“ времена диригована психолошким доживљајем времена. То је посебно видљиво у оном делу када Алексић „за час“ ступа у везу са европским дадаистима. Ретроспективно излагање ремети „улазак“ Љубомира Мицића у Алексићев аутобиографски дискурс:

„Крклец, кога сам тада упознао, и који ме је знао по неким стварима штампаним за време рата у *Југословенској њиви*, Затим Милан Беговић и А.Б.Шимић говорили су о Мицићу са разноликим осећањима одвратности. Зашто? Тада сам, као странац, назревао непречишћене рачуне, доцније нешто више од тога“

(Алексић, 1978: 108).

У излагању, Алексић се привидно поставља као неко са стране. Он избацује у први план Густава Крклеца, Милана Беговић и Антуна Бранка Шимића, али мора да каже га је Крклец познавао по текстовима из предадаистичке фазе. У том тренутку, захваљујући Мицићу, према коме је и Алексић суштински осетио анимозитет (а доказ за то се налази у памфлетском коментару часописа „Дада-јок“ у „Dada-tank“-у), аутобиографија пробија оквир

и пребацује се у средњошколски Алексићев одсечак<sup>5</sup>. У даљем тексту, Мицић се поново јавља као опструктор протока догађаја у времену. Овога пута реч је о итерацији догађаја:

„Затегнутост односа са Мицићем расла је са сваком ‚шлајфном‘ коректуре. Он је сваког јутра говорио: Ви спремате дадаистички препад како бисте ми изиграли часопис. Или: Ви шурујете са Беговићем и Токином. Ви штампате ствари у Бечу а ништа нам не говориуete. Најзад (каква тешка моћ размишљања): Ви сте дадаиста! Рекох: Хвала Господу да сте најзад после годину дана видели!“

(Алексић, 1978: 109-110).

После резимеа периода конфликта са Мицићем, време наставља несметано да протиче:

„Одох, склопих свој број новог листа Дада-танк и написах за бечки часопис Ма једну песми на интернационалном језику (...) За недељу дана девет дадаиста је било у мом Дада-танку, затим још неколико у специјалном издању Дада-цаз (...)“

(Алексић, 1978: 110).

Када прелази са равни историје југо-даде на раван историје даде, Алексић почиње да користи прецизне године:

---

<sup>5</sup> Густав Крлец (1899-1917) прву књигу је „Лирика“ је објавио 1919. године. Исте године, Алексић је у Југославенској њиви објавио два текста: „Нову пјесму“ (1919) и „Реч вечним могилама.“ Алексић је био очигледно необавештен о свом присуству у загребачком експресионистичком књижевном кругу.

„Крајем 1921. године зелена штофана дугмета на црвеном оделу појавише се у ‚Москви‘. Неколико дана пре тога излази апел Раула Хаузмана на све дадаисте света, да сачекају једно сто година док човечанство дозре за њихову еластичност духа, а за дадаистички архив у Берлину (који је средио Валтер Меринг) да свака група пошаље по један премеран последњи дадаистички рад. Архив ће се отворити тек 1999. године, и тим саставима лансирати неоодаизам као академску школу (...) Ми смо држали групу још извесно време. (...) После тога дадаизам не жели да се код нас више манифестује.“

(Алексић, 1978: 111).

Своју аутобиографију Алексић поентира резигнацијом. Крај авангарде у Краљевини СХС он доживљава као пораз, као доказ да је њене „воднике“ и виновнике „прегазило време“. Време, као „тихи убица“ овде представља фактор маргинализације:

„Београд мења типове свих страних менталитета. Изгледа да је и Мицић, ма како тврд, томе подлегао. Он је у Београду био неважнији, акомодативнији, хипокритскији. У једном моменту срећна мисао о бегству спасла га је да не постане обичан и прост. Али зато Пољански, пред крај, сломио се потпуно, и мало је недостајало да постане банални експлоататор свог талента, ко зна за чији рачун. У групи послератних вршњака запазио сам тај обрт и сувише. Не треба да истакнем факт, да је и Бошко Токин, уосталом веома сличан по гипкоћи Пољанском, ушао у један и сувише нормалан колосек. Као по диктату Раула Хаузмана: да сачекамо до 1999.“

(Алексић, 1978: 113).

1999. година доживљава се као миленијумски преврат и као нова могућност да дада дође у положај да свет „спасава од заблуде“ (Алексић, 1978: 90). Овде Алексић не завршава свој аутобиографски наратив. Он се враћа у садашњост, у хронолошки актуелну тачку писања презентујући читаоцу књижевноисторијски парадокс конзервативног повратка на поетички антирадикализам:

„И ево вам историјског апсурда: после десет година борби владају у литератури они исти који су владали и 1900. или, најдаље 1910! Они репетирају своје старе лекције и, не зевајући, многи им кажу: оригинално! Чак и то!

(Алексић, 1978: 115).

Да резимирамо, Алексић у својим мемоарима „Водник дадаистичке чете“ има наратију која се излаже ретроспективно и има временски опсег од десет година (1920-1930). Искакања из хронолошког излагања проузрокована су угрожавањем поетичке егзистенције. Због конфликта Драгана Алексића са Љубомиром Мицићем, Алексић се позива на Крклеца, што призива реминисценцију из 1919. године. То представља пробијање доње границе времена аутобиографије. На другој страни, нестанак авангарде почетком 1930-их код Алексића изазива утопистичко померање у 1999. годину. Да би се спасао од болног осећаја поетичке маргинализације Алексић одлази у „хронолошки егзил“.

Спацијалност Алексићевог аутобиографског текста је атипична из више разлога. Она се не креће из Алексићеве домовине<sup>6</sup> већ из дијаспоре, из Чехословачке, из Прага. Након успостављања балканске, југодадаистичке

---

<sup>6</sup> Алексић је рођен у Аустроугарској, а живео је у Краљевини СХС, Краљевини Југославији, окупираној Србији за време Другог светског рата и Федеративној Народној Републици Југославији.

фракције, Алексић тврди да је отпутовао у Берлин, који је тада био један од водећих дадаистичких центара:

„Из Берлина добијамо поздраве. Раул Хаузман обећава да ће ми подићи надгробни споменик. Валтер Меринг написао је песму о лому. Зенитистички вођ Љубомир Мицић сипа стреле: како се то смео манифестовати дадаизам? Њехов прашки амбасадор, Пољански, добија претећа писма. Кад сам на немачком универзитету хтео одржати сличну манифестацију, уочи предавања убоден сам ножем у Сигале-бару.“

(Алексић, 1978: 107).

Из ових путања, односно кретања Драгана Алексића следи закључак да је био апсолутно прихваћен у светској дади. Чак навођење топоса универзитета (није само јасно ког) потврђује ову намеру стицања и доказивања дадаистичког идентитета. Помињање топоса, дакле, у себи носи моћ која се приписује идентитету.

За дадаисте, због интернационалне природе њихових наступа, својствена су путовања ван граница седишта својих фракција:

„Пишем студију о Швитерсу, излази у 'Зениту', Љ.Мицић говори о великим могућностима у Југославији. Једна посета Кашаку у Бечу, једно предавање и одлазак у Загреб. Мицић ужива: мала чета појачана је! Настаје један чудан живот.“

(Алексић, 1978: 108).

На основу последњег сведочења следе закључци о последицама Алексићевог територијалног измештања односно премештања из Чехословачке у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца:

1. Алексић је поверовао Мицићу у „обећану земљу“ (Краљевину Југославију) у којој, према Мицићевим речима, цвета авангарда.
2. Алексић се свесно одрекао средњоевропског авангардног простора да би отишао на дадину балканистичку периферију и тако се самомаргинализовао<sup>7</sup>.
3. Алексића су вероватно и носталгични разлози враћали ка домовини иако он то у својој аутобиографији не помиње.
4. Алексић је прихватио Мицићево таторство у „Зениту“ бар привидно и тако се још једном самомаргинализовао.

Непосредно затим Алексић даје детаљан опис простора „главног штаба“, седишта часописа „Зенит“:

„Главни штаб: Пејачићев трг, кафана ‚Корзо‘ поподне, ‚Казалишна ујутро.

Преко пута главног штага Пеција Петровић са доброћудним осмехом. Никада нисам разумео зашто је онакав литерарни упорник, као што је био Мицић, од свих старих писаца једино волео – Пецију!<sup>8</sup> Можда

---

<sup>7</sup> Треба само напоменути да су и територија Чехословачке и северни делови Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца припадале територијалним ободима Аустроугарске – прва на северним а друга на јућним. Чехословачка и Краљевина СХС нису имале директног додира, али су преко Румуније биле повезане у Малу Антанту – савез које су чиниле са Румунијом у периоду од 1920 до 1938 године. Циљ Мале Антанте је био обуздавање намера Мађарске и Аустрије да поврате своје територије изгубљене после Првог светског рата. Треба нагласити да у баш години оснивања савеза Алексић одлази на студије славистике у Чехословачку.

<sup>8</sup> Једно од могућих објашњења ове апорије у Алексићевој аутобиографији може лежати у јакој Мицићевој националној свести. Мицић се увек изјашњавао као Србин. У младости је претежно живео на територији данашње Републике Хрватске, а након гашења часописа „Зенит“, 1926. добровољно одлази у Француску. Петар Петровић Пеција (Оточац, 1877- Загреб, 1955) био је

зато што је преко пута Пецијиног стана била канцеларија *Зенита*, канцеларија отета од спаваће собе и претсобља, пуна хартија, Аршипенкових копија, Клеових слика, једног Срђе Злопоглеђе, идеала Љ. Мицића, рукописа Херварта Валдена, уредника *Штурма*, пророчанства о успеху *Зенита*, просутог мастила и гумиарабике, Липшицових фигура, Супоовог аутограма, једне панораме Вргинмоста, родног места Мицићевог, и неколико штамбиља којима је преко штампаног повеза ‚Зенита‘ Мицић стрпљиво ударао ‚мур‘ који је обележавао нумеру листа. Један клио вршио је улогу администратора, а г-ђа Мицић књиговође и преводиоца са свих језика, пошто Љ.Мицић није знао ниједан, а Пољански је одлично говорио словеначки.“

(Алексић, 1978: 108).

Пружајући опис изгледа часописа „Зенит“, Алексић заправо, са једне стране даје портрет зенитистичких интересовања а са друге, портрет самог Љубомира Мицића. „Зенит“ је био интернационална ревија. Калеидоскопски је хибридизовао различита авангардна усмерења: експресионистичка, футуристичка, кубистичка, дадаистичка, конструктивистичка. Сваки део простора који описује Алексић уклапа се у неку од Зенитових интересовања: Александар Архипенко (Аршипенко), и Жак Липшиц били су кубистички вајари, Пол Кле је био швајцарски кубистички, експресионистички и надреалистички сликар, Херварт Валден је био писац експресионистичког опредељења, а Филип Супо, писац дадаиста и надреалиста. Панорама Вргин-моста, представља носталгични детаљ у Мицићевом животном простору, јер је и он, као и Алексић, дошао са културних рубова у мањи културни центар као што је био град Загреб.

---

православни српски књижевник и читав живот је провео у католичком културолошком окружењу. Обојица су, дакле припадала српској маргини хрватског миљеа.



Анализирајући кванитативне измене у нарацији када је реч о величини простора можемо рећи да се он у Алексићевој аутобиографији смањује: од путовања по Чехословачкој, Аустрији он се своди на један град, Загреб:

„У Загребу, који је тек настајао као слободна варош, еластичност је постала облик морала“ (109) – „По Загребу смо секташки бранили своје програме“ (109) – „За недељу дана девет дадаиста било је у мом *Дада-танку*, затим још неколико у специјалном издању *Дада-иаз*, кад изађе и Мицићев осветољубиви памфлет *Дада-јок*. Цео се Загреб занимао: Гле, ово је сад тек занимљиво!!“ (110)

У приказу Загреба добијамо психолошки портрет Драгана Алексића. Наиме, Загреб Алексић приказује као ослобођени град у коме, еуфемистично речено, влада неморал. На другој страни, Алексић је склон да одабиром речи радикализује сопствене перформативе. Секташки, значи нешто што је жестоко забрањено и маргинализовано. Такође, Алексић прибегава, оксиморонски речено, еуфемистичкој хиперболи када говори о „интересовању“ Загреба за сукоб зенитиста са дадаистима: сукоб је ублажен, а рецепијент повећан.

Алексићев радијус кретања се ослобађа оног тренутка када напушта Мицића, оснива свој југодадаистички покрет са којим ће кренути у славонско-војвођанску турнеју по културним паланкама: Новом Саду, Осијеку, Винковцима и Суботици:

“Исти онај програм којим сам у Прагу изазвао туче и нож истичемо у едицијама. Турнеја: гужва у Осеку, невероватни доживљаји у Суботици (музика мириса, дадаистичке пантомиме, активистички стихови, лом у публици и – дадаизам се повлачи у Београд)“

(Алексић, 1978: 110).

Симптоматична је чињеница да се Београд, културна и административна престоница Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, у Алексићевој визири представља као место у коме се „вари“ југодадаистички пораз. Сām Београд, гледано кроз призму простора, Алексић доживљава као место препрека међу писцима. О тада новој, надреалистичкој генерацији писаца, Алексић говори са задршком користећи просторне метафоре да би указао на постојеће интерперсоналне баријере:

„У саксијама београдских ‚шауфенстера‘ ницале су семенке Марка Ристића, Дуде Тимотијевића, Александра Вуча, Милана Дединца и Саше Дерока. Кроз топличку коконску завесу ишчаурио се Раде Драинац из пастирског Радојка Јовановића, поштанско дете Душан Јерковић чупкао је по мало дада браду. Ускопро је та брада морала са свих страна да се чупка да би свакоме пала по која длака“

(Алексић, 1978: 111).

Алексић је објављивао у Драинчевом „Хипносу“ (1923) а са Јерковићем је учествовао у Ратковићевом часопису „Вечност“, бр 4. (1926) у тематику „Аутобиографије“. Стога, опис њиховог књижевног „одрастања“ не прати никаква баријера. Надреалисти се, на другој страни приказују пасивно, као биљке што је у складу са Алексићевим завршетком „Водника“:

„Па ипак, надреализам је узео од дадаизма само оно што је био у артистичком домену његове философије, и с тим елементима наставио дубока копања по уметности, настојећи да не изађе из оквира стила *појединих* дадаиста“ (112) – „Благодарећи наследницима, надреалистима, њиховој неактивности, њиховој повучености и реткости у манифестацијама, лист се обрнуо: у садашњем Београду истрајно се подржава мишљење да је дубоко уметничко реакционарство почетни курс

вредности књижевника. Биће доста људи који ће зажалити што надреализам није усвојио методе дадаизма, или бар, зенитизма. И у бујицама може да се осети и види квалитет воде. Уметност у епрувети, надреализам, бори се са намештајем у сопственој соби.“ (115)

Укрштајући тумачење дискурса: литерализованог, где се надреалисти представљају као семенке у саксијама и потоњег, књижевноисторијског, можемо закључити да се пасивност надреалистичке вегетације налази у одсуству филозофског (дадасофског) те да се књижевност, просторно приказана као саксија, доживљава као ограничење на које пристају надреалисти. Надреалистичка уметност се доживљава као микронска, вештачка, из епрувете, затворена, безидејна. Дакле, активан приступ животу није уметност, него филозофија, прецизније дадасофија. Београд, као Алексићев терминални топос није подржавао, према сведочењу самог „Водника“ активистички принцип дадаизма.

Да резимирамо, затворени простори (салонска конференција о „орг-арт“-у (кога ће се касније Алексић одрећи у име дадаизма), просторије уредништва „Зенита“) су простори Алексићеве маргинализације. Градови Загреб и Београд представљају ареале средње величине где се Алексић остварио, али се, на другој страни и учауривао, док отворени простори: путовања на којима су се реализовале дадаистичке акције, представљају просторе отворености, живота и афирмације Драгана Алексића и југо-даде. У тој тачки се дадаистички номадизам додирује са романтичарским афинитетима према даљинама.

Указали смо на чињеницу да опажање времена и простора субјекта аутобиографије може да буде измењено интензитетом осећања које писац доживљава у току писања а које су узрок природе ретроспективне визуре и емотивног спектра проживљеног. Ниједна аутобиографија није апсолутно објективна ни истинита тако да можемо говорити о конкавним и конвексним огледалима аутобиографије. На морфологију аутобиографске дисторзије упућује

„де Маново схватање ефекта ‚хиперрефлексије‘, ефекта халуцинирајуће литараризације, чији је реторички појам – фигура прозопопеје и реалистички ‚masterplot‘ исповести“ (Стефановић, 2010: 97). Де Манов појам хиперрефлексије применићемо на Алексићеве стратегије постизања уверљивости путем различитих теника литерализације аутобиографије. Става смо да је Алексић желео да прикаже реалност реалнију од саме реалности.

Драган Алексић у тексту „Драган Алексић“ ставља субјекат у контекст трапеза, војника, новца, новинарства, сира, вина, лава, пацова, параде. Опис субјекта тако се даје кроз слике које су асоцијативно повезане а не кроз радњу. Објекат аутобиографије је аутобиографски лирски субјекат. Алексићева старост, апетит, боксерска и војничка вештина су хиперболисане. Алексић 1926. године нити је стар, нити је био познат као боксер нити као војник. Зато значајке идентитета које Алексић сам себи приписује не треба схватити дословно. Он се осећа старим у души, те тако реченица „стар да би био млад“, значи довољно зрео, „Војник. Војник новца“, значи човек који се бори да финансијски опстане. Последњу тезу доказаћемо позивајући се на Алексићев текст манифестног типа фрагментарно објављен у часопису *Dada Tank* (првобитно без наслова, а у Тешићевој приређеној збирци поезије Драгана Алексића названом по почетним речима „Како би да Вам не рекнем да је ДАДА...“):

„ДАДА вам конструише и за паре приређује вечну младост. (дада-клуб загреб.) (...)

ми требамо вибрацију трзаје

најјаче облике боксања

јер ми хоћемо напумпати на тим драмама ваше џепове (дада-клуб од 2-4 с.)“

(Алексић, 1978: 91)

Алексић експлицитно наводи да дада има комерцијални аспект. Бокс и циркус су били облици популарне културе у Краљевини Југославији. Елементе масовне културе ће посебно касније експлоатисати поп-арт<sup>9</sup>, правац чија је основна димензија комерцијалност. Алексићев идентитет има пра-поп-артовски карактер.

Други вид кривљења идентитета литераризацијом је негативно одређење. Алексић се тако самодефинише као

„неспособан на трапезу, (...) визиолог не, разбојник по потреби, духовит никада“

(Алексић, 1978: 59).

Алексић самомаргинализује своје тело. Већ у констатацији да је опис тела приватна ствар стоји прећуткивање овог дела – због тога је „неспособан на трапезу“. Разбојништво овде није минус већ више упућује на субверзивност која је својствена дадаистима када је реч о јавним акцијама. Међутим, и у изјави „тешко вама ако немате јаче песнице од овог песника“ крије се једна хипертрофираност идентитета. Тумачећи Даду, епистемолошки анархистички филозоф Паул Фајерабенд изјављује: „Дадаист не би ни мрава згазио, а камоли озлиједио једно људско биће. Дадаист остаје посве равнодушан према сваком озбиљном потхвату и кадар је нањушити опасност кад год се људи престану смијешити и зауму став и поприме израз лица који наговјештава да ће рећи

---

<sup>9</sup> Мишко Шуваковић у *Појмовнику модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године* разликује две концепције поп-арт-а. Прву представља „неодадаистичка и критичка линија која делује у различитим доменима изражавања од сликарства преко ready-made-а и асемблажа до амбијаната и хепенинга. За њу је карактеристично пародијско приказивање вредности и значења масовне културе. Друга се односи на приказивачки или иконички поп-арт који неутрално, дословно и документарно приказује симболе, вредности, значења и облике изражавања масовне културе.“ (Шуваковић, 1999: 247).

нешто важно. Дадаист је увјерен да ће вриједан живот настати само онда кад већ истрошена значења која су се акумулирала током стољења (,трагања за истином', ,обрана правде', ,страствено занимање', итд.). Дадаист је спреман увести веселе покусе чак и у оним доменима за које се чини да промјена и експериментисање не долазе у обзир (примјерице у темељним функцијама језика). Надам се да ће ме се, након читања памфлета, читатељ сјећати као шаљивог дадаисте, а не као озбиљног анархисте“ (Фајерабенд, 1987: 14).

Гледано кроз фајерабендовску оптику, и Алексићево испупчено, конвексно, хиперболисано, плус-огледало, и оно удубљено, конкавно, изостављајуће, минус-огледало, треба да обави функцију забаве публике. Алексићева „поза“ тако постаје клоновска а ову визуру имамо ако видимо шири контекст објављивања Алексићевог текста. Наиме, на насловној страни четвртог број часописа „Вечност“ (1926), чији је уредник био Ристо Ратковић, у поменутом темату „Аутобиографије“, налази се самоприказано пет писаца: Десимир Благорјевић, Драган Алексић, Душан Јерковић, Мони де Були и Ристо Ратковић. У горњој половини налази се уводни текст Монија де Булија који гласи овако: „Одвраћам поглед од сваке патње која није условљена материјалним приликама. Колико има људи који гладују, било што неће, било што не могу новац да зараде! Верујем искључиво њиховом плачу. Док они не буду намирени сваки други протест је пуна комедија. - Литература која се помоћу живота прави, најмање ме привлачи. **Нећу да се разнежим, нећу да лечим ране, милостињу недам.** Нека сами узму оно што желе.“ (Мони де Були, 1926: 1).

Антимиметичка аутопоетичност уредника овог дела „Вечности“, Монија де Булија, говори нам да је оквир ових аутобиографија намерна „извитопереност“ и потврдила Фајерабендово виђење дадаисте као човека који не дозвољава успаваност духа, ни свог ни туђега. Поменути оквир темата детерминише деперсонализованост аутобиографије јер су написане у трећем

лицу. Све аутобиографије су цртице и садрже конвексна и конкавна огледала која је и Алексић користио.

Када је реч о аутобиографској конвексности, Десимир Благојевић еуфорично говори да „су боје одувек фатално притискале његов живот“ и „да је у дечаштву егзалтирано волео румено“, Душан Јерковић да „воли аутобиографију у аутомобилу“, де Були да је у року од осамнаест година био осамнаест пута у Бечу“ и „да је пропутовао целу Европу сем Русије, Норвешке, Данске и Шпаније“ а Ристо Ратковић да је „рано дечаштво провео у фантастичној побожности“ а онда „да је тада из цркве украо једну икону и спремао се за убиство“. И самовиђења су деформисана. Десимир Благојевић параноично изјављује да га „нико не воли у ходу“, а Ратковић да је „невероватно сентименталан и абнормално сензибилан“, „апстрактно свиреп, у ствари антисадиста“ да „мржња у њему може да се трансформира ал никад леш да постане“.

Аутобиографска конкавност, минус, се такође манифестује као лајтмотив ових аутобиографија. Тако Десимир Благојевић тврди да „никад није присутан бивању“ и да се „не зна докле ће живети и писати“. Душан Јерковић истиче да аутобиографију „иначе не поштује“ и, слично Алексићевом скривању описа тела, да је „остало под дискрецијом“. Мони де Були се проглашава отпадником јер је „одстрањен од свих друштвених кругова и живи повучено скоро две године“. Ристо Ратковић наводи да је „физички доста слаб“, али да „не постоји поглед којег његове очи не би могле издржати“ те да је „увек готов да уметност одбаци ради нечег вишег“.

На основу изложеног можемо закључити да ове аутобиографије никако не можемо посматрати одвојено. Оне се међусобно жанровски и поетички преплићу. Оне су део једне колективне аутобиографске манифестације некохерентног хетерогеног авангардног покрета на тлу Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Када је реч о Алексићевом месту у темату, видимо да се он жанровски потпуно уклапа у њега. Алексићев текст је претпоследњи по дужини,

а по радикалности и афективности заостаје за Ратковићевим. Највише података о себи и својим везама по свету дао је Мони де Були. Алексић је у „Вечности“ остао доследан својој дадаистичкој поетици, али није више у првом плану.

Сва досадашња испитивања Алексићеве аутобиографичности наводе нас на антижанровски закључак. Наиме у неколико тачака изнећемо разлоге због којих сматрамо да Алексићева мемоаристика односно његово аутобиографско кроки-приповедање припада жанру антиаутобиографије:

1. Алексићева аутобиографија је литераризована и налази се на граници документарног и фикције.
2. Аутобиографска цртица „Драган Алексић“ пародира жанр аутобиографије аутомаргинализацијом аутора.
3. Исти текст не може се посматрати самостално већ у оквирима темата часописа „Вечност“ – она је део колективне аутобиографије.
4. У центар Алексићевог текста „Водник дадаистичке чете“, који насловом апострофира Драгана Алексића, уместо дадаистичког писца имамо југодадаистички покрет.
5. „Водник дадаистичке чете“ представља аутотанатографију јер је уједно и сведочење о аутодеструктивности југо-даде и о Алексићевом дадаистичком дефетизму.

Аутобиографска маргинализација није одвојена од социјалне. Наиме преко сведочења о себи, субјекат аутобиографске маргинализације сведочи и о другима и, шире, о друштву у коме живи. Аутобиографски дискурс, са својим фикционим дисторзијама ступа у дијалектички однос са друштвеним импулсима. Аутобиографски коментар друштва тако може да представља реакцију на суђење књижевне заједнице и друштва уопште.



# 3. СОЦИЈАЛНА МАРГИНАЛИЗАЦИЈА

Социјална маргинализација у књижевности представља скуп различитих стратегија којима друштво негативно обележава аутора, његово дело и више могућности чије је крајње исходиште најчешће прећуткивање и заборав. Маргиналишући правци из којих друштво, односно појединци и покрети у њему делују на аутора/дело потичу из различитих дискурса моћи: политичког, етичког, теолошког, академског, културолошког. Неретко се центри моћи суперпонирају (слажу) јер су међусобно условљени и повезани па се писац/дело могу симултано вишеструко скрајњивати.

Разлози за склањање непожељних писаца могу бити детерминисани врло разноврсно али основни узроци због чега би неко био на периферији леже у: политичкој неподобности (радикални анархизам, отпори тоталитаризму), теолошком нихилизму, инсистирање на естетици ружног у отпору академском, те инсистирање на интернационализму у културолошки затвореној земљи.

Социјалну маргинализацију Драгана Алексића посматраћемо из етичког, културолошког, политичког и књижевноисторијског угла. Етичка

маргинализација детерминисана је општенегативним односом даде, односно Драгана Алексића, према „култури“, етичким нормама које дефинишу естаблишмент те религијским аспектима који условљавају позитивне етичке моделе.

Културолошки део маргинализационог комплекса односи се на Алексићево космополитско опредељење на почетку двадесетих година прошлог века, насупрот фузионом националистичком моделу у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (Краљевина СХС). Политика Краљевине Југославије (1929-1941), наследнице Краљевине СХС, водила је ка интегралном југословенству које је још било удаљеније од Алексићевог интернационализма, интеркултуралности, транскултуралности, мултикултуралности.

Политички слој дадаизма Драгана Алексића произилази из дадаистичког декларисаног анархизма и приписаног му комунизма. Разлози за политичку маргинализацију условљени су појачаном осетљивошћу монархистичке власти према комунистима који су илегално деловали 1920-их. Поклапање дадаистичког анархизма (даданархизма), који се заснивао преваходно на равноправности чланова дада-покрета и одсуства хијерархије у комунизму, довео је до не-разумевања југодадаистичког деловања и пројекције страхова власти на „сумњиве“ писце. Отежавајућа околност која се јавља у Алексићевом случају тиче се његовог афинитета према новинарству с обзиром на чињеницу да је власт контролисала средства јавног информисања док је уметничку (књижевну) периодику селективно пратила.

На крају, одредићемо статус Драгана Алексића у књижевним пољима у периоду од 1918-1958, односно од почетка његовог књижевног стваралаштва (средњошколског преддадаизма) преко дадаистичке фазе, до постдадаизма, појаве мемоара у облику текста „Водник дадаистичке чете“ и коначно, до постхумно објављене грађе непосредно након смрти аутора. Посебан део поглавља обухватиће испитивања статуса Драгана Алексића у енциклопедијама

што ће нам омогућити да се крећемо на линији конструкција-деструкција-  
реконструкција-деконструкција идентитета (дадаизма) Драгана Алексића.

### 3.1. ЕТИЧКА МАРГИНАЛИЗАЦИЈА

Један од основних разлога за етичку маргинализацију Алексићевог стваралаштва чини декларативан став о продору дадаистичке уметности у живот. Овај продор представља реализацију ставова дадаистичких манифеста према којима граница између живота и уметности не треба да постоји. Дада је желела потпуно да уништи границу која је постојала између уметности и живота. О немогућности човека да разумом појми живот говори Херман Брох: „(...) Уколико се у сфери чисте свести уопште може говорити о истини, онда се овде јавља примат мишљења над животом, примат онога *cogito* над оним *sum*, примат категорије истине над категоријом вредности. Али на подручју емпиријскога живота овај је однос обрнут, овде примат добија живот, живот са свим својим богатством осећања и свом својом ирационалношћу, овде је истина само једна од вредности, док сама категорија вредности стоји изнад свега“ (Брох, 1979: 273). Због тога дада пригрљује ирационално у пропагирању живљења уметности као врхунској уметничкој „вредности“ а то сведочи и Тристан Цара: „Ми нисмо проповедали своје идеје (вредности, В.П.), него смо их лично живели, помало на начин Хераклита чија је дијалектика подразумевала да он сам буде део своје демонстрације и као објект и као субјект свог поимања света“ (Беар, Карасу, 1997: 97) и даље: „Слобода: ДАДА ДАДА ДАДА, урлање

згрчених боја, преплитање супротности и свих животних противречности, гротески, недоследности: ЖИВОТ“ (Беар, Карасу, 1997: 53). Дада је имала амбиције да измени свет, тачније да га прво уништи па онда створи из ништавила, *tabula-e-rasa-e*. Жидовски речено „Дада је потоп, после кога све почиње из почетка.“ (де Торе, 2001: 193).

Рушење миметичности уметношћу која се напаја, не из ткива чулне реалности него из „сварене апстракције“ оног метафизичког, иза-промишљања, један је од Алексићевих поетичких стубова:

„Реалност изражаја досадна препуна глупа (400 година туку магаре). Уметност није само изражај догађаја, репродуктор и козер (синови!!), тако настаје уметност као језик за преношење оптичких или (сјан сјан) срчаних настроња, фингираних или (суп суп суп) доживљених. Преношење доживљаја (цијуче Марцински) је и подцена уметничког. Видети уметност не значи вратити се догађају (сурогат без конкуренције!) измена догађаја реалите је а п с т р а к т н о с т. Апстрактност је смисао великих битности, не ситних. То је смисао уметнине.“

(Алексић, 1978: 84).

Алексићев моралистички релативизам, оличен у појму „какотедрагости“ испољава се у манифестним текстовима. Делујући преко уметности, дада одбацује важеће друштвене норме. Уметност би требало да буде активни принцип а не миметичка забавна копија. Дада не верује да било какве утврђене социјалне вредности могу друштво учинити хуманијим. Драган Алексић илуструје овакав однос својим манифестом „Дадаизам“:

„Морал је утонула врст истине и сва данашња врста истине потонуће. Морал (Овамо, овамо ту је спас!) је верижна трговина, а истина

је започела. Узмимо свет и огледајмо као краву на сајму. (Прети кометострах!) Зато ДАДА тежи за какотедрагошћу. Радост је варка и истина, радост, основ свему. Она треба дуго трајање.“

(Алексић, 1978: 83).

Субјекат, према Алексићу, може да има став према Другога какав жели и не треба да сноси никакву одговорност за своје поступке – чини „како-ти-драго“. Овај радикални поступак, етички анархизам, последица је свакодневне манифестације лицемерне етичности. Алексић се напајао на дадаистичком врелу. Доказ за то могу да нам пруже други дадаисти, као што је, рецимо, Рибмон-Десењ, који још детаљније и експлицитније излаже кризу и крах лажних вредности друштва никлог у модерни: „Ваша правда, ваша држава, ваша војска, ваш поредак, ваша љубав према духу, лепом и добром. Знамо шта њих све покреће, и какав израз лица навлачите у сенци, за столом, под чаршавима и на клозетској шољи која вас баца у неприлику. Ви имате једну друштвену, научну и филозофску идеју истине. Шта је, дакле, тај ваш стид од сопственог ђубрета?“ (Беар, Карасу, 1997: 26). Дадаистичке вредности су расредиштене, оне се налазе ван друштва, ван дискурса, ван логичке мисли. Дада ставља живот изнад свега јер, како каже Тристан Цара „нестрпљење да се живи било је велико, гађење се односило на све облике називи модерне цивилизације, на њене саме темеље, на логику, језик, а побуна је попримала облике у којима су гротескно и апсурдно односили огромну превагу над естетским вредностима“ (Беар, Карасу, 1997: 11). Животне вредности нису се налазиле у тексту: књигама, законима, прописима, уметности, *Библији* већ у животу ослобођеном етичности.

Атеизам је једна од стратегија које Алексић користи у поступку етичке релативизације. Одмах треба рећи да је маргинализација узајамни појам и да је врло често њена социјална компонента одговор друштва на провокацију појединца.

Теолошку маргинализацију Алексић спроводи кроз десакрализацију, богохуљење, истицање мултиконфесионалности у католичкој хришћанској средини као што је Загреб, вербалним атаковањем на цркву и њене службенике.

Неодређени бунт, бес и пркос, на почетку своје дадаистичке фазе Алексић каналише ка замагљеном појму врховног теолошког ауторитета, Бога:

„Испличан си крупносмеђи стваратељу  
Парабола незнатих јединствених талиона  
Кристализаторских пећи сурово стоји пркосна

Реч.

Пркосити.“

(„Пљуштав одраз окрете ме и рекох“, Алексић, 1978: 9)

У појму талиона налази се узвраћање, одмазда, освета, „око за око, зуб за зуб“. Незнани талиони могу да се односе на масовни лик незнатих јунака, док кристализаторске пећи сублимирају у себи пакао у коме се налази свет на Земљи. Читава религиозна слика се сажима у реч пркосити. Богу се одузима благост, он се код Алексића демаскира.

Када је даље реч о десакрализацији, Алексић злоупотребљава идеју Бога у конструкцији квазисилогизама. Тако у приповеци „Пиштаљка иде улицом, госп-Типка“ Бог и Христ постају објект дадасофије, писац на њему „вежба“ логореичне исказе:

„Типка зна (јер пуран, значи сирену, сирена улично, улица град, град земљу, земља планет, планет космос, космос бог) да је сирена близа богу, бог близ Христосу, Христос моћан син) да је он Христос, (јер Христос седи десно, десно седети Христос, он (Типка седи десно сирени,

сирена близа богу) дакле јасно јасно јасно. Има право викати (јер викати право блиским богу, он близак сирени, сирена блиска богу). (...)“

(Алексић, 1978: 37)

Алексић изједначава појам страхопоштовања према Богу са лутријом. У песми „Мир села“ религија се банализује:

„(...) даље:

ко први дигне прст има премију

ко први сагне главу види бога

ко први каже реч има дело// (...)“

(Алексић, 1978: 52)

Полигросична игра речима може да има за циљ да сакрије намеру песника, а конкретна намера Алексића у песми „Симетрична комедија“ је да чистоту божјег јагњета (agnus dei) споји са животињама које се распадају. У том споју религијске вредности се приказују као пропадљиве:

„(...) због лирске тезе абнормалне звезде

због целата љигавог овна

крте газеле рскаве звезде

зденасте ласте стегнутог гнуа

агнуса деи

оатане“

(Алексић, 1978: 66)

У наредном споју, у песми „Фабрика локота“ пост се спаја са чипком која конотира ка женама лаког морала:



„baum сат сајције сајцији кремен  
сита пресита улица песме чипака  
установљује се безмесна среда (...)

(Алексић, 1978: 17)

Као што можемо видети, нонсенс није бесмислен. Нонсенс у оваквој, дадаистичкој лирици рачуна на велику ентропичност, у којој реципијент не може да се одмах снађе. Но, у манифестним текстовима ситуација је другачија – јасније је. Алексић у часопису „Дада-танк“ штампа један овакав фрагмент:

„**архитектура.** Ко вели да неће бити стабилна. хоће. ми требамо небодере да уплашимо јехова прекрапинскога. знамо да треба дати једну фабрикантску мамузу свету. али цркве и друге настанбине локале (много света моментаног, ту треба метнути машине. уосталом видећете да је наша црква под потписом Швитерсовим пуна котача и ми ћемо је остварити. молите се акумулаторима и линотипима.“ (Алексић, 1922а: 5)

Наметнута хришћанска богобојажљивост, напада се ничеанским ниҳилизмом. Бог се доживљава као примитивни, прекрапински ентитет. У опозицији према прастаром стоји семи-футуристички појам фабрике. Алексић овде, у цркве попут тројанског коња „убацује“ машине инспирисан Куртом Швитерсом који је „машинизовао“ ентеријере<sup>10</sup>. У овом случају имамо креативну примену Швитерсовог мерцбауа на етичко преуређење цркава.

Другачију промену функције цркве Алексић види у манифесту „Дадаизам“:

---

<sup>10</sup> Дадаиста Курт Швитерс, оснивач дадаистичке фракције Merz (мерц). Архитектура мерца, названа Merzbau, била је инсталационог типа и реализована је у више кућа у Хановеру у улици. Waldhausenstrasse 5. Још док је био у „Зениту“ Алексић је Швитерсу у петом броју посветио текст „Курт Швитерс Дада“ – текст говори о Швитерсовој уметности.

„= ДАДА цркве хоће за кабаре бар колосеум bruit variete

= ДАДА хоће решавање сексуалнога - - - хоп хоп хоп“

(Алексић, 1978: 88)

Цркву треба претворити у јефтину забаву, у кабаре, у којој се, уместо духовне музике пушта бруитистичка бука и шумови. У версификацијском а и у семантичком суседству овог стиха, налази се даља трансформација цркве у маргинализовани простор бордела.

Богобојажљивост са једне, и апострофирање Бога, са друге стране исмева се у тексту „Курт Швитерс Дада“. Мета напада је и ментална инфериорност верника:

„Die Kathedrale<sup>11</sup> Швитерсова је неразумив логопроблем, али очајнојаки изражај најјаче димензије - Репризно гледање тих апстракција даје изражај с т в а р н о с т и у м и р н о ћ и (Апсурд!) - Христе елеисон! (...)“ (96). – „(Пева се „Аршипенка чувај Боже!“)

(Алексић, 1978: 98)

Сакрализација Швитерсовог мерцбаума нужно повлачи за собом десакрализацију простора цркве. Зазивање божанског (Христе, буди милостив) у овом као и у другом примеру перформатив је тражења истискивања религиозног и његову супституцију дадом.

Алексић није само провокативан и ироничан када је реч о Богу и цркви. У другим његовим текстовима лирски субјекти псују Бога, Богородицу, Исуса. Круцијални ентитети хришћанства се карикатуризују до гротеске. Сврха

---

<sup>11</sup> „Die Kathedrale“ је Швитерсова књига са осам литографија у којима се иронично разрачунава са експресионистима. Они су простор катедрале сматрали местом уједињења свих уметности [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=15167](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=15167) (12.06.2012).

таквог приступа религији је усисавање моћи религијског дискурса, његово негативно преокретање у оруђе којим се провоцирају масе „огрезле“ у рационализму:

„Опсован бог кршти пауница сумпор  
весели Жил Верн у импрегнатури  
као да Текстил  
сутра скочити дирекција: Понс. (...)“

(„Предурализам“, Алексић, 1978: 14)

„Типка балити наочаре. Типка рупчић очима. Типка бога сто пута. Типка мајку божју 600 пута. Типка Христоса 800. (...)“

(„Пиштаљка иде улицом, госп-ТИПКА“, Алексић, 1978: 33)

У првом случају опсовани бог, објекат означен малим словом, као и Жил Верн, представљају равноправне „предмете“ у песми. Хипербола емоције у другом примеру рефлектује се на хиперболу псовања која креће од бога, преко мајке божје и кулминира у Христосу. У приповеци „Луд је човек“ у којој је централни лик оптужени дезертер за убиство жене, очај због краха свих вредности, па и оних моралних, резултовао је именовањем Христа за лепрозног пса:

„Да, плоча сад стрши. Први човек. Онда погледа околу: беше већ готово сумрак и он помисли негде неког Исуса Христоса, што цокће на магаретини. (...) Бр. 20 упре поглед у укочено мноштво, сети се да постоји неки Исус Христос, што липсава као керче најгубавије, прочердана маса што мање вреди од оне магаретине - - - (...)“ (Алексић, 1978: 29)

Исус Христ је карикатурализован преко стилски пежоративно обојеног маргарца. Број 20 је маргинализован болесник. Он доживљава Христа као неког човека у маси људи, „неког Исуса Христоса“. Маса се односи на тело Христово, које је такође оваквим постављењем у дискурс приче обезвређено.

Први човек је Адам и он је неутрално приказан. Наредни пример, на први поглед, представљају наклоност према првом човеку: „Го човек у години првој је дадаиста“ (Алексић, 1978; 85). Због чега настаје идентификација дадаисте Драгана Алексића са њим? Адам представља оно што дадаисти називају „*tabula rasa*“. Он није само го физички, његова свест је огољена. Он је оно чему теже дадаисти – он је еманација дадаистичког нихилизма. Њега, балканистички речено, може да значењима напуне, прво жена, о онда и Бог.

Осим описа личности из Библије, пародира се и перформатив њиховог дозивања:

„Нема препреке кости и непрекидности. Каравана усаблашћена.  
Богородице дееееооооо...“ („Околосветски портрет“, Алексић, 1978: 11)  
– „ТИПКА бог бог бог. (...)“  
(„Пиштаљка иде улицом - Госп-ТИПКА“, Алексић, 1978: 37).

Апострофирање Богородице се деформише на фонетском нивоу а Бога, (који је и даље константно именован у тексту малим словом), на морфолошком нивоу понављањем исте речи.

Бог се, у варијацијама на тему празнине, у Алексићевој поезији приказује и као „црна рупа“ која гута све. Овде се врши замена теза јер Бог није тај који је умро, кога су, како је Ниче рекао, убили људи, већ је он тај који усисава битак:

„Маљушни су говори у смислу прогнозе  
према примарним ћелијама  
пошто сви супстантиви нестају у богу  
да се успостави сеизмограф као нужда

адекватна коврчицама бар-цурица. (...)“

(„Предурализам“, Алексић, 1978:14)

Наравно, и овде је појам Бога у непосредном суседству „лаких“ жена. Но, другачији третман имају личности попут Соломона. Зашто је то тако, одговор можемо пронаћи у чињеници да је Соломон, мудри краљ, занемарио монотеизам одајући се идолопоклонству и био је многоженац. Соломон је био тај који је кршио правила што га чини блиским дади:

„Г. Типка види: саламонски суд јавио. саламонски суд значи много, саламонски суд бога вапити, саламонски суд успевати. ја у рај. ја сретан. саламонски суд мене усрећити. (Типка сирена бензинпила: ојој ојој ојој. Типка бензин пила сирена: бог бог бог!) (...)“

(„Пиштаљка иде улицом - Госп-ТИПКА“ Алексић, 1978: 36)

Исказ који субјекат, Г.Типка изриче, на семантичком нивоу је неироничан. На стилском плану, пак, врло је ироничан јер аутор користи инфинитве, специјалне реченице. Оне од дефектног лика као што је Г. Типка, прави инфантилно биће, ментално нижег узраста. Типка је се понаша као „верник“, док реципијенти путем комичног ефекта добијају поруку о религијској порузи.

Алексић је ироничан и према топосу катастрофа у *Библији*. Метузалем, Нојев отац, подсмешљиво се ослања као господин:

„Стоје аереплани чекају топове са Урала  
тко ће то господине Метузалеме дигнути  
проклетство са сарделских шкатуљица. (...)“

(„Б-песма-Б“, Алексић, 1978: 12)

У судару тадашње ратне машинерије и снаге Библије, „снага“ Библије губи снагу. Субјекат губи веру у Бога. Због тога је Алексић циничан.

Апокалипса за Алексића има значај само као предмет сликарског интересовања<sup>12</sup>:

„Апокалиптично тло Мајднерово је само опортуно, док Швитерс у апсолутној јакости пануметничких детаља даје изражај себе - (крацкрацикруцикриц у чеоној кости) (...)“

(„Курт Швитерс Дада“, Алексић, 1978:100).

Разголићавање теологије Алексић наставља преко карикатурализације и десакрализације црквених лица – свештеника и опатица. Они код њега имају статусе неозбиљних и неморалних теолошких службеника, односно службеница:

„О-о-о-осам - певуљи опатица. Плоча још неокрњена, подноси трпљење. (...)“

(„Луд је човек“, Алексић, 1978: 18)

Карикатурални ефекат Алексић постиже персонификацијом плоче чиме продубљује јаз између конзервативног (опатица) и тада савременог (грамофонска плоча). Антропоморфизација катедрале, у другом примеру, упућује нас на слику сношаја:

„(Катедрала дроља поповска, дроља ноге горе. Поп воли симбол. поп симболиста најбоље. поп симболисати катедралу. дроља ноге горе.

---

<sup>12</sup> Лудвиг Мајднер (1884-1966) је био помодни експресионистички сликар, који је 1912. године насликао циклус слика „Апокалиптични пејзажи“. Овај циклус је антиципирао страхоте Првог светског рата. Алексић Мајднера негативно вреднује јер га сматра прагматичним аутором. Алексић је овде тај који фаворизује аутентичност.

Катедрала ноге горе: сећај се Абец. народ слушати: то су ти торњеви а не ноге. Народ вол.).“

(„Пиштаљка иде улицом - Госп-ТИПКА“, 1978: 37).

У однос између цркве (симболисане као жене у коју се улази (верници)) и свештеника, као божјег слуге, Алексић учитава и негативан однос према традицији, односно према симболистима. Игром речи, Алексић банализује симбол до сношаја – симболисања.

Појам свештеника Алексић, на другој страни, Алексић употребљава и метафорично:

„Кад сам завршио, он (Г. Бренер, В.П.) је рекао: „Знате ли ви шта је дадаизам?“. Одржавајући континуитет дрскости, одговорио сам брзо: „Секта, слична баптистима“. Немате појма. Дакле да вам кажем: то што сте измислили већ је увелико пронађено. Дадаизам је чак далеко проширио, разрадио и искомструисао дела на основу тога што сте ви сада назвали програмом органске уметности. Доказаћу вам... (...)“

(„Водник дадаистичке чете“, Алексић, 1978: 102)

Осим што се аутомаргинализовао, Алексић је стао на конзервативистичку страну заступања секте као нечег негативног. Оно о чему није знао Алексић је, према сопственом сведочењу, прогласио неважним. У другом контексту, као (квази)зенитиста, Алексић користи појам секте као облик позитивне и острашћене борбе за поетичка уверења:

„По Загребу смо секташки бранили своје програме. (...) Али тада се у издањима „Зенита“, после манифеста и Голове књиге „Париз гори“, појављује и коректура мог романа „Провала Исуса Христа“. Намера: један дадаистички Ренан.“

(„Водник дадаистичке чете“, Алексић, 1978: 109)

Хваљење Бога у ситуацији раскида са „Зенитом“ ресемантизовано је као израз цинизма:

„Затегнутост односа са Мицићем расла је са сваком ‚шлајфном‘ коректуре. Он је сваког јутра говорио: Ви спремате дадаистички препад како бисте ми изиграли часопис. Или: Ви шурујете са Беговићем и Токином. Ви штампате у Бечу а ништа нам не говорите. Најзад (каква тешка моћ размишљања): Ви сте дадаиста! **Рекох: Хвала Господу да сте најзад после годину дана видели!**“

(„Водник дадаистичке чете“, Алексић, 1978: 110).

У овом одломку из ‚Водника‘ Алексић великим словом ословљава Бога, не из религиозних убеђења, већ да би појачао сопствени исказ. Бог је овде средство а не циљ. Насупрот томе, употреба свештенства у позитивном смислу метафорично је употребљена у функцији преузимања моћи:

„За час сам био у вези са познатим - за мене непознатим епископима дадаизма: Куртом Швитерсом, Раулом Хаусманом, Валтером Мерингом, Рихардом Хилзенбеком и Максом Ернстом. (...)“

(„Водник дадаистичке чете“, Алексић, 1978:102-103)

Алексић користи поредак дискурса где религиозни заузима прилично високо место да би показао колико је мали. Ова имплицитна самомаргинализација показује да се религија доживљава искључиво хијерархијски. Поглед на дадаисте из доњег ракурса указује на Алексићеву посвећеност дади у том тренутку.



Последњи пример показује нам семантичку отвореност „Водника“. Мултиконфесионалност у свести, Алексић показује на равни поетике тако што у својим поетским световима поставља предмете из различитих религија. Тако ћемо у песми „Догађај 1918“ имати спој дервиша, припадника исламске секте и хришћанства:

„Као дервиш нисам мало лутао  
Доспео сам слонски тешко под кип Марије/ (...)“  
(Алексић, 1978: 60).

У постдадаистичкој фази Алексић генерише аутоматски текст у коме монтира елементе различитих конфесија:

„Кривица је до Хораца драги стево браца никад моја своја дела  
свако цени по афоризму где си ти остао у сараценској бурми као неки  
лепезасти скот из ротационог строја где те упеглала маска радозналог  
света на раскрсници аподиктичне ноте безазлених мојих вијуга којих се  
добро сећаш јер су неизоставно приказивале и ону лирску позу с којом  
смо се заједно играли жмурке прелиставајући Лутерове изразе о  
моралним атмосферским непогодама за време разноврзних црквених  
свиларија а сад нема места оној трансферзали где би извукао поучно  
писмо за остала покољења на нашој искуственој грбачи заснована. Ћути!  
(...)“

(„Катастар нижих сфера“, Алексић, 1978: 63-64)

Јудаизам на једном религиозном полу, а протестантизам у опозицији са имплицитно присутним католичанством<sup>13</sup> формира (а)религијски ритам у овом

---

<sup>13</sup> Алексић вероватно алудира на Лутерову критику католичке цркве по питању продаје опроштајница за грехове.

фрагменту аутоматског писма. Симптоматичан је нагли крај фрагмента, што може да се објасни жељом да се прекине квазирелигиозна тирада.

Још у постдадаистичкој фази Алексић се окреће паганству, које се у хришћанству иначе реконституише на маргини. Словенска митологија, која је ушла у српску лирску народну поезију, присутна је и у Алексићевој лирици:

„Дунух дах, а снајке Лело, прође дах ко бајке од  
мајке, Лело.  
Смело викнем на те, мекано тек ипак, зар  
мекано исткано,  
мекано влакно исписа ,волим', тако мило да  
ломи,  
и шикну лимен кајиш, мило, ломљиво, о  
миловања довољно вољно,  
тад звизну лимен кајиш јак, њихну ми угнуту кичму,  
засикну мрс мозга на јастуку теменом  
као кад се расу суво сном истиснут дах.“

(„Издахом набрекле псовке“ Алексић, 1978: 69)

Лела (Љеље, Пољеља) игра улогу шумског божанства, шумске мајке и везана је за матријархат. Лела је била заштитница жена и често се апострофирала у невољи. Текст „Издахом набрекле псовке“ објављен је 1928. године у „Летопису Матице српске“ и као да представља антиципацију Алексићевог петомесечног мучеништва у гестапоовском затвору у коме му је тешко повређена кичма (Тодоровић, 1989: 8). Призивање Леле упућује на немоћ лирског субјекта. Она је супституција недостајуће мајке у пресудним тренуцима. Лирски субјекат тако у словенској митологији проналази супститут за хришћанство у чију етичност није веровао.

Словенска, паганска митологија, провлачи се и Алексићевим мемоарским дискурсом:

„Али, млађи људи, са мање духа али више неподозриви према смелости у интегралном уметничком смислу, наставили су да обожавају преображаје и трагања нових имена међу литерарним кумирима.“

(„Водник дадаистичке чете“, Алексић, 1978: 114)

Кумир представља дрвени кип који симболише словенска божанства. Алексић у овом делу својих мемоара говори о надреалистима. Кумири у овом случају имају позитивно значење. Они симболишу наду да ће авангарда ипак преко надреалиста наставити да живи. Авангарда је живела преко надреалиста, али је још више живела политика – посебно после Другог светског рата.

## 3.2. ПОЛИТИЧКА МАРГИНАЛИЗАЦИЈА

Приказ политичке маргинализације спровешћемо кроз идеолошку раван Алексићевог активизма, преко испитивања (не)свесности његовог политичког идентитета. Истраживање у овој области наставићемо кроз одређивања утопистичке димензије Алексићеве поетике, која се може нужно посматрати као последица књижевног амбијента у коме је стварао. С тим у вези је и следећи део истраживања, који се тиче образовања Алексићевог унутрашњег егзила и природе његове отежане интернационалне комуникације. У даљем разматрању проблема дотаћићемо се Алексићевог хапшења у време Другог светског рата, феноменом телесне маргине, чији је део постао након физичког кажњавања. У финалној фази поглавља, бавићемо се Алексићевим егзистирањем на друштвеној маргини, од 1945. године до смрти.

Посебан део овог поглавља представља Алексићево смештање у комплекс књижевних поља која се међусобно преклапају. Та поља су: опште дадаистичко и југословенско књижевно поље које ћемо пратити у периоду од 1918. до 1958. године. Одређивањем Алексићеве позиције по питању присутности/одсутности у књижевности након смрти те питањем реконструкције његовог књижевног

профила и идентитета југо-даде, коју је предводио. Указаћемо и на полуге социјалне маргинализације књижевника у Југославијама.

### **3.2.1. ИДЕОЛОШКА РАВАН АЛЕКСИЋЕВОГ АКТИВИЗМА**

На основу друштвене основе текста настају различите стратегије маргинализовања: социјална, поетичка итд. Друштвену основу текста генерише моћ која користи различите идеолошке механизме. Друштво има право маргинализације разноврсних непожељних елемената укључујући и књижевне. Мухарем Первић говори о „идеолошкој свести као о искривљеној свести са ограниченим друштвеним хоризонтом и класним интересом“ (Џејмсон, 1984: viii). Та искривљена свест ствара маргину, коју онда не можемо прихватити као објективну чињеницу. Маргиналност је стога стално проверљива; у кривинама идеолошке искривљености крију се пукотине полова центра и маргине те стога идеологија дозива друге идеологије (текстове) који могу да је разобличе.

Природа искривљености подразумева „продуковање заблуда, илузија, полуистина, хотимичног или несвесног поретка прикривања“ (Џејмсон, 1984: ix) као и других различитих облика примењених софизама. Одржавање стања маргинализованости одвија се преко политичког несвесног које је, према Џејмсону, део наслага несвесног код појединца, који никада не може у

потпуности постати свестан своје идеолошке условљености, те је зато у ствари објекат идеологије.

Милитаристички дискурс својствен авангарди (fr. *avant-garde* = претходница) уткан је у саму етимологију покрета. Авангарда је претходница друштва, она треба да извиди нове просторе у друштву. Књижевна авангарда треба да поведе друштво у нову, бољу будућност. Усвајањем авангардних, односно дадаистичких поетичких начела, Алексић је усвојио и политичка садржана пре свега у манифестима. Његов текстуални опус набијен је на разним нивоима, и површинским и дубинским, милитаристичким семантичким пољем. Чињенице из Алексићеве биографије могу да дају одговор на питање због чега је дошло до срођивања између Алексића и Даде. На основу података до којих је дошао Предраг Тодоровић „још у гимназији испољавала се његова бунтовна природа, желео је да се из наставе избаце неки предмети, а да се уведу неки други, заговарао је увођење ђачког самоуправљања, ишао у Цеље на конгрес средњошколске омладине, те је због свега тога дошао у ситуацију да га готово избаце из школе, иако је био одличан ученик, бриљантан у класичним језицима“ (Тодоровић, 1989: 1).

Уласком у дада-покрет Алексић је постао софистициранији када је реч о дејствовању револуционарног. Иначе, етимологија појма даде у себи садржи коњића за љуљање. Ова играчка за децу, сродна је „верској играчки“ за одрасле – тројанском коњу. Лукачевско постварење или реификација идеологеме тројанског коња у дадаизму се реализује попут антиестаблишментског субверзивног деловања југо-дада покрета у које свакако спадају урнебесни матинеи који су се неретко завршавали пуцњавом. Полисемија тројанског коња у Алексићевој реченици „ДАДАизам је цели свет, смисао. (Дрвени коњић шаховски)“ (Алексић, 1978: 87) указује на у шаху садржано ратно расположење према рационалистичкој стварности која иманентно садржи поменути смисао.

Алексић се као дадаиста у почетку налазио на линији општедадаистичке осуде рата и нужног милитаризма који га прати. Војнички, прецизније речено

дезертерски комплекс имамо описан у приповеци „Луд је човек“ (1922). У фокусу приповетке налази се психа дезертера ентропизована ратном хистеријом. Елементи истражног дискурса који прате малтретирање болесника-заробљеника-дезертера имплицитно у себи садрже осуду Првог светског рата:

„- Седми. Стража и ја – Лепе синонине.

Глупо – Глупо ја гледам.

(Очи имају ниску ноту.)

Дан. Сатрапски дан. Чиновник нигде. Сећај се: дркћу мамузе, лупање, шум и звиждук. Оштро упиљено равногледање. Ја вас поздрављам, службени глас. Покривен је ваш глас: Ти си то дезертерче – Што? Не знаш говорити? Мекетни пасја... Покорно јављам, ту сам и свет је леп. Таако – Два положаја сутра напред. Хуља је човјек дезертер.“ (24) – „Дакле још си жив, дезертерче – Јест, покорно... како то стојиш? Мрцино лена у што си превалио године – но...

Покорно јављам, да нисам мрцина – Шути сунце ти мајчино – Двоструко време на извидницу... Посве посве. Показаћу ја тим гадовима. (...)

(„Луд је човек“, Алексић, 1978: 24)

Ликом дезертера Алексић је пружио омаж Дади и њеној пацифистичкој идеологији. Још експлицитније присуство милитаризма доноси сџм Алексићев аутобиографски текст који носи назив „Водник дадаистичке чете“. Алексић се самопрокламује у војничког вођу југо-даде. Свесно смештање југодадаиста у милитаристички оквир видимо када се описује персонал:

„У дадаистичкој чистокрвној чети нашло се неколико талената: пок. Драган Сремац, пок. Видо Ластов (први Рус који је 1921. знао перфектно српски), др Славко Станић, Михаило С. Петров (сликар), др А.

Милинковић и други. Ускоро дође пакт са суботичким и новосадским активистима око листа *Ут* (Шугар, Арањмивес, Чука). (...)

(„Водник дадаистичке чете“ Алексић, 1978: 110)

Алексић говори о свом покрету и о покрету мађарских активиста као да је реч о страним војскама које се боре на рецептивном фронту против публике. А онда, када је била битка изгубљена, јер је публика остала на позицији негативне рецепције, Алексић резигнирано остаје у милитаристичком дискурсу:

„Другим речима: одустајемо од борбе, непобеђени, свесни да треба зарадити паре. Али еластичност нека нам послужи за жонглерство у свим областима јавног рада, па и у литератури. (...) У име наше балканске чете пок. Драган Сремац послао је наш прилог за дада-архив. (...)“

(„Водник дадаистичке чете“ Алексић, 1978: 110-111)

Субверзивност својствену дезертерима, Алексић је пренео односно сакрио у манифесни текст. Та субверзивност постала је свесно или не део његове личности. Наредни елемент идеолошке основе Алексићевог дадаизма, а који је стигао преко даде, налази се на левој политичкој опцији.

Какво је дадаистичко залеђе за овакво политичко опредељење? За немачку даду је политичка опција комунизма, односно анархокомунизма била најближа, иако се француска дада парадоксално залагала за ослобођеност од било какве идеологије што ће нам, у крајњој линији, показати и Жорж Рибмон-Десењ: „Знамо шта је Дада урадио са политиком, укинио ју је једним потезом пера, пренебрегао је. Његова је побуна била уперена против свих власти, а за све могућне слободе.“ (Беар, Карасу, 1997: 39).

Дадаизам Драгана Алексића је анархичан што значи да се придржава става да сваки појединац члана покрета дада има право на протажирање сопствених вредности без права уплитања у туђе. Рихард Хилзенбек ово



потврђује када каже да је „свак председник и свако може да каже своју реч кад је уметност посредни“ (Беар, Карасу, 1997: 167). Дадаистичка збрка вредности представља радикализацију формалистичке аксиолошке концепције која тврди да се систем вредности непрестано мења. Зашто је ово битно? Пошто дада не прави разлику између књижевности и живота онда се елементи књижевног даданархизма преливају у живот. Дакле, Алексић је свесно или несвесно показивао друштву своје анархистичко лице.

Револуционарно-комунистички идеолошки ставови који су послужили као основа за његово деловање у друштву садржани су у манифестним текстовима:

„ = ДАДА је револуционарац комунист.

= ДАДА тражи 300.000 циркуса популаризовати уметност – (чему рад)

= ДАДА цркве хоће за кабаре бар колосеум bruit varieté“

(„Дадаизам“, Алексић, 1978: 88)

Осим тога што експлицитно дефинише дадаисту (па тиме и самог себе) као комунисту, Алексић помиње у наставку „једначинā“ циркусе и цркве. Комунизам је „проповедао“ атеизам и маргинализацију цркава до уништења, а на другој страни нудио је неке облике популарне забаве у замену за ослонац у религији. Владимир Иљич Лењин је 1919. године, незванично је изједначио циркус као уметности за народ са позориштем, балетом, и опером. Његова идеја је реализована оснивањем академске творевине под називом „Московска циркуска школа“, 1927. године. Тиме је циркус добио свој факултет у оквиру Московског универзитета (<http://en.wikipedia.org/wiki/Circus> (05.05.2009.)) а уметност је први пут званично постмодернистички (или авант-постмодернистички) анулирала односно деконструисала бинарну опозицију елитно-масовно.

Само неколико месеци након објављивања текста „Дадаизам“ Алексић у часопису „Dada Tank“ у текстуалном фрагменту, који ће Гојко Тешић назвати по првој почетној реченици „Како би да Вам не рекнем да је ДАДА...“, комунисту револуционарца претвара у дадаистичког политичара:

„дада политичар (и неполитичар)  
дада симпатише са једним: револуционарност  
дада је увек неспецијално  
дада вас пренеразује ширином смелости“

(“Како би да Вам не рекнем да је ДАДА...“, Алексић, 1978: 92)

Алексић типичну дадаистичку аполитичност схизофрено дели на опозитни пар политичар-неполитичар. Констатација присуства и појма и антипојма у јункстапозицији (други је стављен у заграду) представља и даље присуство дадасофије односно антилогоцентричности у Алексићевом дискурсу. Револуционарност је сада из дефиниције еуфемистички потиснуто до симпатичности. И даље се инсистира на неспецијалном елитизму и на реакцији да пренеражава реципијента.

У „Воднику дадаистичке чете“ постаје јасно шта то треба да буде политичар и каква би, према Алексићевном мишљењу, требало да изгледа веза између политике и књижевности. Реч је о аутобиографској интерпретацији сусрета Алексића и Пољанског у Прагу:

„- Направићемо чуда! Овај средњеевропски надувени свет мисли да ми још увек дувамо у флигенхорне „Љубомира у Елизијуму“ и кантилене генерала Прерадовића. Бре, цела је Југославија Иван Трнски и Каћански. Има још две зверке које су занимиве: Винавер, пргав и својеглав, и Бошко Токин, који нас кљуца неким футуристичким бибером. Направићемо чуда ако сад одавде задречиимо...“

Конструктиван младић, какав сам био, без глумачке нервозе и галантности обећања, рекао сам и извршио: манифестоваћемо дадаизам и зенитизам на јавним скуповима. Литература треба да узме методе политике. Не треба да се бећи ни од блефа. У политици је то основно средство. Еластицирајмо се!“

(„Водник дадаистичке чете“, Алексић, 1978: 104-105)

Политички блеф поменут у Алексићевој реплици, упућује да би књижевност, ако то буде било потребно, требало да користи стратегије варања, политиканства. У сваком случају, Алексић неће имати прилике много да се бави политиком књижевности јер је у реалном оквиру реченице у манифесту „Дадаизам“ а која гласи: „(На дну Јадрана трафика СХС)“ (Алексић, 1978: 88) било имплицитно обележено (стављено у заграде) а есклицитно садржано предвиђање краја новонастале краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (Краљевина СХС).

### **3.2.2. УТОПИЈСКА ДИМЕНЗИЈА АЛЕКСИЋЕВОГ КЊИЖЕВНОГ КОНЦЕПТА**

Да бисмо уопште разумели природу Алексићевог парадржавног дадасофског промишљања потребно је да дамо оквире дадаистичке утопије или,

уведимо неологизам, Дадатопије. Савршена дадатопијска држава коју можемо дефинисати као сан у будном стању, представља веру у препород човека ослобађањем од рационалног. Парадигма Дадатопије одступа од типичне утопије јер она није издвојена, изолована, ограђена од реалног света, већ је урођена у њега, попут тројанског коња и чека прилике за дејства у њему. Жеља за повратак безазленој, детињастој чистоти у етимолошкој је вези са дадаистичким дечијим тепањем („да-да“) тако да Дадатопија у свом дејству парадоксално садржи и субверзију и инфантилност.

Дадатопија настаје на рушевинама рационалистички конципираног буржоаског друштвеног уређења. На плану улоге филозофије у утопијском друштву она дугује Платоновој концепцији „Државе“. Филозофија организује њене идејне („идеолошке“) темеље. Алексић у свом утопијском регистру садржи појам Паневропе која жели да збрише не само европске границе које одељују народе, па самим тим и дадаисте, него и границе у уму. Дадапокалипса у дадаистичкој концепцији претходи изласку Дадатопије а само откровење се налази у антирационалистичкој дадасофији. Алексић у својој аутобиографији, у интерполираном дадасофском тексту, поводом учешћа у дадаистичко-зенистичком догађају у Прагу каже:

„Пре но што је почела општа туча, изречене су програмске речи. Читао сам их да једног мог папируса, који је био дугачак отприлике 25 метара и одмотавао се у недоглед. Говорио сам о дадаизму и Паневропи, коју сам сасвим иреално исконструисао.“

(Алексић, 1978: 105).

Свестан да Дадатопија још није заживела, Алексић спроводи тестирање дадатопијског дискурса на публику. Публика је била у статусу покусних кунића а Алексић у положају законодавца:

„Све је свеједно.

Логика је само средство за васпитање.

Васпитаном и образованом логика је непотребна.

Страх је органска логика, религиозност производ страха границе геометријски ликови једног учмалог идеализма.

Зато смо за бунтовност, Паневропу и личну вољу у визијама. Уметност је изражавање, изражавање је инстинкт, свако се по свом нагону изражава као што нема граница у облицима у природи.“

(Алексић, 1978: 105)

Алексићев дадатопијски дадасофски политички дискурс налази се на трагу мереолошког нихилизма, неверовања у било какве границе: „Нихилисти су дефинисали услове повратка на првобитну чистоту: укидање класа, једнакост полова, заједничко власништво над земљом и свим богатствима, укидање граница, укидање сваке власти. У тој перспективи, терористички акт је само удар намењен изласку народа из апатије, која ствара неповратно стање коме се најбојажљивији могу придружити“ (Сервије, 2005: 255).

Дадатопија је анархична када је реч и о филозофском концепту. Алексићева идеја орг-арта, који иначе представља типолошку варијанту дадаизма, није била маргинализована у односу на дадасофију која представља дискурс моћи Дадатопије. Алексић тврди да је орг-арт он сām пронашао утопијски, „као кроз сан“:

„Он Нол, није знао за Ајзенштајна, али је стварао колосалне бинске конструкције располажући свим димензијама. И, што је најважније, умео је да ме упутује у постојање дадаизма. Одмах смо се сложили да сам ја, груби Балканац који сања о шверцу дувана и жита, кроз неки свој сан (заиста кроз сан) пронашао по други пут пронађено: дадаизам и да сам га колосално балкански етикетирао“

(„Водник дадаистичке чете“, 1978: 102)

Жан Сервије у *Историји утопије* даје координате утопистичке државе: „Можемо да разликујемо извештан број тема које се стално враћају у различитим утопијама, без обзира на раздобље у коме су настале и без обзира на аутора:

- пре свега приступ утопији, а то је пут или сан (...)“ (Сервије, 2005: 280).

У наставку пописа Сервије набраја изолованост у времену и простору, носталгичност, жељу за чистотом, утопијски комунизам и религиозну толеранцију. Ако погледамо шта је прво на списку, долазимо до закључка да је Алексић интуитивно наслутио Даду и да је био предодређен да уђе у Дадатопију. У контакту са другим дадаистима, а по питању дадасофије имамо манифестацију позитивног анархизма, где је Алексићу, према сопственом тумачењу, дозвољено да задржи концепцију орг-арта. Оваква толеранција представља, насупрот реалној држави у којој је живео, афирмацију, прихватање и потоњу југодадаистичку централизацију:

„Моје предавање о органској уметности и преведено је и послато као циркулар свој тој господи ведрога духа и бесног замаха. У философским разматрањима г. Хаузмана ја сам био један камен спотицања. Тврдило се наиме да је дадаизам покрет који је пронађен и поведен лично вољом појединаца, без икаквих веза са оним што се зове парадним термином ‚срце‘, а сад одједном, појављује се један литерарни шврћа који проналази исту ствар без икаквог рафинмана и хотења. Дадаистичка философија, већ одавна названа ‚дадасофијом‘, изменила је, на основу тог искуства, масу појединости у свом покрету.

Обавештен, пророк дадаизма Тристан Цара о феномену ‚оргарта‘, био је одушевљен.

- Оргарт је дада и обратно. Коригујте обадвоје!“

(„Водник дадаистичке чете“, Алексић, 1978: 103)

Тристан Цара, као један од оснивача Даде, показао је да у Дадатопији „влада“ принцип толеранције у анархији, штавише и Алексићу је, према личним тврдњама, дозвољено да управља Дадом. Овај утопистички модел владања називамо синархијом или заједничким управљањем. Међутим, филозофска концепција дадатопије није нова. Још је Рабле предлагао друштво без закона. Живот становника у његовој утопији, у Телему уређен је „по њиховој вољи и слободном суду становника. (...) Само једно правило постоји: Чини шта хоћеш. (...)“. (Сервије, 2005: 112). Вид анархизма „чини-шта-хоћеш“ директно се уклапа у Алексићев југодадасофски појам „какотедрагости“.

Како смо рекли, дадасофија влада Дадатопијом и има за друштвени циљ да делује на грађанина у правцу отрежњења. Она је јувеналистичка. То је потпуно у складу са Прудоновим схватањем идеолошког „подмлађивања“: Човечанство се у свом осцилаторном кретању непрестано окреће око себе: његов напредак је само подмлађивање његових традиција; системи, на први поглед супротстављени, увек представљају исту суштину виђену с различитих страна". (Сервије, 2005: 239-240). У моменту писања текстова (1922) Алексић је имао 21 годину и очекивано је да је у свом животном добу видео могућност за предвођење нације. Због тога се осетио позваним да говори у име друштва у коме живи и у име нације:

„дада апсорбује савременост  
дада кабареише над вама  
дада спасава младост  
дада носи несрећу проблемима.  
дада туче аксиоме: старе и нове.  
дада прави какотедрагост света циркуса  
дада снажно туче поете“

(„Како би да Вам не рекнем да је ДАДА“, Алексић, 1978: 92)

„Тетурајте, тетурајте – култура и бестидна цивилизација пастиће, закркљаће на мору пустиње равници, руке у високи зрак, устршити усрнути устренути викати дивље силно јако: МИ СМО ОПЕТ МЛАДИ.

ДАДА је крич за МЛАДОШЋУ“

(„Дадаизам“, Алексић, 1978: 89).

Памфлетску дисторзију идеје Дадатопије добили смо у непотписаном тексту<sup>14</sup> „Законик државе Дада-јок“, изашлом у часопису „Дада-јок“. Основни циљ текста је обрушавање на тек јавно декларисану југо-даду путем пародирајуће утопије, Дада-јок, коју ћемо у даљем тексту назвати Дадајоктопијом. Овим текстом браћа Мицић, Љубомир и Бранислав, пре свега нападају идеју Дадатопије и то из следећих углова:

1. Етимологија Дадајоктопије лежи у негацији Дадатопије преко турске негације јок.
2. Дадатопија је анархогена, док је Дадајоктопија монархистичка.
3. Док је Дадатопија суштински индиферентна према субјекту, Дада-јоктопија је дискриминишућа.
4. Дадатопија не прави разлику између Запада и Истока јер за њу важи, по питању државних граница, мереолошки нихилизам, док је за Дадајоктопију својствена мизокцидентизам, тј. мржња на Запад.
5. Дадатопија је субверзивна, прикривена, док је Држава Дада-јок перформативно видљива.

---

<sup>14</sup> С обзиром на праксу да уредници авангардних часописа буду истовремено и аутори програмских и манифестних текстова, претпостављамо да су аутори овог текста Љубомир и Бранислав Мицић (Бранко ве Пољански).



Други постулат види се у почетном параграфу:

„§1.

Сваки човек мора поштовати Љубомира Мицића и В. Пољанскога под претњом казне затвора на десет година у камеру опскуру уз присилно напаметно рецитовање свију зенитистичких песама“ (287)

Врхунац дада-јок-монархизма види се у шеснаестом параграфу који је уједно и химна државе „Дада-јок“:

„§16.

(...) Мозговна *Снаго*

убиј све ембрионалне типове

ове земље

псеудоинтелектуалаца

храни нам и чувај владара

нашег Љубомира Мицића

и војводу В.Пољанскога“

(*Зли волшебници I*, 1983: 288-289)

У вези са химном, у наредном параграфу налази се изречени тоталитаристички садизми:

„§ 29.

Палац у земљу за онога тко се огреши о поштовање државне химне“ (290)

„§17.

Тко се опази, да не моли свако јутро државну химну, бити ће учињен мумијом и морати ће му уста аутоматски изговарати државну молитву до искона света.“

(*Зли волшебници I*, 1983: 288)

Први део цитата параграфа 16. води нас у трећи постулат који је циничан према Мицићевом дефинисању глупости. За разлику од дадатопијске дадасофије која уништава рационалистичку мисао, логоцентричност и тежи да изађе из тамнице језика, Дадајоктопија се обрушава на „грађанина“, правећи од њега објекат који не може да се одбрани. Дадајоктопија је тако дистопија:

„§ 2.

Човјек не сме бити глуп, јер се глупост кажњава смрћу или у најбољем случају доживотним читањем „Зенита“ (287) –

„§3.

Није дозвољено бити кретен. „Топогледно“ се свако немилосрдно стреља“ (287) –

„§10.

Свак члан државе Дада-јок мора постати и чланом утемељивачем државне клинике за операцију ограничених мозгова“ (288) –

„§20.

Државна је дужност лов на кретене у прашумама идиотизма“ (289)

„§ 26.

Тко буде имао ниско чело бити ће му коса од спреда обријана“

(*Зли волшебници I*, 1983: 290)

За Дадатопију не постоје стране света, она је свугде иста. Алексић овај сатв потврђује афирмативним праћењем активности других дадаиста. У тексту „Курт Швитерс Дада“ он каже:

„Валтер Меринг по Јапану пандадаизира као Dada New-Оcase а Хановер носи Швитерса т.з. најпозитивнијег дадаисту и посредника Хазенклевер-Хилзенбек мача, који аналоган свему, окориштен свима,

чуван техником астудија зове себе Дада-Антидада песником. Феноменално је Хилзенбеково одрицање од њега, Dadaama – пљуцкање на Anna-Blume (С. Ribemont Dessaignes фићук „Java-simptome“) а ипак ако је ДАДА растрган једна растрганост припада Швитерса“.

(Алексић, 1978: 94).

Супротно томе имамо мицићевски мизокцидентизам, тј. мржњу усмерену на Запад. Дадајоктопијске примере за то видимо у следећим параграфима:

„§ 9.

Не сме се ценити никога из западне Европе.“ (288)

„§ 12.

Изменични рад свију држављана у творници револвера за борбу проти сифилизованог хорди западних европејаца“

(*Зли волишебници I*, 1983: 289)

Из свега наведеног следи да је дадасофија и читав утопијски комплекс био повод за зенитистичку маргинализацију<sup>15</sup>. Алексић је „живео“ измештен у Дадатопији све док се није суочио са скученим културолошким оквирима Краљевине Југославије и борбом за голу егзистенцију. Краљевина СХС је, како смо раније већ рекли, била монархистичка и није трпела радикално-терористичке политичке фракције као што су били тадашњи комунисти који су чак, на сам дан прогласа Видовданског Устава, 1921. године покушали да изврше атентат на регента Александра. Југо-дада је подржавала комунисте као и берлинска дада, од кога је трпела највећи утицај. Текстуално потапање Краљевине СХС на дно Јадрана, манифестно залагање за комунизам и за

---

<sup>15</sup> О односу Алексића са зенитистима говорићемо више у делу који се бави смештањем Драгана Алексића у књижевно поље југословенске авангарде.

револуционарност немачког дадаистичког типа, Алексића ће довести до позиције да неће више моћи да напусти земљу. Овакви ставови ставили су Алексића под будно око фантома полиције, који му је истог лета, у име силе закона извршио претресање куће и при том му одузео пасош (Јованов, 1999: 47). Од тог тренутка стваралаштво Драгана Алексића ограничено је на територију Краљевине СХС. Последице овог насилног догађаја онемогућиће Алексића да путује по Европи, врши транскултурне утицаје са, пре свега, немачког културног подручја и да остави јачи печат у дада покрету. Истовремено Алексићу је одузето право на спољни егзил. Остала му је једино опција „унутрашњег егзила“. Под њим подразумевамо невољно остајање у једној држави.

### **3.2.3. НА МАРГИНАМА КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ ПРВЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ**

Да бисмо објаснили природу зидова Алексићвог унутрашњег егзила морамо се осврнути на културну политику Краљевине Југославије. Културни амбијент Краљевине био је одређен материјалним могућностима југословенског друштва, наслеђеним културним нивоом народā који су улазили у њен састав, културним кохезионим силама оличеним у идејама (интегралног) југословенства, те питањем њене културне затворености/отворености. Од

атмосфере коју је стварала културна политика Краљевине зависила је позиција уметника у њој.

Културну политику можемо дефинисати као организовање културног стваралаштва и културног живота у једној држави, подржавање културног развоја у истој, „довођење у везу културног стварања са друштвеном целином“ Она је и израз културних стратегија једног народа те „систем свих мера и акција једне друштвене класе, односно њених политичких партија, удружења и организација и државног апарата који је она успоставила ради спровођења своје политике у култури.“ (Димић, 1996: 9-10).

Материјалне могућности друштва Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца биле су мале. Љубодраг Димић у својој тротомној студији *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941* говори о ниском буџетном потенцијалу новонастале државе: „О малим улагањима у просвету најбоље сведочи податак да се по становнику Краљевине СХС годишње издвајало за просвету и културу невероватно мало средстава (1919/20. године 3,32 динара, 1928/29 око 60 динара), чиме није био могуће остварити било какав културни напредак“. (Димић, 1996: 83). Поменути подаци били су индикатор цивилизацијског заостајања Краљевине. Сваки вид интеркултурне комуникације захтевао је некакава средства. Уколико држава није имала новца да финасира културу, можемо са правом да закључимо да је била културно затворена према свету. Позиција Драгана Алексића, који је из Прага донео дадаизам у Краљевину, и где је објавио своју интернационалну периодику, „Dada Tank“ и „Dada jazz“ можемо сматрати ентузијастичким подухватом.

На другој страни, рецепција Алексићевих књижевних и перформерских активности у старту је осуђена на низак ниво јер је становништво тадашње Краљевине било углавном неписмено и необразовано: „Међуратна Југославија је по писмености била међу последњим у Европи. Попис становништва из 1921. године показује да је у земљи, од укупног броја становништва старијих од 12 година, неписмено 51.5%.“ (Димић, 1996: 44). На другој страни, ни

становништво у градовима није било бројно: „Према попису из 1921. године у Краљевини СХС било је 30 градова од 10.000 до 20.000 становника, 11 градова од 20.000 до 50.000 становника, три града од 50.000 до 100.000 становника и само два града са преко 100.000 становника.“ (Димић, 1996: 36) Димић овде вероватно мисли на Београд и Загреб, а то су управо два града у којима је Алексић реализовао акције своје југо-даде: у Загребу је југо-дада почела да се манифестује а у Београду се самоукинула. Дакле, Алексићев простор и број рецепијената културним амбијентом је био фактички онемогућен. То је и један од разлога због чега је југодадаистичка продукција била кратког даха и малог обима.

Можда у овим чињеницама можемо да нађемо објашњење помињаног заједничког наступа Алексића и мађарских активиста из Суботице и Новог Сада. Овакав вид сарадње, уколико се фокусирамо на националности учесника, могао је да буде врло негативно пропраћен с обзиром на званичан став југословенске државе према мањинама. Краљевина СХС је била прилично нетолерантна према мањинама из страха од сепаратизма, пре свега према Мађарима (Димић, 1997: 110-112). Каква је позадине овакве културне политике?

Краљевина СХС је била француски сателит, пре свега у војном смислу. Она је потписница пакта Мала Антанта коју су осим ње чинили и Чехословачка и Румунија а који се десио под покровитељством Француске. Позицију француског заштитништва Краљевина СХС је искористила настојањем да фаворизовањем Француске отклони немачки културни утицај. (Димић, 1997: 187). Статус Немаца, који је од краја Првог светског рата у Краљевини био лош, захваљујући доласком Хитлера на власт и Немачког војног успона, до почетка Другог светског рата постајао је све бољи и бољи. До потпуног попуштања према немачкој националној мањини дошло је тек након слома Француске (Димић, 1997: 50). На основу свега изреченог можемо да сумирамо: Краљевина СХС се налазила на маргини француског културног утицаја. Алексић је током своје дадаистичке каријере форсирао немачке и мађарске културне везе – које су,

с разлогом, тада биле мање пожељне. То су чињенице којима можемо да поткрепимо маргинализованост Алексићевих интеркултурних афинитета. Апсурд лежи у следећој констатацији: ако је Краљевина била француски културни сателит, маргина, са личностима попут Богдана Поповића, који је фаворизовао француску књижевност модерне, онда је Алексић, због веза са Мађарима и Немцима био маргина на маргини. Међутим, ствар додатно компликује накнадно зближавање Краљевине Југославије и Мађарске, четрнаест година после дадаистичких матинеја у Суботици и Новом Саду: „Крајем 1936. (...) одржано је југословенско културно вече у Будимпешти које је било добро посећено, у штампи се појављује неколико чланака о југословенско-мађарским везама, М.Стојадиновић је повео више рачуна о проблемима мађарске националне мањине и друго. На књижевној вечери (19.12.1936. године) читани су стихови Светислава Петровића, Тодора Манојловића и Вељка Петровића, а уводни говор, што нарочито говори о значају те културне манифестације, одржао је Густав Гратз, министар спољних послова. Одржан је у Будимпешти први концерт југословенске музике под вођством Ловре Матачића који је преносио будимпештански радио. Штампа је афирмисала југословенско-мађарске духовне везе и литерарне идеале, стављајући их изнад неповерења и неспоразума који су оптерећивали политику. Запажено је да такав тренд у штампи представља готово неку врсту моде.“ (Димић, 1997: 86-87). Алексићев модел интеркултурне сарадње без обзира на тренутну културну политику, антиципирао је мостове које ће политичка прагматика изградити касније. Наравно, у програму се види да од дадаизма нема ни трага.

Блискост Алексића са немачким културним кругом има везе са његовим социјалним статусом и пореклом. Наиме, на основу података које је Гојко Тешић изнео у првој приређеној збирци Алексићевих текстова *Дада танк*, Алексићева мајка се звала Луција, рођена Остерман (Алексић, 1978: 125). Врло је вероватно да је њено порекло немачко, тако да је Алексић пореклом био полу-Немац. Алексић је рођен у Бунићу код Коренице. Овај лички регион припадао је некада

Војној граници. Дакле, Алексић је рођен на рубовима српског националног простора.

Предраг Тодоровић у тексту „У потрази за дадом“ наводи чињенице које расветљавају Алексићев социјални статус: „Драган Алексић је рођен у Бунџу, Лика, 22.12.1901. у сиромашној породици железничког службеника која се често селила. Кад је дорастао за школу, породица се коначно зауставила у Винковцима“ (Тодоровић, 1978: 1). Алексић је, дакле, припадао социјалној маргини када је реч о имовном стању. Са друге стране номадизам који је изискивао посао његовог оца у годинама када се Алексић формирао као личност могле су да утичу на потоњи Алексићев интернационални књижевни номадизам и заинтересованост за динамични посао који захтева честа путовања, као што је новинарство.

### **3.2.4 МЕХАНИЗМИ СОЦИОПОЛИТИЧКОГ ОДСТРАЊИВАЊА: (НЕВИДЉИВИ) ЗАТВОР(И)**

Након спонтаног гашења југодадаистичких гласила, једноброја „Dada Tank“ и „Dada jazz“, Алексић се окреће новинарству. Положај новинара је, у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца и касније у Краљевини Југославији био мање повољан него статус слободних уметника. Податке о овим чињеницама изнео је Љубодраг Димић: „У постојећој литератури време у коме делују



наведени књижевни и уметнички покрети најчешће је означено као реакционарно, репресивно, конзервативно. Без намера да такве вредносне судове књижевних историчара побијемо, ипак се морамо запитати како то да једна ‚диктаторска власт‘, ‚антикомунистичка‘, ‚фашистичка‘, ‚назадна‘, ‚декадентна‘ толерише толико авангардних покрета, од којих је знатан део њих, представљајући револуцију у уметности, отворено заговарао и револуцију у друштвеном и политичком животу. У годинама диктатуре несметано су излазили сви они листови који су пледирали да буду књижевни и уметнички. Увид у спискове забрањених штампаних публикација које су изашле у Краљевини Југославији од 1926. до 1939. године указује да је литература, па чак и она која је носила епитет ангажована, била на маргина интересовања цензорисаних и полицијских комисија. На удару репресије режима била је превасходно публицистика и историографија.“ (Димић, 1997: 284)

Алексић је заузимао престижно место међу новинарима. У новинарском кругу уметничке периодике он је био цењено име. То потврђује и Алексићев биограф, Предраг Тодоровић: „Драган Алексић прелази, крајем 1922. године, у Београд, и ту почиње потпуно нов период у његовом животу. Постаје новинар-репортер, сарадник многих дневних листова: ‚Балкана‘, Цицварићевог ‚Дневника‘, ‚Трибине‘, ‚Мисли‘, ‚Правде‘, да би се коначно скрасио у ‚Времену‘, за које је писао све до краја своје новинарске каријере. Од 1926-1935 је био и главни уредник културне рубрике листа. По речима новинара Предрага Миливојевића, Боже Ковачевића, Лоле Димитријевића, био је врло даровит човек, литерата од ултра-модерних, боемски разбарушен, лак на перу глатко је писао, изнад нивоа просечних новинара. Нарочито се истицао у писању, тада изузетно читане, криминалне хронике града, јер је умео од пар штурих информација добијених од полиције да састави читаве странице напетог и узбудљивог штива које је, излазећи у наставцима, данима окупирало пажњу читалаца.“ (Тодоровић, 1989: 8). Преливање живота у фикцију и обрнуто за Алексића се наставља и после даде. Алексић је у овом периоду написао

приповетку „Шампион очију и уздаха“<sup>16</sup> где је главни лик новинар криминалне рубрике, криминални репортер Фокус и који, ступивши на место злочина пре полиције, преуређује злочин да би његова прича била сензационалнија. Овде имамо доказ да се Алексић свесно метафорично пројектовао у своје ликове те тако наставио са конвексном огледализацијом започетом са аутобиографском цртицом „Драган Алексић“.

Однос потентног ега, књижевног, новинарског талента, неопортунистичког, бескомпромисног књижевног става и средине европске провинције проблематизовао је Алексићеву егзистенцију. Одузимање пасоша 1921. године, за њега је очигледно била животна опомена. Алексић је хипотетички био „опаснији“ као новинар у листовима „Време“, „Документа данашњице“, „Наука и живот“ и „Ново време“. Он је, према подацима (књижевних) историчара био први пут лишен слободе на почетку Другог светског рата:

„Одмах по окупацији од стране групе новинара око ‚Новог времена‘ (Драган Алексић, В.П.) ангажован је у својству уредника за друштвену хронику. Драган Алексић је уређивао културни део око ‚Новог времена‘ и као таквог Гестапо га је ухапсио због брошура које је издала ‚Седма сила‘ а где је он био члан Управе. Пошто је он доказао да није крив за правац и уређивање Седме силе, а на интервенцију његових пријатеља, он је пуштен. Ништа му то није сметало да настави даље с радом у ‚Новом времену‘. Концем 1944. године, кад је Српско новинарско удружење преузело ‚Хумористичко позориште‘ у згради Риун од Бате Михаиловића, Алексић је постао члан управе тог позоришта поред Раденка Томића, Иванића, Чујовића и других. Иначе, врло честито се држао за време рата, чинио услуге и није се ангажовао потпуно за квислиншку владу и окупатора. Драган Алексић је врло културан новинар и спада у ред првих, тежак

---

<sup>16</sup> Приповетка „Шампион очију и уздаха“ објављена је у књизи *Утуљена баштина: антологија [цензурисаних] приповедака*. Антологију је уредио Гојко Тешић. Овим издавачким потезом Гојко Тешић је направио још један корак у реконструкцији српске књижевне маргине.

је болесник и врло вредан. Пореклом је из Срема.“ <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/07/19/srpski/F01071801.shtml> (08.09.2009.)

Предраг Тодоровић наводи податке о телесној маргинализацији Драгана Алексића за време Другог светског рата. Она представља радикализацију (тоталитаристичког, фашистичког) „лова на новинаре“:

„Почиње рат, окупација, и још један мистериозан догађај. 1941. г. га хапси Гестапо, изгледа неком грешком, и држи пет месеци у затвору, где му је нарушено здравље а кичма толико повређена да је, кад је изашао из затвора, почетком 1942. г. па све до смрти, остао везан за кревет, мучен боловима и немаштином. После песничке угасила се и његова новинарска каријера, јер је био неспособан да прати збивања у граду. Већина пријатеља и познаника га је напустила, неколицина попут Николе Трајковића и Јулије Најман га је још увет посећивала. Њима, а и свима осталима, увек је био спреман да да савете у вези са књижевним радом, рецензије рукописа, драгоцене и испрене. Сарађивао је са Радио Београдом помажући око припрема радио-драма. Умро је 22. јула 1958. г. готово заборављен и омаловажен.“ (Тодоровић, 1989: 8). Алексић је тако окончао свој живот на социјалној маргини.

Тодоровић ће објавити 2007. године у темату часописа *Књижевност* „Прилози за биографију Драгана Даде Алексића“ и два писма са почетка 1950-их које је архивист врчачке градске историјске архиве, Милан Токин, послао Драгану Алексићу. Из садржине писма можемо сазнати у којој је мери, тада фактички инвалид Алексић био скрајнут из друштва. Алексић је, у задњој декади живота избегавао било какав публицитет што је и видљиво у другом Токиновом писму, послатом из Вршца 18. јуна 1951. године: „Сматрам да грешиш што ми стављаш ограду да твоје писмо не показујем никоме. На против требало би га показати, чак дати му и шири публицитет. Ево зашто: није на одмет да се зна, и то баш у Новом Саду (и због М. Лесковца у осталом, који је како знаш, потпредседник Удружења Књ. Србије), да је ето један човек годину дана скоро, пре него што се заошијала дискусија о нашим часописима који су знаш већ

какви имао здраве идеје“. (Годоровић, 2007: 365). Последњи цитат потврђује чињеницу да су блиски људи Драгана Алексића, а којих је било мало препознавали његов квалитет и знали ко је он био. То препознавање код Токина будило је жељу за Алексићеву демаргинализацијом, али је Алексић, као маргинални субјект, прихватио своју позицију, нихилистички се мирећи са усудом.

### 3.3. СТАТУС ДРАГАНА АЛЕКСИЋА У КЊИЖЕВНИМ ПОЉИМА

Да бисмо могли да одредимо квантитет и квалитет Алексићеве социјалне и поетичке маргинализације, морамо га сместити и на синхроној и на дијахроној оси. Прва подразумева Алексићево позиционирање у контексте светске даде, а друга у просторе југословенске књижевности у периоду од 1918. до 1958. године. Просторни појам који користимо за постављање дискурса о Алексићевој маргинализованости је књижевно поље. Овај појам можемо дефинисати као друштвени простор у коме се позиција писца одређује преко поретка дискурса: политичког, етичког, теолошког, академског и других. Књижевно поље је хијерархизовано, у њему се испољавају латентни и отворени сукоби, те се као резултати њих јављају књижевни центри и књижевне маргине. Пјер Бурдије у студији *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности* даје парадигматични приказ књижевног поља. У њему видимо да се национални друштвени простор детерминисан економским капиталом и с њим у вези културним (књижевним) капиталом. Књижевна традиција и тренутни економски потенцијал тако директно утичу на субординирано поље културног стваралаштва. Њега Бурдије дели на потпоље стваралаштва за широку публику и

потпоље за ограничену публику. Ово потоље је дефинисано херметичном књижевношћу и у њега Бурдије смешта ларпурлартизам и авангарду. Релационизам који проистиче из свих субјеката процесā: писаца, критичара, књижевних историчара те политичара и осталих репрезентата културне и економске политике, нужно доводи до процесā централизације и маргинализације у склопу друштвених поља (слика 4).



Слика 4 (Бурдије, 2003: 180)

Када је реч о општем дадаистичком пољу, Алексић припада дадаистичким рубовима на југоистоку Европе. Национални (друштвени) простор овде је фиктивна категорија - то је Дадатопија. ЕК-параметар овде не постоји јер се поље не финансира из јединствене економске базе. КК-параметар једино има синхрону димензију јер дадаисти немају традицију из које би црпели снагу

културног капитала. Међутим, ову тврдњу у случају Драгана Алексића може да проблематизује чињеница да је у тренутку званичног формирања југо-даде, 1922. године дада постојала већ шест година, тако да о некаквој традицији можемо условно говорити. Југо-дада је формирана на самом крају дада-покрета, тј. у њеним последњим годинама. Можемо тако рећи да се југо-дада налази на временској маргини даде. Стваралаштво у оквиру даде може се оценити са АУТОН+ јер сваки од дадаиста, како смо раније рекли, има право на протажирање сопствених поетичких начела без права уплитања других чланова покрета. Парадоксална је чињеница да дадаистички космополитизам проистиче из атомизованости дада-покрета и неговању култа индивидуалности међу дадаистима. Овај дијалектички однос између „ја“ и „ми“ могао је и да роди космополитизам у дади, јер је дадаистичка „група имала онолико средишта колико и припадника. Сваки дадаиста може сасвим сâм да својим појединачним радњама представља читав покрет Дада (...) а може и да се расточи у безимености неке заједничке акције“. (Беар, Карасу 1997: 168). Интернационалност која је са дадом прерасла у космополитизам, у надреализму се поново окреће према појединцу, вођи који држи покрет под својом контролом и може, по свом нахођењу да укључи/искључи било кога.

Позитиван однос Алексића према другим дадаистима: Тристаном Царом, Куртом Швитерсом, Рихардом Хилзенбеком био је условљен Алексићевим космополитским ставом. Алексић у фрагменту објављеном у часопису „Dada Tank“ космополитски изјављује: „Дада има светски (worldman) карактер: дада је продукт интернационалних хотел фоајеа, дада је на булевар севастопољу тако код куће као и на Calle arenal, Unter den linden и на Зрињевцу“ (Алексић, 1922а: 5). Релација Алексић-дадаисти највидљивија је била на плану објављивања дадаистичких песама у часописима „Dada Tank“ и „Dada jazz“. Швитерс, Цара и Хилзенбек, заједно са Едерсом Ервином и Адамом Чонтом овим часописима дали су интернационални статус.

Најјаче транскултурно дејство на Алексића је оставио Курт Швитерс, коме Алексић и посвећује текст „Курт Швитерс Дада“. Курт Швитерс је творац Мерца (Merz), фракције дадаизма која је од отпадака правила дела ликовне уметности. У вези са тим, Швитерсов изум је и Gesamtkunstmerz. Швитерс је посебно познат по колажима. И у том сегменту је на Алексића оставио значајан утицај. То се посебно може видети на „Dada Collage“, Алексићевом колажу, насталом око 1920. године првенствено од новинских отпадака. Алексић је био инфичиран поменутиим Gesamtkunstmerz-ом. То се може видети и у тексту „Курт Швитерс Дада“ објављеном први пут у Зениту број 5: „Швитерс је генерално дадаист у своме изразу он је Merz-Kunst“. У свом тексту о Швитерсу, Алексић се посебно фокусира на његову реформу драме. Како Алексић каже, она је у коначном облику дала оперодраму, пандраму, Merz-bühne (мерц-позориште). Овакво позориште у коме се изводе мерц-драме, представља отеловљење Швитерсове мерц-поетике. Алексић је Швитерсову идеју Gesamtkunstmerz-а реализовао на дадаистичким хепенинзима, dada-yougo матинејима у Новом Саду, Осијеку, Винковцима и Суботици. Неке од тачака на дада-матинеу у Суботици носили су назив „Архитектура светла“, „Архитектура звука“ и „Концерт мириса“. Швитерс је имао своје Merz-матинеје, тако су за Алексића везане поменуте dada-yougo матинеје. Драган Алексић у свом часопису, „Dada Tank“ (1922) објављује Швитерсову песму „Песма бр. 48“. Алексић није објавио ниједан свој текст на немачком културном простору, тако да је културни релационизам Алексић – немачки дадаисти био једносмеран. Алексићев дадаизам се потврдио као маргиналан у дада-покрету.

Ако се за интеркултурну размену на плану књижевног дадаизма може рећи да са Немачком није била равноправна, већ на „штету“ Југо-даде, онда се за дадаистичку књижевну интеркултуралност са Мађарском може рећи да је била равноправна. Наиме, Драган Алексић је у мађарском часопису „Ма“ објавио песму „Таба циклон I“ (Суботић, 2000: 61). На другој страни, Адам Чонт је у



Алексићевом часопису Dada Jazz објавио визуелну песму са оптофонетским елементима под називом “Смакну”.

Подручје мултикултурне Војводине било је плодно место за интеркултурну размену пре свега српског и мађарског културног ентитета. У Суботици излази дадаистички мађарски часопис „Hirlap“, гласило суботичке групе дадаиста. Са њима је Алексић сарађивао при организовању последњег дадаистичког матинеја, новембра 1922. године. Том приликом су, између осталих, читани и текстови Рихарда Хилзенбека. То потврђује чврсту везаност Југо-даде за Немачку. На другој страни, са мађарским часописом „Út“ који излази у Новом Саду почетком двадесетих година прошлог века, сарађују и српски писци Станислав Винавер и Милан Дединац.

За књижевно поље авангарде својствено је груписање аутора око одређеног –изма. Тако на територији Краљевине СХС можемо издвојити зенитисте, дадаисте, хипнисте, надреалисте и др. Односи међу покретима су најчешће били негативни, полемички, памфлетски. Неретко се дешавало да писац промени неколико авангардних групација а такође је у југословенском авангардном пољу својствено укрштање поетичких начела са политичким. Наиме, авангардисти попут надреалиста су, посебно после Другог светског рата приграбили политичку моћ те су се, захваљујући њој центрирали и били у позицији да скрајњују друге авангардисте. У југословенском књижевном пољу у периоду од 1919. до 1958. године треба издвојити пет периода стваралаштва Драгана Алексића. Први период (1918-1919) обухвата два преддадаистичка потпериода: његову парнасовску и његову експресионистичку фазу. Овај као и последњи период (1927-1958) представљају временске маргине Алексићевог стваралаштва. То су уједно и поетичке маргине ако Алексићев дадаизам центрирамо као доминантно поетичко опредељење. Алексић, тада као средњошколац није ни знао какву је улогу играо у југословенском књижевном миљеу пре одласка на студије у Праг. О томе Алексић и сведочи у „Воднику дадаистичке чете“: „Крклец кога сам тада упознао, и који ме знао по неким

стварима штампаним за време рата у „Југословенској њиви“, затим Милан Беговић и А.Б.Шимић говорили су о Мицићу са разноликим осећањима одвратности.“ (Алексић, 1978: 108).

У другом, зенитистичком периоду (1920-1922), функционисао је као прерушена маргина, односно био је „одговоран“ за дадаистичност „Зенита“. У овом периоду Алексић је у категорично зенитистичком „Зениту“ објавио текстове: „Дада“ („Зенит“ бр. 3, стр. 6), „Дадаизам“ („Зенит“, бр. 3, стр. 5-6), „Околосветски портрет“ („Зенит“ бр. 4, стр. 10-11), „Б-песма-Б“ („Зенит“, бр. 8., стр. 6), „Предурализам“ („Зенит“, бр. 9, стр. 11), „Песма филма Pathé“ („Зенит“, бр. 10, стр. 10-11), „Фабрика локота“ („Зенит“, бр. 11, стр. 3), „Луд је човек“ („Зенит“, бр. 12, стр. 15), и „Пиштаљка иде улицом – Госп. ТИПКА“ (Зенит, бр. 13, стр. 20-22).

Трећи, југодадаистички период (1922) био је обележен свешћу Драгана Алексића о свом маргиналном дадаистичком положају у односу на светску даду. Алексићев дада-покрет био је у сенци полемике око *Откровења* Растка Петровића. Наиме, група критичара предвођена Симом Пандуровићем на једној, и Љубомиром Мицићем на другој страни, напала је Петровићеву збирку песама док су из позиције „одбране“ наступали Милош Црњански, Бошко Токин, Исидора Секулић и Александар Илић. Алексићев нискорецептивни дадаизам, транскултуран и апоретичан, остао је на маргини тадашње југословенске авангарде односно налазио се на бочним гранама памфлетистичких и полемичких обрачуна.

Четврти, постдадаистички период (1923-1926) био је у знаку спорадичног објављивања у различитим авангардним потпољима. Алексић је тада учествовао у темату „Аутобиографије“ у часопису „Вечност“, објавио је неколико песама у, пре свега српским авангардним гласилима: „Догађај 1918“ („Црно на бело“, 1924, стр. 10), „Себи у себи“ („Вечност“, бр. 3, 1926, стр. 2), „Катастар нижих сфера“ („Вечност“, бр. 3, стр. 4), „Симетрична комедија“ („Вечност“, бр. 4, стр.

1926, стр. 2). Алексић се никада није изјаснио да је променио правац коме припада тако да га можемо посматрати као госта-са-стране.

Последњи, хијастички период (1927-1958) обележио је окретање од авангарде ка поезији српске народне књижевности и поетичким дотицањима настасијевићевског типа. Треба истаћи да су контакти Алексић-Настасијевић започели доста раније. Наиме, још 1921. године Алексић се заједно са Станиславом Винавером, Радом Драинцем, Милошем Црњанским, Душаном Матићем, Павлом Стефановићем, Растком Петровићем, Димитријем Митриновићем, Александром Видаковићем, Миодрагом М. Пешићем, Десимиром Благојевићем и Божидаром Ковачевићем окупљао у породичном дому Настасијевића где је Момчило свирао на флаути или виолончелу. (Настасијевић, 1968: 169).

Да резимирамо: Алексић никада није био експлицитно доминантна личност на терену српске, односно југословенске књижевности. Одлике његовог позиционирања односно деловања унутар југословенског књижевног поља биле су следеће:

1. Константна књижевна продуктивност (посебно у периоду 1918-1926) са брзом поетичком трансформативношћу.
2. „Удруживање“ са другим авангардним правцима ради протажирања доминантно дадаистичких поетичких елемената а не поетичких тенденција тих праваца.
3. Истицање југодадаистичке самосталности без јачег књижевног одзива у југословенској књижевној заједници.
4. Протажирање дадаизма и након званичног гашења југо-даде.

### 3.4. ЛЕКСИКОЛОШКИ СТАТУС ДРАГАНА АЛЕКСИЋА

У разматрање лексиколошког статуса Драгана Алексића узети су речници које можемо да поделимо у два типа: опште (*Енциклопедија Југославије*, *Опита енциклопедија Larousse* у три тома, *Лексикон југославенског лексикографског завода*, *Популарна енциклопедија*, *Нова енциклопедија у боји*, *Мала енциклопедија Просвета* и *Енциклопедија Британика*) и књижевно-терминолошке (*Југословенски књижевни лексикон*, *Лексикон писаца Југославије* и *Речник књижевних термина*). Поменути енциклопедијски приручници, са изузетком *Речника књижевних термина*, садрже лексиколошке одреднице више писаца. Оне су урађене најчешће по парадигми која садржи: годину рођења и смрти писца, школовање, поетичке особености писца, области његовог деловања и библиографију. Да бисмо могли да тачно дефинишемо статус Драгана Алексића у енциклопедијским приручницима, морамо претходно да одредимо језгро сличности међу одредницама а потом да пређемо на разлике у представљањима писца.

*Енциклопедија Југославије* (1955) пружа информацију да је поменути писац „један од оснивача дадаистичког покрета у југословенској књижевности и

поборник модернистичких настојања уопште“. Издање Енциклопедије Југославије изашло је три године пре смрти писца. Алексић се назива дадаистом што неће бити случај са неким речницима који ће изаћи после његове смрти. Овде се нетачно наводе часописи „Dada Tank“ и „Dada Jazz“ као дадаистичке публикације „Dada I“ и „Dada II“. У одредници, чији је аутор Роксанда Његуш, помињу се остале области деловања: писање репортажа, књижевних, позоришних и ликовних критика као и уреднички посао у часописима „Време“, „Седма сила“, „Документа данашњице“ и „Наука и живот“. У другом издању исте публикације из 1984. године, прештампана је цела одредница и додат је датум смрти, 22.VII 1958.

*Југословенски књижевни лексикон* (1971) садржи датум (место) рођења и датум (место) смрти. Наводи се да је Драган Алексић „један од главних учесника у књижевној авангарди и екстремним књижевним правцима пре зенитиста и надреалиста“. Овде нема помињања да Драган Алексић припада посебном правцу, дадаизму. Такође, није дефинисано у чему је овакав вид књижевне праксе екстреман. У библиографији ове лексикографске одреднице се, слично као у *Енциклопедији Југославије*, наводе Алексићеви „зборници“ „Dada I“ и „Dada II“. Под овим зборницима аутор одреднице, Б. Ковачевић вероватно сматра часописе „Dada Tank“ и „Dada Jazz“. У одредници се такође наводе остале области деловања Драгана Алексића: „књижевне, позоришне, ликовне и друге критике“, као и сарадња са часописима „Седма сила“, „Време“, „Документа данашњице“ и „Наука и живот“.

За разлику од претходне две, *Општа енциклопедија Larousse у три тома* (1971) је публикација која изоставља Алексића из редова значајних српских писаца после 1920. године: „Међу српским писцима, поред осталих, особиту пажњу заслужују: Иво Андрић, Милош Црњански, Растко Петровић, Момчило Настасијевић, Десанка Максимовић, Исак Самоковлија, Душан Матић, Милан Дединац, Александар Вучо, Оскар Давичо, Скендер Куленовић, Бранко Ћопић, Михаило Лалић, Добрица Ћосић, Меша Селимовић, Миодраг Булатовић,

Антоније Исаковић, Стеван Раичковић, Миодраг Павловић, Васко Попа“. Имена Драгана Алексића и српских зенитиста, Љубомира и Бранислава Мицића се не помињу. Узрок овоме можемо потражити у политичкој неподобности поменутих писаца.

Специјализовани речник као што је *Лексикон писаца Југославије* (1972) дао је доста исцрпан приказ живота и стваралаштва Драгана Алексића. Уз податке о месту и години рођења и смрти, имена родитеља, дате су основне информације о школовању. Дат је такође преглед часописа са којима је сарађивао као и часописе које је Алексић уређивао. У овом делу нису дате информације о Алексићевим дадаистичким часописима, „Dada Tank“ и „Dada Jazz“. Он се на крају одреднице помиње као један од оснивача дадаистичког покрета, што указује да ову информацију аутор лексикографске јединице, Ж. П. Јовановић сматра најмање важном. У наставку текста представљена је библиографија Драгана Алексића, од песама које је објављивао као средњошколац до књижевних, позоришних и ликовних критика, објављиваних у зрелом добу. После основног текста, дата је литература коришћена у изради одреднице и садржи пет наслова.

Са *Лексиконом југославенског лексикографског завода* (1974) долазе речници у којима се име Драгана Алексића и не спомиње. Од свих Алексића овде се помињу Алексић Душан (1844-1900), војвођански сликар и иконописац, Алексић Мија (1923), позоришни, филмски, радијски и телевизијски глумац, Алексић Никола (1808-1873), војвођански сликар и представник српског класицизма и Алексић Стеван (1876-1923), војвођански сликар и иконописац, реалиста. Из оваквих чињеница можемо да извучемо следеће закључке: дадаизам се у Другој Југославији није третирао као домаћи правац. Драган Алексић, као највећи представник југо-даде, самим тим остаје ускраћен за уврштавање у лексикон. Предност добијају мање познати, како се наводи, војвођански сликари.

Као и у претходном лексикону, тако се и у *Популарној енциклопедији* (1976), на сличан начин појављују Алексић Милосав – Мија (Горња Црнућа) ,

Алексић Никола (Стари Бечеј – Арад) и Алексић Стеван (Арад – Мојош). Алексић Драган је и овде изостављен. За поменуте уметнике дата су места рођења и смрти.

Сличну ситуацију имамо и у *Новој енциклопедији у боји* (1977). Она не садржи име Драгана Алексића већ се помињу Алексић Милосав – Мија, првак Народног позоришта у Београду, Алексић Никола, сликар српског класицизма који је студирао на Бечкој сликарској академији и Алексић Стеван, сликар који је студирао на академију у Минхену и имао сликарску радионицу у Араду а касније у Модошу. Овде су дати подаци релевантни за уметнички ангажман и значај приказаних уметника. На основу познатих чињеница о значају Драгана Алексића за српску књижевност, није оправдано његово изостављање из овакве једне енциклопедије.

*Речник књижевних термина* (1986) који уз сваку стилску формацију наводи српске представнике у одредници „дадаизам“ овог речника, не помиње Драгана Алексића нити једног српског представника дадаизма (Антун (Туну) Милинковића или Вида Ластова, на пример). За разлику од тога, у одредници „експресионизам“ помиње се Љубомир Мицић, уредник часописа „Зенит“. За одредницу „надреализам“ наведено је доста српских представника: Марко Ристић, Александар Вучо, Душан Матић, Милан Дединац, Ђорђе Јовановић и други. И за раније епохе наведени су српски представници: за „романтизам“ то су, рецимо, Бранко Радичевић, Јован Јовановић Змај, Ђура Јакшић, Лаза Костић, за „реализам“, Милован Глишић, Јанко Веселиновић, Симо Матавуљ, Лаза Лазаревић и други. Из свега наведеног проистиче да се Алексић не третира као дадаиста или се не сматра значајним да би ушао у одредницу „дадаизам“ као српски представник. На основу оваквих чињеница следи закључак да Срби уопште нису имали дадаизам.

У мало другачијем редоследу у односу на остале, *Мала енциклопедија Просвете* (1986) даје информације о Алексићевом дадаизму. На прво место се истиче да је Драган Алексић „књижевник и публицист, један од поборника

дадаизма непосредно после Првог светског рата.“ Овде се предност даје чињеницама које су од пресудне важности за историју српске књижевности у оквиру југословенске. У даљем тексту се наводе место рођења писца, подаци о школовању, пословни ангажман и књижевни облици које је Алексић писао.

На крају, *Енциклопедија Британика* (2005), прилагођена за српско тржиште, представила је Драгана Алексића давањем низа података о месту и години рођења, занимањима (књижевник, критичар, новинар), књижевноисторијском значају (Алексић – покретач дадаизма у српској авангардној уметности после Првог светског рата), објављеним и необјављеним делима. *Енциклопедија Британика* је једина публикација овог истраживања у коме се дадаизам сврстава у авангарду. Први пут се овде тачно наводе часописи које је Алексић објављивао, „Dada Tank“ и „Dada Jazz“. Такође, по први пут се спомињу дадаистичке акције које је Алексић приређивао у Осијеку и Суботици. У одредници се наводи јако битна чињеница за историју српске филмске периодике, да је Алексић био један од покретача првог српског филмског часописа „Кинофон“. У тексту стоји и чињеница да Драган Алексић за живота није објавио ниједну књигу. Крај одреднице даје информацију да је избор Алексићевих дадаистичких радова објавио Гојко Тешић, 1978 године. Под претпоставком да је аутор овог текста Гојко Тешић, јер се чињенице из одреднице поклапају са његовим текстом на корицама књиге Драгана Алексића, *Дада танк*, можемо закључити да је одредница о Драгану Алексићу у *Енциклопедију Британику* ушла заслугом Тешића као једног од чланова њеног уређивачког одбора. Тиме се Драган Алексић на најбољи могући начин „рехабилитује“ када је реч о лексикографској присутности.

На основу сличности и разлика приказа Драгана Алексића у енциклопедијским приручницима можемо да изведемо неколико закључака. Као језгро сличности у онима у којима се Алексић налази, наводе се следеће чињенице: да је Алексић објавио два зборника „Dada I“ и „Dada II“ - то су нетачно наведени часописи „Dada Tank“ и „Dada Jazz“, да се бавио ликовном,



позоришном и филмском критиком и да је уређивао и сарађивао са многим међуратним књижевним часописима. Разлике у представљању Драгана Алексића у енциклопедијским приручницима састоје се, пре свега, у (не)дефинисању књижевног правца којем је припадао Алексић. Имамо ситуацију која варира од јасног сврставања Алексића у дадаисте (*Енциклопедија Југославије* (1955), *Малој енциклопедији Просвете* (1986), *Енциклопедија Британика* (2005)), преко неодређеног сврставања у авангарду (*Југословенски књижевни лексикон* (1971), до потпуног изостављања (*Лексиконом југославенског лексикографског завода* (1974), *Популарна енциклопедија* (1976), *Новој енциклопедији у боји* (1977), *Речник књижевних термина* (1986)). Драган Алексић, оснивач дадаизма у српској књижевности, био је погрешно приказиван током 20. века у мањој или већој мери. Током 50-их година, до смрти и непосредно после ње аутор има статус признатог писца. Током 70-их година, до објављивања збирке „Дада танк (песме)“ (1978), Алексићево име се све ређе помиње у речницима.

Од његове „рехабилитације“ у српској књижевности, задњих тридесет година, заједно са другим политички неподобним писцима СФРЈ (Љубомиром Мицићем, Растком Петровићем) а заслугом проучавалаца српске авангарде, Алексић се враћа у енциклопедијске приручнике.

### **3.5. ОСПОРАВАЊЕ / РЕКОНСТРУКЦИЈА АЛЕКСИЋЕВОГ КЊИЖЕВНОГ ИДЕНТИТЕТА**

Када говоримо о идентитету који је оспораван, маргинализован и негиран ми самим тиме чинимо акт конституисања тог оспораваног идентитета. У српској књижевности имамо читаву једну традицију оспоравања преко преименовања до прећуткивања. Њу су дуго чинили заборављени писци Атанасије Стојковић, Ђорђе Марковић Кодер, Драгутин Илић, Лазар Комарчић, Љубомир Мицић а њој такође припада и помињани Драган Алексић. О ономе о чему се ћути, то, дакле, не постоји.

Оспоравање књижевног идентитета Драгана Алексића одвијало се на неколико начина и преко субјеката различите образованости. Професионални профили оспораватеља кретали су се од новинара, преко колега-уметника до универзитетских професора. Међу памфлетским противницима авангардне херметичности налази се међуратни критичар Боривоје С. Стојковић који констатује да се „Драган Алексић као и писци Павле Васић и г.Б.Миловановић, губе, како каже, у смешним вратоломијама“ (Стојковић, 1983, 519). Стојковић се пита даље: „Где је ту укус и памет? Требало би расписати конкурс за награду

онима, који успеју да одгонетну све ове галиматијасе и ребусе.“ (Стојковић, 1983, 520).

На другој страни, Алексићев зенитистички колега, Бошко Токин иступа против југо-даде тврдећи да је „дадаизам крајња консеквенција свих оних који су дошли до мртве тачке. Они желе снажно, ново а немају га.“ (Токин, 1983, 226). Токин овом приликом даје и резервисано признање Алексићу не као дадаисти већ као писцу уопште када каже да је „Мицићева заслуга оснивање ‚Зенита‘ који је омогућио неколицини младих талената да се изразе: пре свих *Растку Петровићу, Мих. С. Петрову и Д. Алексићу*, који поред свог дадаизирања обећава.“ (Токин, 1983, 227).

Међуратни критичар, Милан Богдановић не признаје ни Алексића ни југо-даду као релевантан књижевни авангардни фактор: „Поезија је израз са екстазом‘, говорио је Драган Алексић, а са њим исто и слично сви млађи и најмлађи, који у литератури нису успели да стекну оно санкционисано признање које данас имају напред навођена имена.“ (Богдановић, 1983, 30). Писци на које мисли Богдановић су Милош Црњански, Сибе Миличић и Тодор Манојловић. И Јован Делић у *Српском надреализму и роману* стоји иза становишта да „Дадаизам у Србији готово да и није постојао; (и да, В.П.) постоје само безначајни трагови, савремени преднадерализму, (као, В.П.) дјелимично његови опоненти.“ (Делић, 1980, 20). Његов став је овде потпуно усаглашен са принципом надреалстичког негирања било какве значајне везе са југо-дадом.

У југословенској надреалистичкој традицији авангарде, југо-дада као ни зенитизам не постоје. Прећуткивањем југо-даде, југословенски надреалисти су створили фиктивну авангардну традицију у којој су они, као доминантна књижевна струја после Другог светског рата, једини значајни представници. Ово се уклапа у познату флоскулу да историју пишу победници. Југо-дада није послужила као пример јачања братства и јединства после 1945. године. Разлог за то можемо пронаћи у херметичности текстова југо-даде, захтевом за образованим читаоцем што је резултирало слабом рецепцијом. Поетички, југо-

дада је била нешто потпуно супротна соцреализму који је имао за један од својих циљева јачање хибридног националог југословенског идентитета. Југо-дада је желела јачање поетичких веза међу југословенским писцима а не јачање политичког идентитета маса у земљи Југославији. Самим тим, била је идеолошки неупотребљива.

Поједини новији проучаваоци српске књижевности 20. века имплицитно сврставају Алексићеву варијанту дадаизма у облик постекспресионизма. Бојана Стојановић-Пантовић у студији *Српски експресионизам* тврди да се „напоредо са оспоравањем експресионизма појављују 1922. године и покушаји његове реинтерпретације у виду *хипнизма* Р.Драинца, а посебну пажњу изазвао је такође Драган Алексић покретањем дадаистичких часописа *Dada Tank* и *Dada Jazz* 1922, да би као одговор настао Пољансков часопис *Dada jok* који нијезначио ништа друго до памфлетско и увредљиво дискредитовање Алексићевих идеја“ (Стојановић-Пантовић, 1998: 54). Ауторка даје наслов поглављу своје књиге: „Експресионистичка поезија: од везаног стиха до дадаистичко-зенистичког колажа“. Дадаизму се признаје постојање али је он само експресионистичка врста.

Најсвежији вид прећуткивања југо-даде налази се на интернет-дада-архиви универзитета у Ајови (<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.html> (24.06.2008.)). Тамо је приказан часопис „Зенит“ Љубомира Мицића, и то један број, ванредно издање из септембра 1922. године, али не постоји ниједан од два часописа југо-даде. Све наведено се само уклапа у традицију негирања југо-дадаистичког идентитета.

До данашњег дана било је неколико покушаја реконструкције идентитета Југо-даде. Они су се, у први мах, састојали од објављивања дадаистичких текстова који су били расути по часописима. Потом је уследило објављивање антологија, а тек у новије време дате су прве историје југо-даде. Међу најзначајнијим југодадаистичким археолозима налазе се Гојко Теших, Предраг

Тодоровић, Јасна Јованов, Видосава Голубовић, Бранимир Донат, Ирина Суботић и Радоња Лепосавић.

Гојко Тешић је приредио прву збирку, пре свега дадаистичких текстова Драгана Алексића под називом Дада танк из 1978. године и на тај начин широј јавности учинио доступним дела Драгана Алексића. Потом је 1983. издао обимне тротомне *Зле волишебнике: полемике и памфлете у српској књижевности 1917-1943.* године, чиме је системски приказао проблеме везане за рецепцију и вредновање југо-даде. Посебан значај има Тешићева докторска дисертација коју је касније, 1993. године објавио под називом *Антологија песништва српске авангарде 1902-1934* у којој је сместио југо-даду у српске авангардне оквире. Даљи Тешићев планови у оквиру издавачке делатности крећу се у правцу превођења и објављивања Хилзенбекових и Рихтерових текстова о дадаизму што би за последицу имало убрзавање процеса изучавања Даде а самим тим и југо-даде. Тешић је такође 1990. године објавио антологију цензурисаних приповедака, *Утуљена баштина.* Ова антологија је значајна за формирање историје српске маргинализоване књижевности.

Бранимир Донат је, на другој страни, заслужан за давање једног светског контекста југо-дади објављивањем *Антологије дадаистичке поезије,* 1985. године. На другој страни, Јасна Јованов је у свом магистарском раду под називом *Дадаизам на југословенским просторима 1920-1922* приказала историју југо-дада покрета. Сличне прилоге дале су Видосава Голубовић са књижевноисторијске и Ирина Суботић са ликовне стране. Оне су о Драгану Алексићу и југо-дади писале из позиције историје часописа „Зенит“ и зенитизма.

Креативно конституисање југо-дада идентитета дали су пре свега Радоња Лепосавић у *Dada-clipping*-и и Јасна Јованов у поменутој магистарској студији. Јованов је у прилогу студије, у поглављу „На КАРУСЕЛУ ДаДаизма“, објавила сценарио за филм под називом „ПОСЛЕДЊА ДаДаистичка ПРЕДСТАВА“. (овај део се понавља у уводу) Лепосавић је у свом колажном делу из 2001. године, из текстуалних парчића који чине цитати Алексићевих савременика саставио

документарни колаж „Потрага за изгубљеним српским (?) дадаистом“ који је у потпуности посвећен Алексићу и југо-дади. Дакле, реконструкција идентитета није се само обављала на књижевнокритичком и на књиженоисторијском нивоу већ и на нивоу уметничке продукције. Овде имамо један интересантан феномен: примарна Алексићева грађа која је егзистирала на књижевној маргини, произвела је секундарну грађу, историјску и критичку, а она је довела заједно са примарном до конституције нове примарне грађе у којој је прва, Алексићева интерполирана. Овај поступак представља спиралну демаргинализацију.

## 4. ПОЕТИЧКА МАРГИНАЛИЗАЦИЈА

Поетичка маргинализација обухвата комплекс проблема од маргинализованог статуса лирског субјекта, епског лика и драмског лица у Алексићевој белетристици, преко принципа нискорецептивних, херметичних појавних литерарних облика, до супкултурних елемената и фаворизовања књижевног ружног. Поглавље ћемо завршити у тачки у којој је све и почело – у дадасофији. Поетичку маргинализацију ћемо тако спровести на два плана: на равни продукције маргинализованих поетичких идентитета (скрајнутих субјеката, „разрушених“ жанрова, маргинализованих естетских категорија) и на плану рецептивне маргинализације, услед немогућности непостојања адекватне комуникације између аутора и реципијената. Метатекстуални, метајезички ниво дадасофије неопходан нам је у нашој намери да расветлимо опскурни поетички идентитет дадаизма Драгана Алексића јер је управо „какотедрагост“ програмска база за продукцију дадаистичких књижевних текстова.

## 4.1. ОНТОЛОШКА МАРГИНА АЛЕКСИЋЕВОГ ТЕКСТУАЛНОГ СУБЈЕКТА

У Алексићевој поетици имамо појаву коју би могли назвати маргинофилијом – афинитетом према маргини и маргиналном. Пошто се маргине суперпонирају, слажу, приказ маргиналаца на поетички маргинализован начин изазваће маргиналну рецепцију.

Рубне субјекте Алексићевог дадаизма разврстаћемо у неколико категорија и поткатегорија. На првом месту ту је полно Друго, потиснути сексуални ентитет, жена. Морфологију скрајнутог субјекта завршићемо са приказом физичког маргиналца – болесника и његовог менталног подтипа, лудака. У нашем показивању примера (под)типова маргинализованих субјеката дотицаћемо се и варијаната маргиналних субјеката као што су: анимализовани људски субјекат, дефектни (непотпуни) ликови, субјекти(објекти) машине, инсајдер-новинари, криминалци, радници и егзиланти у дијаспори.



#### 4.1.1. ЖЕНА КАО МАРГИНАЛИЗОВАНИ СУБЈЕКАТ/ОБЈЕКАТ

У Алексићевој поезици, која је нужно конструише балканског патријархата, жена, у својству носиоца сексуалног је приказана као инфериорно Друго. Асексуално женско у лику мајке ослобођено је те негативне конотације због позиције која брине о мушком лирском субјекту. У познијим фазама Алексићевог стваралаштва, у периоду од када је почео да се, силом прилика, повлачи из јавног живота, имамо окретање према матријархалном модусу. Наиме, у лику Леле (Љеље), словенског мајчинског шумског божанства, заштитнице жена, имамо лик који се као мајчински супституент апострофира. Стилско окретање српском фолклорном у Алексићевој поезици дугује управо транзицији са патријархалног – атеистичког и монотеистичког, на матријархални, пагански ниво.

Дакле морфологију приказивања жене као маргиналног пратићемо кроз лик мајке, кроз различите облике мизогиније, преко жене као објекта, пародирања женске отмености и преко суперпонирања женске маргине, феминомаргине са другим облицима скрајнутог. На рубовима разматрања о маргиналном женском дотаћи ћемо се и примера позитивног третирања женског.

Мајку Алексић види као заштитницу инфантилног мушког. Она од истог, на метафоричном, религијском нивоу, може да трпи насиље, садизам, но облици грубости који се испољавају према мајци у том случају, последица су атеизма а не мизогиније.

У примеру који следи имамо инфантилно апострофирање турског мајчинског:

„сабина рута гервазија скеч  
положај: нагоћа пораст: обоје обао обое  
продужница тоооолееедооо

мама мама рижа плаче  
мама мама оах оах оах“

(„Krozolit оах“, Алексић, 1978: 41)

У наредном примеру мајка се приказује преко јела, она гравитира ка гротескном:

„ПУРАН

Ступати особо нова. Латинско име одјекивати.

Ступати особо птичја. Добро.

Типка пурана за ноге. Пуран канканкан,

Типка пурану бога. Пуран канканкан.

Типка пурану пураницу. Пуран респект.

ТИПКА.

Зашто не купити уљудно пурана. Мајка воле батак расол косове трганце.

Зашто купити пурана. Мајка воле Типку.“

(„Пиштаљка иде улицом, Госп-ТИПКА“, Алексић, 1978: 33)

Животиња пуран у последњем случају једино зазире од пуранице, женског анималног субјекта. Онда престаје да покушава да се ослобађа из Типкиног загрљаја. Жена тако, иако анимална, ограничава и спутава мушки субјекат.

У наредном примеру, мајка представља синоним за уметност, она је померени објекат:

„Како би да Вам не рекнем да је ДАДА за вас највеће откриће. узмите н.п. добру мајку за косу, па да. јер ви не знате колико вам је учинила уметност штете.“

(„Како би да Вам не рекнем да је ДАДА...“, Алексић, 1978: 90)

Следећи текстуални узорак нам показује како је грубост лирског субјекта хибридног порекла: поштовање мајке је на једној страни а негативна импулсивност, која је а(нти)религиозног карактера, је на другој:

„Ја сам стао молити Мајку Марију (кип, В.П.)  
Ја сам стрепећи био страстан разбојник  
Ја сам белу сису загризо.“

(„Догађај, 1918“, Алексић, 1978: 60)

Мизогинија или женомрштво има своје различите појавне облике у Алексићевој поезици. Њих можемо класификовати на следећи начин: исказивање непоштовања према жени, карикатурализација жене, третирање жене као објекта и физичко насиље над женом, односно отворени садизам.

Алексић у генези женске маргине свог опуса користи жене „лаког морала“ као лирске субјекте. То је посебно видљиво у његовој дадаистичкој фази:

„ах ти перушава жено Цицо  
баш увек са марком екстра  
екстра пудер  
екстра мидер  
екстра смех  
екстра луес“

(„Trade mark“, Алексић, 1978: 53)

У примеру који смо навели, жена је налик птици, она је перушава, она је помодарка (trade mark значи робна марка). Жена је тако роба, она тргује својим телом, прибавља задовољства, и коначно, она прибавља луес, сифилис. Последњи стих представља циничну поенту.

Песма „Предурализам“ такође приказује ментално и сексуално „лаке“ жене, с тим што су у овом случају оне утопљене и контрастиране са мишљењем и а(нти)религиозним ставом:

„Маљушни су говори у смислу прогнозе  
према примарним ћелијама  
пошто сви супстантиви нестају у богу  
да се успостави као нужда  
адекватна коврчицама бар-цурица. (...)“

(Алексић, 1978: 14)

Радикализацију описа жене „лаког“ морала Алексић спроводи онда када је експлицитно етички назива проститутком:

„ Куда светли правац кут споредан рише  
Триста муклих сена искурваних жена  
ужурбава правац клизав ускомешан рој.  
Ништа ништа ништа  
Плач је до ме глух.“

(„Пљуштав одраз окрете ме и рекох“, Алексић, 1978: 9)

Осим што су проститутке етички скрајнуте и што су друштвено лоциране у скрајнуте урбане просторе, у наведеном примеру оне су слепљене у један, хиперболизован, омасовљени лик.

Са именованем проститутке може се повести и својеврсна игра речима:

„габела +  
½ ребека + OREMUS  
трабант куда до врага сунце лоповско  
теби тебе куда теби тебе  
Дроља раздроцана мамсело туш  
срем: сека сојка милопојка биљисавка"

(„Krozolit Oax“ Алексић, 1978: 41)

Различитим именованем и преласком са „дроље“ на „сојку“ Алексић се у простору песме пребацује са урбаног на рурални простор. У овом другом жена не трпи етичку маргинализацију. Жена се и као пасивни, економски непродуктивни елемент маргинализује онда када она, како се то може из андроцентричне перспективе сагледати, угрожава мушки економски статус:

„Дама говори добро: моје време треба вратити. Тако је г.Типка да ја улудо ту. Па онда трошак за мислити. Трошак за стајати. Трошак за зепсти. Трошак за гледати. Трошак за.

ТИПКА Куш курво!“

(„Пиштаљка иде улицом Госп-ТИПКА“, Алексић, 1978: 35)

Жена је првобитно маргинализована друштвеним статусом, потом се на њој спроводи вербално насиље, да би се на крају извршило и физичко, макар било оно и фиктивно:

„Тада ви одведосте мене заповеднику. Ја бех клонули живот, попљуван човек. Говоре људи око мене: млитава добричина. Ја сам имао енергије, али што ћу, кад не имадох зле ерупције. Попљувано сметиште. Питих се:

је ли то човек у метни. Бука, говор, ви на ме упирете и говорите бујице, шикате снопове. Видим сви се згражају. Не разумедох. Подмукли, ви сте знали, да не знам тај језик. Што ја знам: осуда је била нешто чудна. - После неко шапну: овај је убио жену у селу. Ја? Дакако, ја онда разумедох...

И и и, бех бацан пред тисуће танади...

Свуда. (...)"

(„Луд је човек“, Алексић, 1978: 27)

У овом примеру жена је двострука маргина. Она је средство којим би требало да се дотуче већ скрајнути дезертер. Дезертер је објекат система који га обележава, вишеструко обележава у намери да га трајно позиционира на маргину.

Жена се и овде, а и на другим текстуалним местима Алексићевог дадаизма, сматра објектом. Тај објекат може да иде од еуфемистичког приказа жудње, до страсног описа у којој жена губи своје људско обличје и претвара се у сексуални предмет. У аутобиографском сведочењу „Водник дадаистичке чете“ Алексић наводи један пример борбе мушкараца око женског објекта:

„Искористио сам прилику док су се млади моји пријатељи свађали око девојчице из „Златне Хусе“ и разјурио кратко скуп гашењем сијалица“.

(Алексић, 1978:102)

Жена се у страсти може видети као активан субјекат, али се она налази у мушком амбијенту. Њена енергија условљена је мушким императивом:

„Шапни да недра нису колевке

што њишу блудњу, (...)"

(„Врт са водоскоком“, Алексић, 1978: 76)

У наредном примеру мушки императив такође контролише, овог пута дионизијску бахантност фемине, али је усмерава ка сопственом уништењу:

„Холо заврзи ђилкошко, затрзни даире  
засркни грлом, затреси, за'ркни:  
Ој плетене, неплетене косе мелемне  
оплетене, не'бретене дојке мамене,  
о бедрене, о бедемне семенке прерасплодне,  
о снене усне неуснеле.

(...)

Ципни, цикни, сикни, цикни.  
Незамрс' канце, раздри срмен кајиш,  
окрзни ороз, заврни чило зрно,  
цевцу обрни на груди неутрне,  
без замрза потрзни срменог орла,  
криком срндаћа незагрцнув сркни  
прсак крви крштене крви,  
напрслог темена избризгле 'рске“

(„Под канцијом напрсла песма“, 1978: 78)

Приказ жене Алексић даје путем приповедања из женске тачке гледишта али, суштински мушка је фокализација – жена тако експлицитно, у друштву у коме је секс табу-тема, врши селекцију мушкарца који ће са њом да обави сношај:

„Дама: Сирена не може у мене, Типка може. Дама сирена даје звук, Типка живот. Типка Типка Типка. ВОЛЕТИ ТИПКУ“.

(„Пиштаљка иде улицом Госп-ТИПКА“, Алексић, 1978: 32)

Опсценост којом је Алексић, према сопственом сведочењу, у току дадаистичке матинеје, изазвао морално згражавање и физички насртај, описана је у његовим мемоарима:

„Све би то било лепо и красно да нисам имао толико куражи да, поред ове дадасофије почнем и са читањем примера. Али, кад сам прочитао једну песму која се звала *Љубавна фармакопеја* и која је овако гласила:

Млада дама као сено  
Два акумулатора.  
Стојте, браћо трепетљивци,  
два-три конвертора.

Salicium calcii oxysulfurati,  
oxygenum, Baxi pulveri,  
cantharides, nitrocarbonati  
pulvus mixtus generi Malveri...

... поче такво урликање да сам слутио све. Столице задрндаше, полетеше и поклопише за час широку бину, електричне сијалице кратко угасише, дерњава искуља из свих углова, врисак девојака измами шамаре, а за пет секунда није се знало ко кога вије. Урликање и крхање заглуши све. Кроз гужву и ударање на све стране изађосмо са ове живе цазбанд капеле, у којој није један револвер потрган.“

(„Водник дадаистичке чете“, Алексић, 106-107: 1978)

Фукоовско прекидање ћутања о сексу и јавно описивање сношаја, уз помоћ антропоморфизованих машина у мушком обличју, и тематски и са етичке и са естетичке стране произвеле су рецептивну маргинализацију.



У наредним примерима који су присутни осим у лирици и у драми па чак и у манифестном тексту, у облику варијација на тему секс-објекта, жена се дехуманизује и тиме маргинализује:

„Свежу жену као сено  
крај акумулатора  
жудно жеже жарка жица  
жустрог конвертора.“

(„Лабораториј“, Алексић, 1978: 55)

„добити ждрепца здрав луес палмиеро  
сакрити чик пресерватис кабалу бистроок  
раскречити билет марину стірпле-ноге стид (...“

(„Бубрег са лојем чекати“, Алексић, 1978: 43)

„Лутка: Згодно, неки г.Египћанин пита а гдје се мора пољубити жену.

Петровић: (накло устане рашири лутку и према) П. публико сад ћу се одморити (...“

(„Липтовски сир са ватрогасном капом“, Алексић, 1978: 45-46)

„Сирене аутомобилтрубе, фисли звиждаљки, улевање воде кроз четиристо водовода, сисање 200 - сиса женама, клокотање 200 угушеника - све је то место у опери.“

(„Дадаизам“, Алексић, 1978: 87)

Женски принцип, као метафорично друго, преноси се на друге сфере живота маргиналишући све оно чега се дотакне. Тако се принцип пасивног објекта преноси у домен територије чије је име у женском роду, у промишљање

цркве, у доживљај уметности те у интертекстуалном споју, на поетику неког другог писца.

У лирској прози „Не чује се жабокрекетање“ Алексић тако Славонију антропоморфизује и феминизује, и опет, у приказу политичке инфериорности у односу на цезерску Америку, маргинализује путем опсцености. Америка је мушкарац, урбани „високи“ центар, Славонија је жена, приземна „ниска“ периферна провинција:

„Њујорк 1. фебруара. Тохувабоху! Дада непознат. (...) Америка локот небодери уширокотрачују СЕБЕХОД (Славонијо дижи сукњу! Лези дееееевојкоооо!).“

(Алексић, 1978: 30)

Још један семантички померај Алексић чини када антропоморфизује катедралу и детерминише је етички негативно:

„(Катедрала дроља поповска, дроља ноге горе. Поп воли симбол. поп симболиста најбоље. поп симболисати катедралу. дроља ноге горе. Катедрала ноге горе: сећај се Абец. народ слушати: то су ти торњеви а не ноге. Народ вол.)“

(„Пиштаљка иде улицом Госп-ТИПКА“, Алексић, 1978: 37)

У програмском тексту „Курт Швитерс Дада“ који је уједно и ликовна критика, Алексић уметнику Курту Швитерсу додељује статус активног полигиничног мушког, док се уметностима, које се обрађују, уклапају итд. додељује статус пасивног женског:

„Он (Курт Швитерс, В.П.) спаја у себи све врсте уметности. (Ференц Футуриста!) Он их међусобно жени - У песмама ритмичка слика, у цртежу читање речи, упричављане слике су рељеф - (...)“

(Алексић, 1978: 97)

Текст „Дадаизам“ гинорморфизује поетику Милоша Црњанског. Овакву претпоставку можемо да изведемо зато што је у периоду када је Алексић објавио овај свој први програмски текст у *Зениту* бр. 3., почетком 1922. што је у временском окружењу Црњансковог суматраизма:

„Разумети. (Sfinx aeterna). Хомо је огрезао у томе појму. (Суматра = црна сам!)“

(Алексић, 1978: 84)

Заокруживање ове хипотезе спровешћемо кроз Алексићеве интертекстуалне релације са Црњанским. Наиме у песми „Б-песма-Б“ (1921) постоји стих: „Стоје аереплани чекају топове са Урала“ (Алексић, 1978: 12). Алексић у наслову песме „Предурализам“ садржи Урал а тако и у последњем стиху: „Куда господо: Тулон се срозао. УУУРАЛ“ (Алексић, 1978: 15). У приповеци „Луд је човек“ (1922) стоје интерполирани стихови: „Хеј Суматра – Бумбурум. Ти-кун-чи. / Главни хор. Три звезде. Суправизит. / Реверс. Мама. Лопо-о-ови. / Хе, хе, ми смо... / Хеј Суматра - - - Сума.“ (Алексић, 1978: 21).

Жена се, у намери да се прикаже њена ментална инфериорност, слика и као приглупа „отмена“ малограђанка. То можемо видети у следећим примерима:

„лупежи несталоше кроз крављи сир и перине  
Леди Химерсонове (...)“.

(„Песма филма Pathe“, Алексић, 1978: 16)

„Пролеткулт fine шиљате цип цип цип ципеле Мис Мери.“  
(„Не чује се жабокрекетање“, Алексић, 1978: 30)

„Тачно г. Типка. Дама долази с кишобраном. Дама Типку  
кишобраном. Кишобран Типка капутом. Капут Типка гледа ендодермом.“  
(„Пиштаљка иде улицом - Госп-ТИПКА“, 1978: 32)

Особине гиномаргине налазе се и у њеној дефектности. Жене код Алексића могу да буду попредмећене односно реализоване као предмети (пиштаљка), али су често приказане и као хистеричне (душевна маргинализација), а и саставни део је дискурса који Алексић приписује лудацима:

„Сношај пиштаљке и улице: тачно отац и син.  
Сношај улице и пиштаљке: тачно син и отац.  
Сношај пиштаљке и улице: родио сам те  
Сношај улице и пиштаљке: рођен сам.“

(„Пиштаљка иде улицом - Госп-ТИПКА“, 1978: 31)

„Пословица у целој шкатуљи: не бити луд као опатица.“ – „Жена има  
цијук престрашан. Ја имам бес, али она ме држи, после ваша телесина и  
наперена пиштоља. Жена има престрашан цијук.“ – „Палац палац палац /  
палац палац палац / палац пааааалаац... // (На напев море: „Једна цура  
мала“).“

(„Луд је човек“, Алексић, 1978: 19,26,29)

## 4.1.2. СОЦИОПСКИХОЛОШКА МАРГИНА: СЛИКА ЛУДИЛА У АЛЕКСИЋЕВОЈ ПОЕТИЦИ

Луди субјекти, лудаци, представљају активну маргину у Алексићевим текстовима. Они су лајтмотив његовог дадаистичког периода. Лудило је иницијално проузроковано Првим светским ратом. Тако дезертер из приповетке луд је човек пројектује своје хиперболизоване емоције, своје лудило у околину:

„(...) Пословица у целој шкатуљи: не бити луд као опатица (...)“.  
(19) - „Сузила се сузна долина моја. Смеје се дуго. Кад се оно смејао. Последни пута. Поремећење? Доктор до беса! Буквани мисле, да сам луд. Ја? Тко? Ја? (...)“ (22) -

„(...) Жена има престрашен цијук. Кућа некуд путује као луди аероплан. Скочим из ње, све се окреће, где то одбегох. (...)“.

(Алексић, 1978: 26)

Као лајтмотив, лудило се на микроплану провлачи у ткиву Алексићеве дадаистичке лирике, најчешће у функцији семантичког сфорцанда, тачке где емоције у песми достижу кулминацију:

„(...) богзна зашто трче порезници у лудачке  
кошуље.“ (...)

(„Б-песма-Б“, Алексић, 1978: 12)

„(...) сулуд сулуд сулуд  
господо слушаџи (...)“.

(„Предурализам“, Алексић, 1978: 14)

„(...) Луд је човек. Меримариморимуримиријада“.

(„Не чује се жабокрекетање“, Алексић, 1978: 30)

„(...) сада плетем плетем плетем  
да наплетем једну лепу слику  
луд сам, да, јер ми све то, ласка  
што се неће никад свршит ова гора  
на домаку главе луде  
на помолу оне тачке црне  
за којом уздишете бесомучно зовећи је памет  
(...)  
ето рекосте велебитски ловац  
а он је луд лудачки свестан лудости  
туп глуп скуп пантљика свачије триколоре  
своје снаге глупи во који риче кад се рађа дан  
у песмама и на сликама супрематистичким“

(„Себи у себи“ Алексић, 1978: 61-62).

У драми „Липтовски сир са ватрогасном капом“ лудило се налази као негација „нормалног“:

„Лутка: Згодно, неки г. Египћанин пита а гдје се мора пољубити жену.

Петровић: Сигурно је из 20 века пре Рамсеса.

Лутка: Не из копта-добе Etrui-pain-beaso-laioa век пре досељења нормалних носева“

Петровић:\_\_\_\_\_.“

(Алексић, 1978: 45)

У манифестним текстовима, Алексић фигуру лудила користи да би спровео дадасофију на плану деструкције рационалног. Стање лудости, које је маргинализовано као мање вредно, у Алексићевим метатекстовима користи се да би се деконструисала опозиција уређено/хаотично:

„Све је симптом. Говор је симптом и његови резултати. (Апсолутна алгебра!) Употребљује се најискреније. Нема зато лудости, јер иначе је Космос фабрика самих лудости; у крајњој тачки лудост = бес, али не још разум. Искрени бес најискренијега. Радити не знати што радиш значи дати себе.“

(„Дадаизам“, Алексић, 1978: 83)

Де(кон)струкција разумног врши се оксиморонски преко појма лудости. Алексић логоцентричне субјекте жели да обесхрабри указивањем на чињеницу да је свака рационалност сулуда:

„Лудости алфабета (папапапапа папапа!) већ ће изникнути. (...) Дадаист не учи технике, сувишност је то досаде. (Постоларија опанчарија апликација буф!) (...) Разумети у појму. Данас је лудост“.

(„Дадаизам“, Алексић, 1978: 86)





изложен оценом о присуству безвредног „лудила“ Алексић сведочи о честој маргиналишућој легитимацији авангарде тим појмом:

„А.Б.Шимић, кога сам приватно стекао за присталицу дадаизма у начелу, настојао је да ‚Зенит‘ прикаже као наш ‚Штурм‘. Погрешка! Креша Ковачић сматрао је све за блеф. Погрешка! Беговић све за лудост и ограниченост. Катастрофална погрешка! Крлежа - за пубертет. Незнање! Винавер је веровао да ће ‚Зенит‘ бити једна случајна интернационална модерна антологија. Тако су уосталом, мислили готово сви млади београдски књижевници“.

(Алексић, 1978: 109)

Проглашавање интернационалне ревије као што је *Зенит* за блеф, незрелост, ограниченост и лудост потврдило је правило по којој се маргинализује оно што се не разуме. Ствар је у томе да су, на нивоу концепта, авангарда, па самим тим и дадаизам, свесно херметизовали и радикализовали своју поетику.

## 4.2. ХЕРМЕТИЧНА ОРГАНИЗАЦИЈА ТЕКСТУАЛНЕ ГРАЂЕ ДРАГАНА АЛЕКСИЋА

Осим маргинофилије оличене у афинитету према маргиналицима као текстуалним субјектима, Алексић је као литерарне стратегије изазивања „катарзичног“ шока код читалаца као и стручног „одабира“ профила читалаца, користио херметизацију текста путем свесног повећавања ентропичности у књижевној комуникацији.

Херметична књижевност се дефинише као „нискокомуникативно књижевно остварење“ (Стефановић, 1986: 238). Она је плод свесног опредељења писца да буде центар генерисања изузетно ентропичног текста. Већина авангардних дела остала су недоступна за ширу културу и средину захваљујући нечитљивости. То је доводило до бројних аксиолошких неспоразума у историји књижевности а самим тим и до маргинализације дела авангардних аутора. Маргинализатори су били углавном у том тренутку утицајни модерни критичари који нису желели или нису могли да уђу у просторе авангардне поетике.

Херметичност авангарде је другачија од барокне која се заснивала на вербалној виртуозности писца. Другачија је и од романтичарске која је била

енигматског типа или рецимо од симболистичке, која је претендовала да своју вишезначност усмери ка књижевној интелектуалној елити. У случају даде имамо херметичност чије порекло можемо пронаћи пре свега у техникама елиптизације. Интенција такве херметичности била је да изазове код читаоца радикално очуђење, шок и да га подстакне на нелинеарно размишљање. Сām дада-текст је неретко граматички некоректан, визуелно и логички нелинеаран: може се читати и промишљати у разним правцима: хоризонтално, вертикално, дијагонално. Да би се изборио са дадаистичким текстом, читалац му мора приступити као слагалици. У семантичкој игри склапања текста дада-аутор често препушта читаоцу да смисао текста наново створи, да га ре-продукује (Стефановић, 1986: 238), да га схвати како жели. Из оваквог става привидне произвољности произашао је Алексићев дадасофски појам „какотедрагости“. Произвољност је привидна јер се аутор крајње прецизно креће по свом хаосу асоцијација. Прецизна анализа дадаистичких текстова то треба да покаже.

Постоји неколико разлога затамњености књижевних дела и у њима можемо видети различите интенције уметника. Авангардни текст, чији је дада радикални експонент, веома је захтеван када је реч о образованости читаоца. Медијски и морфолошки концепт дада-поетике захтева познавање научне, филозофске и политичке теорије. Дада је филозофски центриран покрет – он чак има и термин „дадасофија“ који је антилогоцентричан.

Константа Алексићевог стварања је био системски рад на иновацијама. О томе говори у мемоарском тексту „Водник дадаистичке чете“:

„Зими сам писао много: дадаистички манифести на српском језику, први те врсте, приче, песме, конструкције романа, драме, предавања, филозофске расправе и цели ватромети дадафоризама (дадаистичких афоризама чији сам патент држао чврсто). Моја дадаистичка машина је тражила вентиле.“ (Алексић, 1978: 103).

Очигледна небрига за рецепцију вероватно је узроковала висок степен херметичности његових дела. Негативни примери представљања или изостављања Алексића из енцилопедијских приручника последица су више фактора. Они се односе на немогућност масовног прихватања од стране публике због херметичности поетике, високих захтева у погледу образованости читаоца, политичке неподобности писца у ФНРЈ и СФРЈ као и због антиутилитаризма текстуалне праксе. Навешћемо неке примере. У песми „Krozolit oax“ имамо мноштво натрпаних бројева и математичких симбола:

„габела + ½ ребека + OREMUS (...)  
flechtheim mark 52 (...)  
тежина 10 тона 12 коња 36 људи“

(Алексић, 1978: 41).

Присуство бројева у поезији и апстрактног математичког језика у вербалном ткиву песме је очуђујуће за белетристички дискурс. Језичко „насиље“ над читаоцем у истој песми се спроводи и преко кумулације полусложеница. Имамо примере: norvart-bonboni, zeit-echo, masareel-edschmit, dribl-pokus, hurabigamit, cattle-стока, стока-cattle (Алексић, 1978: 41). Присуство полиглосије захтева читаоца који познаје више језика. Самим тим је овде читаочева реакција, односно reader-response, условљен степеном његовог образовања.

Другу групу херметичних поетских елемената које чине каламбури, нестандартно употребљена интерпункција и граматичка некоректност, можемо наћи у песми “Gigiwaxlex, Опус е, о свему”. Бесмислене синтагме као што су: „комитска парола боја“, „адренат кукурека“ и „рембрант акценте“ повећавају ентропију песме. Нестандардно употребљена интерпункција - двотачка на почетку стиха као и почесто коришћење црте, твори испрекидан фрагментаран текст. У тексту се користе два или више начина за обележавање исте ствари као на пример: „*metalurg & co*“ у првом стиху а „*metalurgic-co*“ пред крај песме.

Алексић почесто у свом поетском стварању прибегава повезивању речи, не по значењу него по звуку:

„севати

левати

певати (...)

трк

мрк

брк

хрк (...)

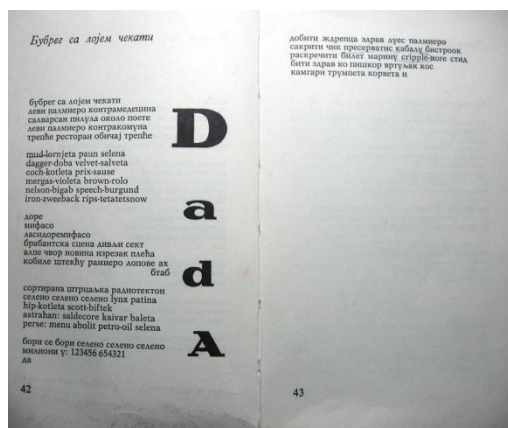
авон – рембрант акценте - авант“.

(Алексић, 1978: 49).

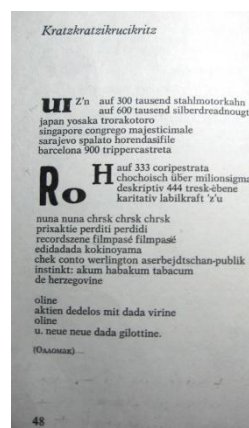
Овде имамо још једном реализацију става да се компонента значења подређује компоненти звучања. Откључавање текста може се реализовати и интерпретацијом дела на основу шифри које пружа специфичан компаративно-естетички контекст. Када је реч о поезији авангарде, а посебно о поезији даде, имамо посла са песмама „чија су значења и смисао скривени у новој (неуобичајеној) формалној ликовној структури дела које треба разјаснити“ (Шуваковић, 1999: 116). Поезија која се мора тумачити и са позиције ликовног дела назива се визуелна поезија. У воковизуелу поетска језичка функција има примат над референцијалном. Степен доминантности поетске функције у воковизуелном делу директно је сразмеран степену херметичности књижевног дела. Воковизуелно се налази на вишеструкој маргини: и на маргини књижевности и на маргини сликарства, то јест типографије. Ово хибридно међупоље представља место оспоравања и поезије и сликарства.

Поетски опус Драгана Алексића, када је реч о воковизуелном, креће се прогресивно, од чисто вербалних песама, преко оних са уобичајеним словима које сателитски прате текст као, рецимо у песми „Бубрег са лојем чекати“ где је

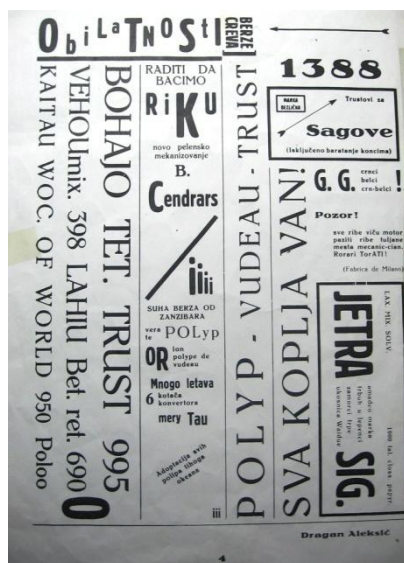
паралелно са главним текстом одштампано крупним словима „D a d A“ (Алексић, 1978: 42) (слика 5).



слика 5



слика 6



слика 7



слика 8

Овај низ се наставља преко песама где су крупна слова уметнута у текст, као што је случај са самогласничким групама UI и RoH у песми „Kratzkratzikrucikritz“ (слика 6). Напоследку, прогресија се завршава радикалним

примером визуелне поезије у песми „Обилатности“ („Dada Tank“, 1922: 4) (слика 7) која је у потпуности визуелно фрагментаризована и видно семантички опскурна.

У чему лежи херметичност последње песме? Одговор можемо пронаћи у неколико чињеница. Текст је пре свега нелинеаран: сегментиран је у неколико стубаца, уоквирен је у два правоугаоника и штампан хоризонтално, дијагонално и вертикално – у правцима горе-доле и доле-горе. Слова нису исте величине тако да читалац не зна како треба да је чита. У тексту имамо као конституенте значења и несловне елементе као што су бројеви и стрелице. Бројеви у првом левом ступцу (995, 398, 690 и 950) припадају семантичком пољу економије јер се налазе после појма труст. Број у горњем десном углу, 1388 на први поглед не значи ништа. Ако узмемо у обзир да је Алексић на насловној страни часописа „Dada tank“ објавио натпис „Ново Косово“ (слика 8), онда можемо претпоставити да се број 1388 метонимично односи на затишје пред буру, односно на неку нову Косовску битку. Пошто код Алексића у објављеном опусу немамо ниједан родољубиви текст, можемо да закључимо да је битка књижевног типа. Ово место је једно од ингарденовских места неодређености. Читавим овим интерпретативним поступком ми покушавамо да конкретизујемо „Обилатности“ попуњавањем семантичких пукотина. Алексић на тај начин бартовски постаје мртав аутор док је прави генератор текста читалац али не у потпуности јер се ипак дају смернице конкретизације које воде преко интертекстуалних веза.

У вези са тим можемо да се позовемо на контекст који би, пре свега, чиниле друге Алексићеве песме у којима се помињу кључне речи као што су POLур и конвертори. Прва реч се налази у стиху песме „Börse dekliniert triest“: „Börse dekliniert triest / polypkinder aplaus dreickiger schwert / (...)“ (Алексић, 1978: 44). Иако је смештена у контекст лошег немачког језика са некоректним правописом (Aplaus треба да стоји уместо aplaus, на пример), полип је почесто део Алексићевих каламбура где се претвара у префикс поли-. 1922. објављена су истраживања нобеловца Хермана Штаудингера о егзистирању полимера тако да

можемо тиме да претпоставимо да је Алексић свесно у своје песме убацивао сазнања актуелне науке.

Конвертори, такође технички термин, су један од Алексићевих сексуалних конструктивистичких фетиша. Они се врло често просторно налазе у близини жена. У овом случају то је Мегу Тау а у песми „Лабораториј“ то је неидентификована жена:

„Свежу жену као сено  
крај акумулатора  
жудно жеже жарка жица  
жустрог конвертора.“

(Алексић, 1978: 55).

На основу ових контекстуалних протеза, можемо разумевање поезије Драгана Алексића да учинимо извесним.

У југо-дади естетска удаљеност, то јест реципијентско прилагођавање на измену хоризонта очекивања визуелне поезије је велика пре свега због непостојања довољно масовне књижевне продукције визуелне поезије. У сигнализму она је већ нешто мања јер се у доба сигналистичких почетака, крајем 1960-их и почетком 1970-их за југо-даду већ зна, иако је скрајнута.

Да бисмо објаснили поступак дешифровања радикалног херметичног текста увешћемо појам криптоанализе. Према криптографској дефиницији, „криптоанализа је научна дисциплина која проучава поступке откривања отвореног текста без познавања кључа, те поступке откривања кључа уз познавање отворених и/или криптираних текстова, или уз познавање неких информација о отвореним и/или криптираним текстовима“ <http://en.wikipedia.org/wiki/Cryptanalysis> (29.04.2009.).

Показаћемо као функционише криптоанализа на примеру песме „Дада“, Драгана Алексића:



„Умивен јасно сумња реалан човек створ  
музички обрис стих вапненац базалт

Душа пас субјективан сам  
около нечега иде све  
около нечега миче крај.

Пробијен виђен нећу сутон свој  
окрутно крутим укрућени створ  
биће чиста немогућа галерија.

Без јасности јасног јасан живот.  
(Дада песме)

(Алексић, 1978: 10)

Овакав један дадатекуст не можемо да тумачимо директно из текста, већ то морамо да радимо на основу књижевноисторијских, књижевнотеоријских и књижевнокритичких текстова о Дади. У случају песме „Дада“ Драгана Алексића, у расветљавање смисла ове привидно бесмислене, нонсенс-песме укључићемо и Алексићеве ауто- и метапоетичке текстове.

Опскурност наведених стихова песме „Дада“ лежи у радикалној елиптичности текстова и хаотичној асоцијативности. Ентропичност поетског текста не дозвољава формирање прецизне песничке слике. Песма није визуелна тако да је овде херменеутички задатак нешто лакши.

Кључеви за тумачење налазе се у дадаистичкој скептичности, као и у виталистичком принципу Даде. Стихови „Умивен јасно сумња реалан човек створ / (...) / душа пас субјективан сам / (...) / Без јасности јасног јасан живот“ (Алексић, 1978: 10) указују на немогућност поуздане спознаје живота. Сукоб у

лирском субјекту чине имплицитни оксиморони: „Умивен јасно сумња“ и „Без јасности (...) јасан живот“. Умивен јасно представља спољашњу сређеност лирског субјекта – сумња указује на нерашчишћену људску мисао. Гомилање речи у каламбуру „Без јасности јасног јасан живот“ чини нејасним прелазе међу семантичким половима оксиморона.

Симболичко значење пса као луталице у стиху „Душа пас субјективан сам“ функционише метафорички – душа лирског субјекта лута у потрази за одговорима а субјективност је овде фактор ограничења. Дешифровање поменутог стиха пружиће нам наредна два: „около нечега иде све / около нечега миче крај“. Неодређена заменица за ствари указује на недефинисан простор у песми. Лирски субјекат је изгубљен у сопственом егзистирању.

Стихови треће строфе указују да лирски субјекат покушава да разреши своју дилему заузимањем виталистичког става: „Пробијен виђен нећу сутон свој / окрутно крутим укрућен створ (...)“. Сутон указује на задњи део живота лирског субјекта о коме опсесивно размишља а други стих указује на грч који произилази из немоћи да се било шта учини. Крутити овде може да упути на ерекцију, која собом може да учита мушки активни принцип и жељу за делањем.

Интерпретативна конектибилност песме је велика иако садржи само девет стихова распоређених у четири строфе које су редом: дистих-терцина-терцина-стих. Интертекстуалност песме можемо пратити успостављањем везе са поетским циклусом „Туга у камену“ Момчила Настасијевића. Поред изгубљености лирског субјекта у простору и времену (сутон) имамо камен као симбол спутаности. Овакво значење симбола камена везује поетике Алексића и Настасијевића. Стих „музички обрис стих вапненац базалт“ упућује на два типа камена: на вапненац и на базалт. Вапненац је седиментна стена састављена од минерала калцита. Настао је таложењем кућица и скелета изумрлих морских животиња а донекле и биља. Овај камен се користи за израду везивног грађевинског материјала вапна. Базалт је обично црна или сива изливна магматска стена. Ова два камена су међусобно супротстављена – вапненац је

пасиван – настаје од мртвог а базалт од „живог“ делања земљине унутрашњости. Алексић се овде игра контрастирањем у петролошком<sup>17</sup> семантичком пољу.

Криптоанализа би могла даље да се настави на компаративноестетичком плану када је реч о „музичком обрису“ у другом стиху прве строфе и „немогућој галерији“ у трећем стиху треће строфе. То је само један од могућих праваца дешифровања текста песме „Дада“. Расветљавање једне овакве песме, отвара мрежу асоцијација присутних и у другим Алексићевим песмама. Тиме се стварају интерпретативни путеви којима би се са сваким новим тумачењем све лакше и лакше приступало поетици поменутог писца.

---

<sup>17</sup> Петрологија је наука која се бави изучавањем стена.

## 4.3. РАДИКАЛИЗМИ У АЛЕКСИЋЕВОМ КЊИЖЕВНОМ ТКИВУ

Алексић је у образовању свог опуса користио књижевне поступке који су, попут слободних хемијских радикала, разарали хомогено и кохерентно ткиво књижевног текста у сврху, како би то формалисти рекли, дезаутоматизације рецепције. Аксиолошко питање које, у вези са темом радикализама постављамо, тиче се проблема маргинализујућег вредновања дадаистичке поезије Драгана Алексића. Аксиолошко писмо у раду поново покреће питање уметничког вредновања Алексићевог дадаизма који је много пута био оспораван у различитим књижевноисторијским концепцијама као декадантан, рушилачки, и примитивистички. Марксистичка „робна вредност“, „употребна вредност“, „прометна вредност“ у овој концепцији је равна нули јер окренута против цивилизације као „поробљивача“ људског духа.

Радикализме дефинишемо као елементе поетике који су у стању да субверзивно делују према традицији са претњом и да је униште. Када већ говоримо о традиционалним нормативима које је у Алексићево време диктирала Поповићева модерна, Алексићеве песме нису биле по укусу тадашње

доминантне књижевне публике: дакле, нису биле ни лепе, ни јасне, ни пуне емоција. Алексићева поезија није се по штимунгу тада уклапала у канонску универзалну примену елемената критеријума вредновања као што су „складност, индивидуални карактер, примереност жанру, језичка прикладност, способност песништва да ствара заједништво“ (Радовић, 1987: 32).

Циљ Алексићевих радикализујућих текстуалних стратегија било је, заправо, константно поетичко самопревредновање. У аксиолошки окамењеној естетичкој критици Богдана Поповића, суду надреалиста, соцреалиста па и извесних данашњих постмодерних критичара, југо-дада нема некакав битан значај и утицај на развој српске књижевности. На другој страни имамо дадаистичке археологе и апологете као што је, пре свега, Гојко Тешић, који југо-даду смешта у српски авангардни оквир где се види порекло ове поетике у стваралаштву такође скрајнутог српског писца, Ђорђа Марковића Кодера.

Промашаји у књижевном суђењу довели су до аксиолошке апорије, која је принципом идења линијом мањег отпора склизнула у идеолошко оспоравање, прећуткивање и заборављање Алексићеве поетике у периоду после Другог светског рата. Поетичка начела дадаизма на југословенским просторима нису нестала већ су васкрснула крајем 1960-их година у поетици неоавангардиста, пре свега Мирољуба Годоровића.

Сам Алексић је поседовао курцијусовску ирационалну аутоаксиолошку концепцију. У својим критичким текстовима о дадаизму он ствара текстове у складу са дадаистичком поетиком и при том даје изузетно ишчашене погледе и аксиолошки хиперболисане, односни суперлативизоване ставове о сопственој поезији и поезији својих савременика Јована Дучића, Станислава Винавера и Симу Пандуровића које брутално оспорава. Вређање поетских „конкурната“ овде можемо да окарактеришемо као вид памфлетског поетичког радикализма. Алексић каже: „Дучићу, одрежите нос“ (Алексић, 1978: 85) , затим „хоћемо угући глупарије: помислите душа г. винавера.“ (Алексић, 1978: 90), као и „...оперирајте Симу Пандуровића у интересу козмоса!“ (Алексић, 1978: 96).

### 4.3.1. РАДИКАЛИЗАЦИЈА ПОЕЗИЈЕ

Уколико се позовемо на руске формалисте и њихово позитивно вредновање новине онда можемо да тврдимо да је југо-дада високо аксиолошки котиран књижевни покрет. Драган Алексић је преко своје поезије увео у српску књижевност радикални облик визуелне поезије где су стихови само колажни елемент. Пример за ово је текст који би могао да се назове „Обилатности“. Овај поетски радикализам тотално је растурио стандардну форму песме – при том мислимо на црњанскову дефиницију традиционалне строфе као баналних четвороуглова са добошарским ритмовима.

Када говоримо о формалистичкој аксиологији не можемо заобићи појам еволуционе вредности коју уводи Јан Мукаржовски ослањајући се на појам књижевне еволуције Јурија Тињанова. У случају Драгана Алексића ова вредност је позитивна јер је Алексић стварао поетске текстове где су је прегруписао „структуре претходне етапе и мењао раније норме књижевних текстова на снази.“ (Радовић, 1987: 74). То илуструје Алексићева радикална визуелна поезија чији је представник текст „Обилатности“.

Субверзивна поезија Алексића се појављује и у облику радикалне полиглосије где се аутор игра са језицима који различито звуче. Ево примера – реч је о песми без наслова:

„(...) francis jammes friedel witte  
golzverlag robinsoni  
golzgolz novart-bonboni  
zeit-echo feuer masareel  
flechtheim mark 52  
roland-münchen muenchen moanchen  
masareel – edschmit  
golzgolz norvart-bonboni  
golz-ararat oax, oax, oax / oax  
dribl-pokus hura-bigamit  
тежина 10 тона 12 коња 36 људи  
cattle-стока стока-cattle“

(Алексић, 1978: 41).

Једно од питања које се поставља је на ком би језику песма могла бити. Радикална полиглосија је овде смисао песме фрагментаризовала и учинила звучење доминантијим над значењем. Коришћењем неартикулисаних звукова оах, оах, оах, Алексићева поезија приближила се дечијој неологизмичности и примитивној племенској звучној поезији коју срећемо у бајалицама, на пример.

Алексићеви поетски радикализми уклапају се у аксиолошке критеријуме америчких новокритичара. Овај привидни парадокс по коме је нешто рушилачки истовремено и комплексно, разрешава се ставом да се радикализми системски „лепе“ на структуру традиције као негатив. Бруксова комплексност се може видети на примеру максимално синтаксички ентропичне песме „Бубрег са лојем чекати“ у којој се као семантички истиче медицинско,

гастрономско и музичко. Медицинско поље репрезентује прва строфа, гастрономско друга а музичко је присутно у трећем:

„бубрег са лојем чекати  
леви палмиеро контрамедецина  
салварсан пилула околи поете  
леви палмиеро контракомуна  
трепће ресторан обичај трепће“.

„mud-lornjeta paun selen  
dagger-doba velet salveta  
coch kotleta prix-sause  
mergas-violeta brown-rolo  
nelson-bigab speech-burgund  
iron-zweeback rips-tetatetsnow.

„доре  
мифасо  
ласидоремифасо  
брабантска сцена дивљи сект  
алпе чвор новина изрезак плећа  
кобиле штекћу рамиеро лопове ах

бтаб“.

(Алексић, 1978: 43 )

Пошто је песничка слика смештена у ресторану, захваљујући језичком хаосу можемо говорити о Тејтовој напетости. Емпсонова вишезначност ступа на сцену као последица семантичких пукотина колажне песме, Ренсомска онтолошка засићеност долази као последица набрајања у гастрономском



каталогу јела, а иронија песничке слике лежи у деформисаности и карикатуралности госта, лирског субјекта кога једва можемо разазнати у песми.

На другој страни Ливисове кључне вредности 'зрелост' (maturity), 'душевно здравље' (sanity), 'дисциплина' (discipline), такође одговарају Алексићевом стваралаштву. Са само двадесет година колико је имао док је био у зениту и двадесет и једном као самостални дадаиста, Алексић је систематски експериментисао. Резултат тога је било брзо сазревање песника. О производњи књижевних радикализама Алексић пише у аутобиографском тексту „Водник дадаистичке чете“:

„Зими сам писао много: дадаистички манифести на српском језику те врсте, приче, песме, конструкције романа, драме предавања, филозофске расправе и цели ватромети дадафоризама (дадаистичких афоризама чији сам патент држао чврсто)“

(Алексић, 1978: 103).

Алексићева поезија имала је елиотовски квалитет превредновања прошлости и посавремењивања традиције. Алексић је радикално раскинуо са поетиком српске модерне славећи тријумф естетике ружног и нудећи у лирици динамички енергетски принцип. Тако је био један од утемељитеља радикалне авангардне песничке праксе. Иако дада није желела да постане традиција, парадоксално је то што је Алексић за неоавангардисте, пре свега сигнализисте, био традиција, тачка поетичког ослонаца у историјској авангарди.

Структуралистички гледано, Алексићева поезија је артефакт (голи текст) са вишеструким могућностима конституисања естетског објекта. Тај објекат је поново конституисао неоаванградни песник, сигналиста Мирољуб Тодоровић када је 1981. године у *Сигналистичком проспекту по. 1* објавио песму „У част Драгана Алексића“. Напетост између унутрашње вредности дела

и спољашњег вредновања настаје у непоклапању та два система. Са Тодоровићем и неоавангардом настала је хармонија између та два система.

Ингарденова концепција компоновања четири слоја књижевног дела као литерарне полифоније аксиолошку компоненту усмерава на богатство и складност те полифоније. Пример за минималистичко Алексићево поетско дело које илуструје полифонију звучања, значења, приказаних предмета и схематизованих аспеката је Алексићева, на први поглед нонсенс-песма „Taba ciklon II“:

„tAba

Tabu tabu mimemamo tabu

tAbA

Tabu ABU Tabu aBu TabU

bu tAbbbu

Tabu

aBu taBu

popokatepetl

aBu

poropo

Tabu

kakaka

(...)

tabaRN

tabaren

tabararararan (rentabil)

tabaren ENEN tabaren ENEN tabarerenn /parlevufranse/“

(Алексић, 1978: 51).

Песма је доминантно звучна и упућује на там-там афричке ритмове. Са друге стране, ова песма је значењски интернационална јер је написана на језику који већим својим делом не припада ниједном народу. Попокатепетл указује на Мексико и Средњу Америку, „parlevufranse“ на Европу и Француску. Почесто понављање сугласничких група „Рн“ и „Ре“ упућује на рад мотора а речи које у основи имају групу гласова „Таба“ се понављају попут гласова у фуги и опонашају деловање циклона.

Може се изнети једна претпоставка. Она би могла да објасни одбијање Алексићеве поезије у ери Богдана Поповића преко интуиције. Став Николаја Хартмана по коме вредности постоје независно од свести као и став Е.Р.Курцијуса да је вредновање необразложиво потврђују да једном Поповићу који је био универзитетски професор у Београду, дадаистичке књижевне иновације које су са Алексићем дошле из Чехословачке а ове опет из Немачке, нису могле бити рационално апсорбоване у поетички систем који је пропагирао јер је ипак био велики јаз између прогресивне авангардне књижевности са Запада и Русије и конзервативне и заостале српске модерне књижевности.

У складу са Шелеровим тврдњама о слепилу за вредности (Радовић, 1987: 94), могли бисмо да закључимо да Богдан Поповић није поседовао одговарајуће квалификације (односно компетенције, В.П.) како би се вредности Алексићеве поезије пред њим појавиле у свом особитом облику и биле исправно процењене.

Аксиолошки промишљајући, античка дефиниција поезије подразумева производњу дела трајне вредности. Она, то јест поезија, даље представља стваралачки однос подражавања стварности претежно у стиху. Ово дефинисање поезије нам је потребно да би показали степен кретања Алексићевих поетских текстова на рубовима садржаја појма поезије. Први слој ове дефиниције појма поезије Алексић деструира стварањем дела која не претендују да имају трајну вредност. Реч је о песмама са отвореним крајевима, намерно недовршеним

песмама без иницијалног дела као и песмама без стихова у облику прозе али које ипак не можемо да третирамо као лирску прозу.

Осећајни или непосредни израз у поезији Драгана Алексића манифестује се честим уздасима „ах“ у песми „Trade mark“. Осећаји су, када је реч о динамичким радикализмима, изузетно хиперболисани:

„Ах и акумулатор са екстра  
екстрасан  
екстрабеба  
екстратен  
екстрасан  
(...)  
ах ти перушава жено Цицо  
баш увек са марком екстра  
екстра пудер  
екстра мидер  
екстра смех  
екстра луес“

(Алексић, 1978: 53).

Све ово води ка грубом сврставању Алексићеве поезије у, крочеански речено, поетске варијанте: „не-поезију“, „антипоезију“ и „чисту поезију“.

Не-поезија се односи, према традицији лепог која је доминирала до авангарде, на хармонично, симетрично и складно, на некавалитетне елементе којима се оптерећује простор поезије (Кроче, 1995: 50). Они су пре свега банални али врло често употребљавани код дадаиста. У поетици Драгана Алексића не-поезију срећемо у поезији интерполираној у ткиво дадаистичких приповедака. У приповеци „Луд је човек“ имамо следећи пример:

„Палац палац палац  
палац палац палац  
палац паааааалаац...

(На напев мѳре: ‚Једна цура мала‘ )“

(Алексић, 1978: 29).

Антипоезија код Драгана Алексића је, на другој страни, продукт естетике ружног којом је аутор желео да на негативан начин очуди поетски текст. Алексићева антипоезија заснива се на шоку, она је ласцивна и брутална:

„(...) трабант куда до врага сунце лоповско  
теби тебе куда теби теби тебе  
дроља раздроцана мамсело туш  
срем: сека сојка милопојка биљисавка“

(Алексић, 1978: 41).

Чиста поезија или апсолутна поезија је она у којој немамо фабуларне елементе. На другом месту се налази одсуство било какве конкретне песничке слике. Чиста поезија се заснива пре свега на звуку и ритму, она настаје као акт чисте воље безинтересно оријентисаног песника и њен крајњи циљ је задовољство у стварању ослобођено било какве бриге о рецепцији (Кроче, 1995: 48). У Дади чиста поезија је остварење највишег дадаистичког поетичког начела – слободе стварања. Пример из Алексићеве песме „Kratz kratz i kruci kritz“ илустроваће то:

„Kratzkratz i kruci kritz  
nuna nuna chrsk chrsk chrsk  
sisirorirara  
sisirorirara (...)“

(Алексић, 1978: 50).

Поетски радикализми у случају Драгана Алексића су функционисали по принципу акције и реакције – радикална реакција публике на Алексићеву поезију подједнако је била јака као и провокативност његових песама. Алексић наводи један такав пример у аутобиографском тексту „Водник дадаистичке чете“ да је на зенитистичко-дадаистичкој манифестацији у Прагу избила општа туча за време читања песме „Љубавна фармакопеја“ чији одломак наводимо:

„Млада дама као сено  
Два акумулатора  
Стојте браћо трепетљивци  
два-три конвертора.  
Salicium calcii oxysulphurati,  
oxygenium, Baxi pulveri,  
cantharides, nitrocarbonati,  
pulvus mixtus generi Malveri...“

(Алексић, 1978: 106).

Као антиестетски радикализам Алексић користи и анималистичке оноματοпеје код Алексића. Оне се користе најчешће да би се ружили лирски субјекти:

„Онда нови показивач:  
Ајс воле – ојок                      хрр козо – ојок  
хајс биће – ојок                      иха кљушче – ојок  
шиц маче – ојок                      чик мазго – ојок  
марш прешче – ојок                      гиц прашче – ојок  
гајс пашче – ојок                      цију врапче – ојок.“

(Алексић, 1978: 33).

Радикализми се могу јавити као последица неконтролисаног излива односно ефузије емоција, то јест маничног стварања аутора. То се може видети, како би Кроче рекао у „светом бесу“ (sacro fuoco) , „божанској манији“ (divina mania) и „инспирацији генија“ (Кроче, 1995: 34). Креативност ове врсте се графички манифестује самогласничким групама, графички модификованим речима и брзим ритмовима у стиху. Поезија је овде пут у иреално у ирационално:

„(...) хојатахарита хојатахарита  
брахијум десне лопатице синус деветог неба  
акатсуки  
а к а т с у к и и и и и и и.“

(Алексић, 1978: 17).

Радикалну литерарну елаборацију осећања у поезији Драган Алексић је дао преко фрагментаризованих и ентропичних рефлексивних у својим дада-есејима „Дадаизам“, „...Како бих да Вам не рекнем да је ДАДА...“ и „Курт Швитерс Дада“. У тексту „Дадаизам“ Алексић дефинише поезију као ствар тренутка:

„Поезија моменат. Поезија циркулус чуда промена. Поезија је брзоглед.“

(Алексић, 1978: 85).

Есеј „...Како бих да Вам не рекнем да је ДАДА...“ доноси са собом став по коме песник потчињава стварање себи а не себе стварању. При томе се придржава минималистичког принципа:

„симултанитет. зна се, да је то ариметика: што више догађаја у што мање времена“

(Алексић, 1978: 92).

Омаж Швитерсу под називом „Курт Швитерс Дада“ фокусиран је на афирмисање нонсенс-поезије:

„Швитерс говори: слова су елементи поезије дакле и речи, гласови, реченице – Поезија настаје обраћањем. Смисао је само битан када је окренут спрам несмисла – Протежирам несмисао, јер га дуго већ нису уметнички обрађивали – И то је лична ствар.“

(Алексић, 1978: 96).

Алексић овде деконструише опозицију смисао-несмисао (бесмисао) и показује да су његови метапоетички радикализми стављени искључиво у функцију освежавања књижевне сцене афирмисањем супротних поетичких начела од оних којих би могли да назовемо тадашњим mainstream-ом. У ту сврху Алексић користи радикални ларпурлартизам и виртуозни вербализам.



### 4.3.2. ЕНТРОПИЈА АЛЕКСИЋЕВЕ ПРОЗЕ

Ентропија је „термин термодинамике и теоријске физике који је дефинисан као мера за вероватноћу предмета и система предмета или као квантитативна мера за степен нереда у физичком систему“ (Шуваковић, 1999: 83). Примењено на књижевност, једноставнијим језиком речено, ентропија је мера неуређености, односно хаотичности књижевног текста. Корелатив ентропији је ектропија и она се, у књижевности, логично, односи на меру уређености неког књижевног текста.

Садржај појма ентропије обухвата још и случајности у тексту, вишак неуклопљеног текста који настаје као последица необузданог стварања. Она се односи и на непредвидљивост текста, способност да зачуди, изненади, и шокира. Ентропија је динамички појам, везана је за системске процесе у књижевним делима, у опусу једнога писца а она такође директно кореспондира и са степеном нормативног у стилским формацијама. Прецизније, што су могућности комбиновања у систему веће то је могућност за развој ентропије веће. Можемо хипотетички рећи да сваки књижевни систем има своју максималну ентропију, границу, преко које би се систем распао. У вези са тим, сваки књижевни систем, био он постављен у микроплан (књижевно дело) или макроплан (епоха), има своје кохезионе механизме који, било свесно, било несвесно делују у правцу опстајања система, „...а како при термодинамичким процесима који се одвијају у затвореним системима све тежи нивелисању, на крају се стиже до смрти услед смрзавања.“ (Вегербауер, 2008: 150). Пример за ову тврдњу имамо у дади, радикалном авангардном књижевном покрету који је у својој есенцији ентропија ради ентропије у функцији апсолутно ослобођеног стваралаштва. У покрету који

се губио у иновацијама, експериментима, комбинаторици, разним видовима уметничких ексцеса, на крају, је исцрпљен, у самом себи истрошен, дошао, аналогно апсолутној нули, до бартовског нултог степена писања и литерарног самоубиства после само шест година постојања.

Хаос можемо сматрати најрадикалнијим видом ентропичног. Испитаћемо степен присуства прозног хаоса на примеру Алексићеве лирске прозе „Околосветски портрет“ (1921). На први поглед, овај текст је несразмерно подељен. Чине га три пасуса од којих је први десет пута већи од друга два. При томе је изузетно натрпан речима:

„Овалије две около овалије кад је дан успротиви се преконсеквентна зеница ноћобдијски инстинкт плаче.“

(Алексић, 1978: 11).

Ми синтаксички овде не можемо да идентификујемо доминантног носиоца радње те тако не можемо да успоставимо фокализацију. Тиме читалац запада у неку врсту рецептивног страбизма. У оваквом једном тексту каламбури представљају прозну ритмичку константу – тиме се текст ектропизује, односно постаје срећенији:

„Црева се преливају цревопрелевно јер кичменица руши фреско свога млечног потока. (...) Нема препреке кости и непрекидности.“

(Алексић, 1978: 11).

Другу линију којом се отежава рецепција текста представљају неологизми који су најчешће сложенице:

„О лубањи пева цвркут два зуба окренута пизакатедралски уприлићење свесврсисходности (с дозволом г. Бане!). (...) Усковитлава прапрапраатакитичну особ лепи сумрачни бој и лоповски краткоцвет.“

(Алексић, 1978: 11).

Прозни ритам генерише и смена главног текста са текстом у загради. У заградама су обично непотпуне реченице које самим тим не могу бити директан носилац смисла текста. Смисао се формира у асоцијативном умрежавању нелогичних фрагмената и интертекстуалним повезивањем са другим Алексићевим текстовима.

„(Ево за круну!) (...) (с дозволом г.бане!) (...) (карта јућног пола у Херсингфорсу 1921.) (...) (Судите сами!) (...) (Молим 10 пп и 20 ллл).“

(Алексић, 1978: 11).

Последњи пример указује на уметање бројева у текст где су „пп“ и „ллл“ первертиране мерне јединице. Бројеве имамо и у следећим примерима којима се чисто књижевни текст укршта са математичким:

„Песма 38° 20' (...) Уозбиљени паразитски НР/4 мањина нечијег неразумивог шкроба (...) Лубања гута 400 имена.“

(Алексић, 1978: 11).

Деформацијама речи постиже се појачана експресивност и хетерогеност у интонацији текста: „Богородице дееееоооо...“ (Алексић, 1978: 11).

У претходном примеру имали смо одсуство било какве песничке слике. Херметичност текста „Околосветски портрет“ лежала је пре свега на плану приказаних предмета. Они су неуређено нагомилани. Даљи развој наше теме у прози Драгана Алексића води нас схизоаналитички до његове дада-приповетке

„Луд је човек“ (1922). Ентропија у овом тексту формира се, када је реч о субјекту – лику у приповеци, из „природе, формирања или функционисања његових желећих машина, независно од било ког тумачења“ (Делез, Гатари, 1990: 263). Дакле, на семантичком плану субјекти-болесници који су, у ствари, објекти-шкарт-машине, једино желе здравље - телесну и менталну функционалност:

„Сви, беле сардине, тачни редови, бројеви у дуљину, немоћно трагање  
снаге.“

(Алексић, 1978: 18).

Стања њихових дефектних тела се преносе метонимијски на текст који их описује. Жанр приповетке је „болестан“. У њему се виرويدно понашају интерполирани суштински неинформативни стихови које дочаравају кошмарна стања:

„Палац палац палац  
палац палац палац  
палац паааалац“.

(На напев чоче: „Једна цура мала“)

(...)

„пи пи пи пи пи / пи пи пи пи пи ..“

(Алексић, 1978: 19).

На формалном плану Алексић фрагментаризује развојни текст приповетке на девет фрагмената који означавају време. У њу се уграђује машина – сат, која води читаоца до кулминације лудила а значење текста до додатног распадања:

„ПРВА МИНУТА: Трг накрцан, Црна слободна бића. Уско се држе, змотавају, прилепљују.“ (23) - (...), „ДРУГА МИНУТА: Крешчендују очи. Погледи тапћу: овамо њушку, овамо. Говорник говори.“ (23), - (...) „ТРЕЋА МИНУТА: Очи његове непрестано питају – Очи његове жегу поразно. Поразно. Сад. Сад. Ршум “ (24), (...) „ЧЕТВРТА МИНУТА: Очи у уском и широком млазу. Поновно: очи уском и широком млазу.“ (24), (...) „ПЕТА МИНУТА: Очи сузују млаз, спуштају се. О беше већ дан“ (25), (...) „ШЕСТА МИНУТА: Очи бесније туцкају;: Онда скочисте наједном: у селу у соби ја и жена.“ (25), (...) „СЕДМА МИНУТА: Очи туку танким иглама дубље, штропоћу зраке пригушено“ (26), (...) „ОСМА МИНУТА: Очи тиште јаким оцелом“ (26), (...) „ДЕВЕТА МИНУТА: Очи пробадају усијаним шилџима. (27).

Друга Алексићева приповетка „Пиштаљка иде улицом, госп-ТИПКА“ (192) наставља са прозним „дивљањем“ али овога пута са много више понављања која ипак овај прозни жанр чини донекле кохерентним. Парадокси и алогизми комбинаторичког је оно што у овим привидно сређеним квазистихованим деловима творе семантички неред:

„Сношај пиштаљке и улице: тачно отац и син  
 Сношај пиштаљке и улице: тачно син и отац  
 Сношај пиштаљке и улице: родио сам те  
 Сношај пиштаљке и улице: рођен сам“

(Алексић, 1978: 31).

Поменути „стихови“ ову прозну творевину жанровски проблематизују баш зато што су чести. Њу појачава варијанта формалног маниризма *versus concordantes* у коме се користе исте речи у најмање две различите речиенице или стиха:

„Онда нови показивач:

Ајс воле - ојок	хрр козо – ојок
хајс биће – ојок	иха кљушче – ојок
шиц маче – ојок	чик мазго – ојок
марш пашче – ојок	гиц прашче – ојок
гајс паче – ојок	циу врапче – ојок“

(Алексић, 1978: 33).

Жанровска нестабилност приповетке се огледа и у имплицитном драмском увођењу лица без стављања двотачке:

„ДАМА Оне ствари плешу. Типка плеше. Типка носи ствари. Ствари покретне. Типка покретан. Типка је сјајан. Бити мој.

ТИПКА 60 година у мене. Седе власи носе кретенлук. Ја седе власи. Ја кретенлук. Ја кретенлук, ја седе власи, ја седе власи ја немогућ.“

(Алексић, 1978: 34).

Намерно распадање писма у код Алексића прати жељу за распадом буржоаске свести (Барт, 1979: 8). Уколико би Алексић свој манифест приказао као сређен текст, изневерила би се идеја књижевне и цивилизацијске диверзије у коју се заклиње Дада. Присетимо се само комунистичке политичке оријентације дадаизма да би могли потпуно да оправдамо овај дадаистички антибуржоаски и антикапиталистички став који у манифесту „Дадаизам“ Алексић реализује:

„= ДАДА је револуционарац комунист.

= ДАДА тражи 300.000 циркуса популаризовати уметност – (чему рад?)

= ДАДА цркве хоће за кабаре бар колосеум

= ДАДА хоће решавање сексуалнога - - - (хоп хоп хоп) - -“

(Алексић, 1978: 88)

У другом тексту манифестног типа, без наслова, који је касније прештампан у поменутој првој Алексићевој збирци текстова *Дада танк* под насловом „Како би да Вам не рекнем да је ДАДА...“ имамо случај фрагментризовања текста. Наиме, читав текст је, у оригиналној верзији исцепкан и разбацан по странама часописа *Dada tank* на десет места (*Dada tank*, 1922: 4). Фрагменти тако пливају у мору других дадаистичких текстова. Рецепција Алексићевих фрагмената тако зависе од контекста у који се стављају. Све то повећава ентропију текста, посебно када је реч његовом перципирању.

Кренимо од Бартове једначине по којој је Проза = Поезија – а – б – с, где је а = рима, б = ритам а с = сликовност (Барт, 1979: 28). У есеју „Курт Швитерс Дада“, Драган Алексић прекорачује неколике границе: овај текст је, пре свега један емотиван, лирски текст у ег-Form-и:

„На Швитерса Преддадаисту плунути – Лежерно – Швитерса дадаисту оковитлати са три млаза обојених лампи – Микроскопом тражити генералност је 0, генералност ставити дистанцијално је јасноћа – Швитерс је генерално дадаист у своме приказу он је Merz-Kunst - Merz-Kunst – Широка сликарска хиподрома.“

(Алексић, 1978: 94).

Овај полиритмични одломак реченичних фрагмената омеђених цртицама поседује сликовитост до које се семантички долази скоковито, асоцијативним путевима.

На примеру дадаистичке приповетке „Пиштаљка иде улицом, госп-ТИПКА“ видели смо изразиту фокусираност Типке на себе. Потреба за самодефинисањем је један од фактора екстропизације текста ма колико то дефинисање било конфузно. Један такав тренинг-опис имамо у аутобиографској

цртици „Драган Алексић“ (1926). Од ентропичног арсенала у овој, атипичној речничкој одредници, издвојићемо: елиптичне реченице, каламбуре, парадоксе и херметичну фигуративност. Елиптичне реченице творе ентопију празним местима које читалац попуњава асоцијативним везама. У овој оксиморонској ситуацији где субјект говори о објекту, о себи, имамо једну врсту субјективног објективизма. Приповеда се у трећем лицу али је одабир чињеница потребних за дефинисање крајње субјективан:

„Стар да би био млад, неспособан да игра на трапезу. Чулност. Војник. (...) Журналиста, боксер, утамањивач вина и ементалера. Опис тела приватно. Визиолог не, разбојник по потреби, духовит никада. Са искуством лава и пацова. (...)“

(Алексић, 1978: 59).

Текст делује сређеније у односу на претходне јер нам је познат предмет приказан у цртици а имамо и фактор ритма кога чине правилне смене позитивних и негативних дефинисања.

Даље разматрање процеса ектропизације алексићевог дадаистичког писма води нас ка мемоарском тексту „Водник дадаистичке чете“ (1931). У њему се видно сређено, узрочно-последично излаже историјат југо-даде (1920-1922) и даје се објашњење за његово самоукидање:

„Крајем 1921. године зелена штофана дугмад ма црвеном оделу појавише се у ‚Москви‘. Неколико дана пре тога излази апел Раула Хаусмана на све дадаисте света, сачекају једно сто година док човечанство дозре за њихову еластичност духа ...“

(Алексић, 1978: 110).



Малармеовски гледано, југо-дадаистичка књижевност представља један од могућих лешева књижевности (Барт, 1979: 8). Прозни радикализми у дадаистичкој књижевности Драгана Алексића имају за циљ да ту књижевну цркотину докрајче уколико у њој постоји имало живота. Њу, *post mortem* Алексић легитимише тврдњом:

„Дадаизам, што многи нису разумели, пре је био филозофски него уметнички покрет. Служио се уметношћу као популарнијим изражавањем.“

(Алексић, 1978: 112).

У намери да створи оно што би могло да се зове слободно стваралаштво, дадаисти су тежили према бартовском „белом“ писму – писму ослобођеном сваке зависности од неког одређеног поретка језика (Барт, 1979: 47). Због тога је толико у књижевности дадаиста присутна ентропија. Она је ентропија из тачке гледишта западноевропског рационализма али је нужан ензим за разлагање оног трулог у том истом рационализму. Дејство исте на публику има за циљ да оно што разара у тексту разара и у (раз)уму рецепијената.

Интерпретативне кључеве за текстуалне просторе Алексићеве прозе налазимо у тексту који се налази на крају прогресије текстуалне ектропизације. Захваљујући пре свега исцпрној информативности када је реч о чињеницама којима се исписује историја зенитизма, дадаизма и до тада познатог надреализма у руке добијамо скенер за ентопичне аспекте Алексићевих текстова. У томе лежи значај „Водника дадаистичке чете“.

Панорамски можемо сагледати процес ектропизације прозних текстова Драгана Алексића. Трансформација ентропије у Алексићевим текстовима креће од протоаутоматског писања у „Околосветском портрету“. Деформације текста су велике и стављене су у службу значењског слоја у прози. То је посебно видно у дадаистичкој приповеци „Луд је човек“ где је природа текста у складу са

лудилом. Искиданост реченице, прозног реда, интерполирање визуелних елемената као што је, рецимо, уоквирена осмица, гомилање антипоетских стихова, све су то ентропичке стратегије које користи Алексић у прози свог дадаистичког периода. Намерно разарање прозног дискурса Алексић наставља контрапунктирањем разних гласова у приповеци „Пиштаљка иде улицом – госп-Типка“. Прозна слагалица која се ставља као изазов читаоцу и јасно истакнути ликови упућују на све јачу прозну екстропизацију. Прелазак на аутобиографску мемоарску прозу у постдадаистичком периоду, дакле, после 1922. године, доноси собом два текста у коме Алексић сумира дада-активности и дада-резултате. Аутобиографска цртица „Драган Алексић“ бежи од парадигме одреднице у речнику и у томе се виде ентропична прозна одступања док се књижевноисторијски мемоарски текст о покрету југо-дада под називом „Водник дадаистичке чете“ потпуно уклапа у модел једног хронолошки изложеног текста са ентропијом у траговима.

### **4.3.3. ДРАМСКИ ЕКСПЕРИМЕНТИ**

Статус радикализма има и драмски експеримент који је Алексић реализовао створивши текст „Липтовски сир са ватрогасном капоМ“. Ова дадаистичка драма, која упућује на Царину пра-анти-драму *Срце на бензин* садржи обиље рецептивних клопки, препрека и разлога за маргинализовање.

Експеримент у књижевности дефинишемо као „практичну примену нових облика израза, нових начина казивања и нових садржаја у погледу њихове делотворности и могућности“ (Константиновић, 1986: 160). Кад је реч о драми, експеримент се паралелно одвија на два плана: на плану текста и на плану извођења.

Као пример радикалног експеримента у авангарди, која сама по себи врви од поетичких ексцеса чије су последице драмске иновације, навешћемо дадаистичку драму у којој је бесмисленост генерисана апсурдом Првог светског рата (Селенић, 1971: 32). Нихилизам дада-драме требало би отрежњујуће да делује на публику. Субверзивно дејство дадаистичке драме подстиче публику на презир позоришта као институције културе. На тај начин она жели да се обрачуна са, дадаистички речено, „тупавом“ цивилизацијом која је произвела поменути рат.

Да бисмо могли да расветлимо специфичност дадаистичке драме и дадаистичког сценског извођења, морамо да уведемо појам перформанса. Иако је настао раних 1970-их, перформанс се може ретроспективно дефинисати као „историјска ознака за уметничке експерименте, са догађајима у распону од футуристичких фестивала, дадаистичког кабареа, конструктивистичких паразитских експеримената и надреалистичких сеанси или ритуала, преко хепенинга неодаде и флукуса, акција, body-art-a, догађаја, минималног и постмодерног експерименталног балета, експерименталне и минималне музике до постконцептуалних и постмодернистичких перформанса“ (Шуваковић, 1999: 241). Дада доста користи облик перформанса јер је он, како се из дефиниције може видети, морфолошки најеластичнији а слобода стварања је дадина основна поетичка константа.

По величини драмског остварења, Алексићев комад *Литовски сир са ватрогасном капом* из 1922. године, уклапа се у жанр комада-синтезе Томаза Маринетија чије су карактеристике „кратке сцене лишене логике, психолошке истине и мотивације.“ (Јовановић, 1984: 198). У драми он експериментише са

ликовима који функционишу као комичне машине које не могу да се споразумеју. Овај поступак је зачео Жари а Алексић га је дадаистички радикализовао. Како примећује Селенић, „Жаријеви карактери су механизми, аутомати, који прецизно изводе ауторову намеру не супротстављајући се својом личном психологијом спровођењу плана и остваривању циљева представе.“ (Селенић, 1971: 14). Слично томе и лица у драми, Лутка, Петровић и Ватрогасна капа немају своје гласове којима се подређује радња. Они су марионете - инструменти за спровођење милитантног драматуршког дадаистичког антиреализма Драгана Алексића.

Поредећи га са традиционалним драмским лицима, Алексићев „ансамбл“ је хибридан: Господин у фраку је човек и семантички припада уобичајеном театру, Лутка припада позоришту лутака а ватрогасна капа и Петровић (две ноге ортопера) су апстрактни синедохични ликови за које не постоји посебан театарски тип.<sup>18</sup> Афиша не постоји посебно у овом драмском тексту већ је она интегрални његов део. Лутка се представља у дидаскалији после имена а пре прве реплике као биће без примесе пигмента а Петровић као две ноге ортопеда. Можемо рећи да у механичким реакцијама актера Алексићеве драме постоји бергсоновска несвесност сопства. (Селенић, 1971: 17). Ево примера:

„Лутка: лапис.

Петровић: Но.. мора се знати за говоре: дакле треба љубити у месо.

Лутка: 2. лапис.

Петровић: Треба се љубити ... (улази ватрогасна капа).

В.Капа: пуј пуј пуј ватра гојити пуј пуј.

Петровић: Треба љубити месо.

---

<sup>18</sup> Овај поступак радикализоваће Тристан Цара у својој драми „Срце на бензин“ у којој су лица Око, Уста, Нос, Ухо, Врат и Обрва. (Селенић, 1971: 32). Тиме се буквално постиже свођење актера на елемент људског тела. Дадаистичка деструкција драмских лица доведена је до крајње тачке.

Лутка: Апсолутни лапис 3.

...

Лутка: описни дуги лапис-но.

В.Капа: (седне пред лутку) дакле ногу горе.

Петровић: катапетипотитика

Лутка: абрја абрја љаписа љаписа

В.Капа: дакле ногу горе

(нога горе)

Петровић: (нагло устане рашири лутку и према) П.публико сад ћу се одморити.

(Алексић, 1978: 46).

Поменути гласови машина могу да се „покваре“ – тада Алексић сам себе пародира. Реплике лутке у којима помиње лапис, то јест камен мудрости: „Лапис“, „2. лапис“, „апсолутни лапис 3“ и „апсолутни лапис 3“ пародирају се после четири понављања у њеној петој реплици, коју као да изговара покварена машина: „абрја абрја љаписа љаписа“. Тиме се первертира и рационалистички појам мудрости што је у складу са дадаистичким алогизмом.

У наведеном одломку из драме-гротеске лица контрапунктски смењују своје реплике и зато можемо да говоримо о вербалној драмској полифонији. Текст драме треба посматрати као ритмички поређане фрагменте којима се компонује а гласове то јест, реплике лица као линије које се преплићу. Пиштаљке које се помињу на крају драме, репрезенти су неартикулисаности, односно неартикулисаног звука. Она је једна од главних синегдохских ликова у Алексићевој приповеци „Пиштаљка иде улицом, госп. ТИПКА“. Алексић није назначио функцију помињања пиштаљки у тексту, али ако будемо дословно применили оно што у тексту пише масним словима, дакле: ПиШтАљкЕ добићемо још један, овога пута звучни шок за публику. Ритмичку функцију

остварује интерполирана Алексићева поезија у ткиво драме захваљујући анафоричним гомилањима:

„Петровић: (...) В.Ш. публико што да радим:

јер тингелтангел ћути

јер мамице посте

јер котлари мељу

јер ништа није досадно“

(Алексић, 1978: 45)

На овај начин публици се бар на неки олакшава праћење драмског текста, односно представе јер је ритам бар нека правилност и предвидивост. Такође ритам се јавља и у нонсенс-језику драме што јој даје обележје текста са доста импровизације: „В.Капа: пуј пуј пуј ватра горити пуј пуј“ , „Петровић: катапетипотитика“ или „Лутка: аха аха / В.Капа: аха аха“ (Алексић, 1978: 46).

Када је реч о сценској пракси оваквог једног дела, Алексићева тристанцаровска драма, према тврдњама дадаистичког историчара Бранимира Доната, „никада се није приближила казалишту“, то јест никада није била изведена

([http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac373.nsf/AllWebDocs/Performans\\_kao\\_komunikacija\\_s\\_javnoscju](http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac373.nsf/AllWebDocs/Performans_kao_komunikacija_s_javnoscju)) (16.03.2009). Сценски наступи, које су југодадаисти изводили у форми матиеа, били су својеврсни паратеатарски догађаји, перформанси и мултимедијални драмски експерименти. У тадашњим провинцијама: Новом Саду, Винковцима, Осијеку и Суботици југодадаисти су формирали хоризонт очекивања неупућеној публици путем огромних шарених плаката којим су најављивали своје матинее. Треба споменути да су на дадаистичком матинеу у „Ројал Кину“ у Суботици приказане тачке под називима „Архитектура светла“, „Архитектура звука“ и „Концерт мириса“. (Јованов, 1999: 70).

Иако нема драма никада није била изведена, Алексић је планирао да приликом изведбе наруши баријеру између драмских лица и публике. Непосредно обраћање публици, или *ad spectatores*, битан је поетички елемент у овој једночинки: „Петровић: (...) В.Ш. публико што да радим:“ (Алексић, 1978: 45) или „Петровић: „П. Публико сад ћу се одморити“ (Алексић, 1978: 46). Тиме се брехтовски постиже непосреднији контакт са публиком. Додатну конфузију у однос публика-лица односно глумци, уносе лица која говоре бурлескним тоном. Интонативно се ради о озбиљној ствари а семантички о неозбиљној, квазинаучној. Науку која первертира митско имамо у саркастичном односу према египтолошким чињеницама које су произашле из западноевропске археологије:

„Лутка: Згодно, неки г. Египћанин пита а гдје се мора пољубити жену.

Петровић: Сигурно је из 20 века пре Рамсеса.

Лутка: Не из копта-добе Ertui-rain beaso-laioa век пре досељења нормалних

носева

Петровић: .“

(Алексић, 1978: 45).

С обзиром на чињеницу да су Французи са Наполеоном Бонапартом извршили инвазију на Египат 1798. године са намером да га претворе у колонију и да су 1854. добили концесију за изградњу Суецког канала, можемо рећи да Алексић интерполирањем француских речи у ткиво драме постиже један, налик на постколонијалистички, књижевни поступак.

Алексић у својој драми експериментише и са семантичким пољима. *Липтовски сир са ватрогасном капом* представља неку врсту позоришног јеловника. Гастрономско семантичко поље можемо извести из других Алексићевих дела, пре свега поезије. У песми „Бубрег са лојем чекати“ имамо

мени у коме се, поред бубрега у лоју, налазе: „coch kotleta prix-sause / (...) nelson-bigab speech-burgund / (...) hip-kotleta scott-biftek“ (Алексић, 1978: 42). Песма „Krozolit oax“ конституише поменуто гастрономско семантичко поље у стиховима „golzolz novart-bonboni“ и „мама мама рижа плаче“ (Алексић, 1978: 41). Иста рижа се помиње и у Алексићевој драми:

„Петровић: Што сте имали пожар?

В.Капа: Комад риже с липтовским сиром“

(Алексић, 1978: 46).

У драмском тексту који анализирамо, јавља се и иронијска сатира која има за циљ да се на један комичан начин обруши на капиталистичко друштво кога овде репрезентује дете капиталисте:

„Лутка: Домаће су животиње: пас мачка овца коза пура кокош свиња коњ крава теле буха канапе и кћи фабриканта.“

(Алексић, 1978: 45).

Радикално је најрадикалније у оном тренутку када се први пут јавља. Онда када почне радикално да се понавља, оно престаје да буде радикализам. Ипак, појам радикалног опстаје захваљујући својој бинарној опозицији – умереном. Тако се појам радикализма разликује од времена до времена. Релативност појма књижевног радикализма имамо онда када је радикално у једном времену умерено за неко друго време. Калиграми у односу на слободан стих јесу радикални, али у односу на летристичку поезију су умерени.

Оригиналност је био примарни принцип дадаистичког експеримента у свим областима па и у драми. Њу можемо објаснити тежњом дадаиста за константним самопревредновањем. Ова игра иновација постаје парадоксална оног тренутка када трагање за оригиналношћу престане да буде оригинално јер



сви желе да буду оригинални. У том тренутку дада запада у кретивни нихилизам у којој јој ништа друго не преостаје него да се самоукине. Тај апсурдни чин представља последњи оригинални дадаистички потез. Оригиналноост дадаистичке драме почива на изразитом одсуству формалних елемената драме као што су афиша, дидаскалије, затим на одсуству мотивације поступака лица, неочекиваним и отвореним крајевима као и на ирационалном инфантилизму који обухвата све: и писца и лица, а у реализацији и редитеља и глумце тежећи да се прошири на публику.

Радикални вид алогичког, француски претеча авангардне драме, Алфред Жари назвао је патафизиком, „науком измишљених решења – која је истраживала законе који владају изузецима и који ће објаснити свет који је суплементаран овом.“ (Харвуд, 1998: 349). Слично Жарију, Алексић у свом раду оперише са дефектним субјектима: Лутком, Петровићем и Ватрогасном капом као ентитетима-отпацама на маргини логичких правила. У драми се помињу и самостално функционални делови људског тела, као што су носеви: „Лутка: Не из копта-добе Ertui-rain-beaso-laioa век пре досељења нормалних носева.“ (Алексић, 1978: 45).

Текст оперише театарским реалемским изузецима као што су неснађени Петровић који се директно обраћа публици не тражећи одговор. Следе примери телепатије Лутке са публиком, Ватрогасне капе са оживљеном вештачком вилицом која сама једе храну као и разлагање Петровића на више личности. Последњу констатацију поткрепићемо примером: „Петровић: ја нећу врлудати, дајте одредити да се упрегне аеро за Алексинац онда донесите Copie-Standart да се људи сете кад је пролазио мој ја.“ (Алексић, 1978: 46).

Радикална провокативност које су поседовали југодадаистички паратеатарски догађаји, перформанси, била је велика да је обавезно за собом остављала полемичке трагове. Висок хоризонт очекивања публике које су рекламе за матинее формирале, оборили су дадаистички перформанси. На дадаистичким матинеима одржаним током друге половине 1922. године у Новом

Саду, Винковцима, Осијеку и Суботици, Југо-дада је остварила стање у коме између публике и учесника у програму (данас перформера) постоји само разлика у степену активности. Публика, у вези са тим, није више пасиван елемент. Захваљујући дадаистичким провокацијама публика је била „дигнута на ноге“. Према сведочењу мађарског листа „Hírlap“ (год. II, бр. 258 од 11. 11. 1922.), у Новом Саду је изазвана гужва у публици, били су позвани чак и ватрогасци, а осам гледалаца се онесвестило (Јованов, 1999: 68). У Осијеку, Суботици и Винковцима Алексићева група је, такође доживела изразито негативну рецепцију, коју можемо да тумачимо неочекиваном директношћу и провокативношћу учесника која се састојала у ниподаштавању целокупне традиције и тадашње уметничке сцене, на једној страни и великом херметичношћу тачака перформанса, на другој.

У анонимном тексту „Дадаистичка ‚Матинеа‘ у Осијеку“ из 1922. године, огорчени аутор текста изјављује: „И своје схватање о драми изнесоше нам дадаисти. Приказали су нам три своје, драме' и гледајући их, ми смо се осетили као да смо у Стењевицу<sup>19</sup>... Дадаистички јуноше иначе су, како то видесмо на њиховој ‚матинеји' врло дрски клипани, - (један је на пр. цело вече и рецитовао ‚песме' и ‚глумио' под шеширом) – а на питање публике нису уопште давали одговора.“ (Аноним у: *Зли волишебници 1*, 1983: 304). Из свега овога можемо да извучемо закључак да су дадаистичке театарске и паратеатарске манифестације биле крајње несхваћене, те није чудно зашто је анонимни аутор текста приказа дадаистичког матинеа у Осијеку ставио под знаке навода све што се односило на уметничко дело које су на увид јавности дали југодадаисти. Аноним је овде само још једна мала карика у процесу маргинализације дела Драгана Алексића.

Још један од узрока радикалне текстуалне ентропије Алексићеве дадаистичке драме лежи у инфантилној ирационалности Жаријевског типа. У Алексићевој драми, репрезент инфантилног је лутка када каже: „Лутка: Домаће

---

<sup>19</sup> Стењевац је забачено село у источној Србији.

су животиње: пас мачка овца коза пура кокош свиња коњ крава теле буха канапе и кћи фабриканта“ (Алексић, 1978: 45).

Насупрот поменутој инфантилности имамо у јункстапозицији са њом Бодријаровску опсценост. „Опсценост, то је губитак сцене, тајности, одстојања, владања илузијом. Поништавање дистанце која постоји у обреду или у правилу игре, значи тријумф промискуитета у свим доменима (у позоришту, политици, љубави).“ (Р.Настих, *Драма у доба ироније у: Постмодерна на тргу*, 1994: 69). Комад риже са липтовским сиром, ватра која гоји и Ватрогасна капа која тера лутку да диже ноге довољно су јасна илузија на гојазност и нереализовани либидо. Елементе гротеске видимо у опсценом насилничком понашању Петровића који комично поентира репликом: „Петровић: (нагло устане рашири лутку и према) П.публико сад ћу се одморити.“ (Алексић, 1978: 45). Минималнистички, у концепту приказана мушка суровост у Алексићевој драми, нужно за објекат тражи жртву. Жртва у драми је Лутка, жена која је истовремено и главни актер несвесног завођења када каже: „Лутка: Згодно, неки г.Египћанин пита а гдје се мора пољубити жену.“ (Алексић, 1978: 45). Она је саркастично приказана типична женска жртва која је истовремено и случајна јер се задесила поред Петровића док Ватрогасна капа врши функцију асистента обљубе. Она је типичан *pharmakos*, жртвени јарац, јер је побеђена и психички паралисана али није убијена (Настих, 1998: 30). Алексић је, како ће то касније показати и Бекет и Пинтер, приказао кризу западне цивилизације у отуђености лица своје драме.

## 4.4. ДАДАСОФИЈА „КАКОТЕДРАГОСТИ“

Говорење о дадасофији у контексту поетичке маргинализације Драгана Алексића, представља погађање у корен проблема ниске рецептивности његових дела. Алексић је и сам експлицитно истакао разлоге за тешкоће у проналажења интерпретативних кључева за његова дела када је истакао да је дада био филозофски а не доминантно уметнички покрет (Алексић, 1978: 112). Дакле, да бисмо разумели уметничко-дадаистичко, морамо разумети дадасофско.

У дадасофски шешир-дискурс сместићемо следеће дадасофеме: анархију, антиестетско, антилогичност, антисемантичност, апорију, апсурд, атрансцедентност, деструкцију, „какотедрагост“, контрарност, контрадикторност, негативну дијалектику, неодређеност, неразрешеност, не-систем, нихилизам, парадокс, празнину, провокацију, равнодушност, релативизам, скептицизам, софистички вертиго, спонтаност, субверзију, таоизам, хаос. Дадасофија је апоретична, а(нти)логична, а(нти)семантичка, а(нти)дијалектичка, радикално цинична, епистемоанархична, и без-смислена филозофска концепција те да прагматизам дадаистичке филозофије лежи у субверзивним деловањима у доменима филозофије, политике, културе, уметности. Показаћемо да дадасофија пропагира ефемерне вредности, парадокс

егзистенције, нихилизам, анархизам, онтологију празнине, маргинализацију и самомаргинализацију и аксиом да је сувремени рацио достигао нулту тачку смисла.

Дијахронијски посматрано, дадасофија није ништа ново, нити је била ништа ново и када се појавила. Она је филозофски конструкт који се опире ентитетском конструисању. Она је антисистемска филозофска варијанта проистекла у европском културном кругу за време и после Првог светског рата. Дадасофија је егзистирала и у таоизму и у старогрчком кинизму. Постојала је и код Еразма Ротердамског, и у егзистенцијализму Сјерена Кјеркегора. Она је егзистирала и у киничком реализму Фридриха Ничеа те и у његовој идеји о вечном повратку. Она се јавља у витализму Анрија Бергсона. Наставила је да постоји и у превладавању метафизике код логичких позитивиста као и у егзистенцијалној онтологији Мартина Хајдегера. Најзад, она је „еволуирала“, боље рећи „мутирала“ у епистемолошком анархизму Паула Фајерабенда, деконструкцији Жака Дериде и циничким разматрањима Петера Слотердајка.

Етимолошки посматрано, појам дадасофија се састоји од појма *da-da* (који на француском означава дрвеног коњића за љуљање) и појма *sophia* (мудрост). Дада је интернационализам, који на српском (и ширем словенском подручју) представља двоструку афирмацију. У контакту са дадаистичким нихилизмом, етимологија појма дада постаје парадоксална. Да ли је онда дада транснегација, односно превладавање не-не, нихилистичког минус-минус-покупка? Из овога следи да се појам дада употребљава не као, предрасудом према нихилизму казано, апокалиптички крај уметности, него као афирмативно, ново полазиште у стварању.

Дадасофија има крајње негативан однос према логици јер логика, као општа наука о закључивању, сматра себе јединим претендентом на истину. Дадасофија заправо напада логичку крутост и монополистички однос према истини у годинама када је у науку ступила Ајнштајнова теорија релативитета а када су Хајзенбергове релације неодређености биле у најави. Као што се

експлицитно обрушава на уметничке и уже, књижевне каноне, тако се она деструктивно односи према правилима формирања силогизама, према индуктивним и дедуктивним мисаоним процесима. Читава столећа, у којима се формирала ова грана филозофије, од Аристотела, преко стоика, Авицене, Канта, Хегела, Була, до модалне и деонтичке логике, дадасофија сматра ништавним јер каже:

„Све је свеједно. Логика је само средство за васпитање. Васпитаном и образованом логика је непотребна. Страх је органска логика, религиозност производ страха границе геометријски ликови једног учмалог идеализма.“

(Алексић 1978: 105).

Дакле, за дадасофију не постоји логичка истина, нити ваљаност ни поузданост било ког аксиома или теореме коју поставља класична логика. Последње речено проистиче из хераклитовске неухватљивости логоса. Та неухватљивост представља једину стварност док било какво помињање стабилности реферише ка илузији (<http://community.middlebury.edu/~harris/Philosophy/heraclitus.pdf> (20.05.12)). Генеа дадаистичког (дадасофског) дела настаје у тој несхватљивој неухватљивости:

„Уметност као прасхватање; неразумива је као живот, божанство, недефиниторна и бесциљна – Уметност настаје уметничким обртањем (Raddadaistenmaschine) уметничких елемената“

(Алексић 1978: 94).

Због те сталне покретљивости не можемо рећи да дада-дискурс гравитира ка неком стабилном поетичком систему, бар не свесно.

Дадасоф је систематичан у свом асистемском приступу филозофији док не постане свестан своје асистемске систематичности – онда крши тај систем. Систем можемо дефинисати као скуп повезаних и међусобно интерагујућих елемената. Рани Арагон тврди да дадасофски „систем“ „Дд има два слова, два лица, двоја леђа, признаје све противречности, не признаје противречност, и не противречећи противречност саму, живот, смрт, смрт, живот, живот, опомена љубитељима (la vie, la vie, avis aux amateurs)“ (Беар, Карасу 1997: 156). Стога је дадасофски језик ругање логички савршеном језику у којем „површинска форма сваке (логичке, В.П.) реченице коректно излаже њену логичку форму“ (Блекбурн 1999: 239). Дадасоф у домену филозофског дискурса разара логичку синтаксу на исти начин као што то у белетристичком дискурсу ради на синтаксичком и семантичком плану. Дадаистички дух ниже појмове без прецизног садржаја, док су обими појмова врло произвољни. Разлог за овакву асистематичност лежи у дадаистичком логичком анархизму.

Дадасофија не признаје хијерархију, па самим тим ни систем. Она легитимише нонсенс, бесмисао. Нонсенс (eng.и fr. nonsense = бесмисао) представља текст нелогичне или апсурдне садржине чија прагматичност реферише најчешће ка иронији, пародији, хумору, цинизму. У бити, сваки нонсенс има у себи компоненту несврховитости, која је својствена игри. У следећем дадасофском нонсенсу, иза кога се налази Драган Алексић, види се узалудност било каквог чињења:

„Све је симптом. Говор је симптом и његови резултати. (Апсолутна алгебра!) Употребљује се најискреније. Нема зато лудости, јер иначе је Космос фабрика самих лудости; у крајњој тачки лудост = бес, али не још разум. Искрени бес најискренијега. Радити не знати што радиш значи дати себе.“

(Алексић 1978: 83)

Осим обрушавања на смисао текста, дадасофи задовољство проналазе и у нападу на математику, најапстрактнију од свих природних наука. Овај атак није у вези са дадасофским афинитетом према апстрактности у уметности, коју истичу као свој стваралачки кредо. Најбољу илустрацију за ово пружа нам Алексић који, наводећи један од примера за свеприсутну апорију, каже:

„о. или добра математика. она нам служи да не верујемо. математика човека приморава на оно што се вулгарно зове несмисао.

+ 1     1:1 = 1     врло добро кад делим исто

-1     1x1 = 1 је као и кад множим

јест поштујте несмисао.

несмисао су бацали отрага: није кажу добар. несмисао ми пропагујемо (ох сиромаш) па ето и вама задовољства: видите нашу етику.“

(Алексић 1978: 90).

Логички парадокс на који смо управо указали само је један од принципа којима су дадасофи желели да покажу пукотине у логичком ratio-у. Поменуте пукотине дадасофи насилно шире афирмишући логичке грешке. Оне се (зло)употребљавају, производе се циркуларни софизми који попримају форму логичког вертига и кумулирају до гротескне карикатуралности. Циљ извођења закључка из премиса требало би, након дадасофске логоциничне логореје, да буде уништен. Логички субјекат требало би да одустане од проницања у истину и да се препусти празнини а-логичне егзистенције везане за моменат у садашњости.

Дадасофија је ноетичка делатност. Овај наш централни појам је превасходно невидљиви омотач дадаизма. Дадаистичко дело је ергонално празно. Његов смисао се налази ван дискурса у коме се материјализује. Семантичке празнине дадаистичког белетристичког „нонсенс“ текста употпуњавају се у дадасофском дискурсу. Из тога следи да су дадасофске



„пунине“ невидљиве односно дадаистичке празнине су немогуће јер се истовремено сакривају откривањем.

Паралелу по питању третирања празнине можемо повући између Чуанг Цеа, оснивача таоизма (IV век п.н.е.) и даде. Наиме и таоисти и дадасофи сматрају да је празнина чвориште вечног повратка битка. Упоредимо став Чуанг Цеа: „Тражи тамо где нема трага. Задржи све што ти стиже са неба и не мисли да имаш ишта. Буди празан, то је све.“ са ставом Тристана Царе: „Покушај да будеш празан и да насумично испуниш свој мозак чиме год. Натави да уништаваш сад све оно што је у теби. Без разлике. Онда можеш много тога да разумеш“ (мој превод) (<http://raforum.info/maxcafard/IMG/pdf/AnarChapters.pdf>) (24.3.12). Према овим двома филозофским концепцијама, само у дијалектичком процесу пуњење/пражњење, односно стварање/уништавање могу се разумети екстремна стања бивствовања: битак/не-битак.

Празнина се, дакле, у дадаистичком тексту јавља и у ергоналном (семантичком) и у парергоналном (перформативном) облику. Овај други случај имамо када се вантекстуални дадаистички ентитет, ready-made појављује у вануметничким оквирима, односно када дада утопистички тежи да постане вануметнички ентитет свакодневног живота људи којим жели да их преобрази у бића растерећена логике, рационализма и осталих „прецизноислећих“ механизма модерне.

Из тезе да је елиминација празнине услов обнове стабилности парергоналних компоненти следи да дадаистичко дело настаје из дадасофске принуде да се материјализује у естетском (књижевном, сликарском, позоришном, филмском и другом) дискурсу. Дадасофски дискурс постаје видљив једино преко манифестног откривања јер је празнина онтолошки неодржива, зато што мора да буде попуњена или, тачније речено, „прикривена“ (Брдар 2002: 31). И тако поново долазимо до Алексићеве тврдње о рецептивној заробљености дадасофије у „популарнијим“ облицима као што је то модул књижевности.

Гледана из другог угла, дадасофија је антисемантичка. Она је антиметафизичка, нонсенсабилна. Слотердајк је назива поступком „рефлектоване негације“ којом се достиже „нулта тачка смисла“ (Слотердајк 1992: 387, 389). Она инстинктивно реагује семантичким цинизмом на било какво „учауривање“ мисли, њено отврднуће у конституисању смисла. Њено дејство је демитологизујуће.

Дадасофски цинизам настаје из губитка вере у систем вредности естаблишмента. Манифестује се и индиректно преко перформативне маске и директно, путем дискурзивног нападања стубова друштва модерне: разума, истине, религије, дисциплине. Овај вид цинизма саму даду, односно дадасофију оставља на социјалним и културним маргинама, дајући јој дозу перманентног динамизма.

Неодвојиви део дадасофске циничне маске је субверзивно активно деловање којим се читаоци/слушаоци/гледаоци убеђују у веру у извесне вредности а потом се разуверавају контрадикторним тврдњама. Дада тако показује различите механизме „опсењивања, разопсењивања и саморазопсењивања“ указујући на крутост модерне идеологије (Слотердајк 1992: 392).

Блеферска маска је само један од елемената комплексне дистанце који дадасофија има према животу. Јоанес Бадер представља дадасофски субјекат као камелеонско створење јер „дадаист је човјек који љуби живот у свим његовим непрегледним ликовима, који зна и каже: не само овдје, него и ту, ту је живот. Истински дадаист влада читавим регистром људских очитовања живота, почам од гротескне самоперсифлаже до најсветије ријечи службе Божје на кугли Земљи што је постала зрелом, што припада свим људима...“ (Слотердајк 1992: 386). Валтер Меринг, прадеконструктивистички сагледава дадаистичку перформативност тврдећи да је дада истовремено и унутра и напољу: у животу и ван живота, усред јавности и ван ње пошто је оцењује (Беар, Карасу 1997: 157).

У том балансирању издваја се дадасофска бриткост. Ова дадацинична негативност има очишћујућу функцију. Слотердајк тврди да се дада на тај начин налази у широком спектру семантичких цинизма, с којим демитологизовање света и метафизичке свести доспева у радикални коначни стадијум (Слотердајк 1992: 387-388).

На другој страни проблематична је и дадасофска афирмација јер израста на рушевинама односно сметлишту дадасофског цинизма. Тако се дадасофско „потврдно Да везује уз конкретну, тренутну, ћудљиву и креативну енергију Дада-индивидуума (...) и односи се на стање света, које он иронишује, али још више на живљени тренутак, у коме се збива чудо вечно утекле садашњости и егзистенцијалистички парадокс унутрашњег „трајања“ што га турбуленције света истодобно прожимају и не дотичу (Слотердајк 1992: 386).

Дадасофија је категорична и када је реч о односу појединца ка прикупљању и организовању знања. Скептицизам је органска компонента дадасофије, и „отров“ који „затамњује“ јасноћу просветитељске утопије. Није, тако, чудно када рани Бретон каже за даду да „вас туче вашим властитим расуђивањем. Ако вас ми терамо да је боље мислити него не мислити оно о чему уче све религије лепоте, љубави, истине и правде, то значи да се не бојите да се ставите на милост и немилост Даде, прихватајући сусрет с нама на терену који смо ми одабрали, а то је сумња“ (Беар, Карасу 1997: 156). Стога, дада тежи ка незначењу односно ка све-значењу, уводећи концепт о хијерархијски односно структурално конципираном знању у епистемолошку анархију.

Епистемолошки анархизам Паула Фајерабенда проистиче из дадасофије. Он преузима дадаистичку крилатицу „anything goes“ - све пролази, све је могуће. Југодадасофија, југословенска варијанта дадасофије, има термин „какотедрагост“. Дакле, мисли како-ти-драго, чини-шта-хоћеш. Свему се у релативизму може и оспорити и пружити смисао. Методос, односно јасно утабани научни, филозофски пут не постоји, јер је и странпутица пут.

Дадасофија је против интерпретације, против тумачења, против разумевања, против образовног естаблишмента:

„Тко иде за разумети? Моторне компоненте секунди су тако пречвораст, да се секу чуђењем. Имати нерв, мање мозак. (Каравана спиралоида). Детаљ неке уметности разумети (о плиткоћо кочоперности!) је план лудака или професора“

(Алексић 1978: 84-85).

У егземпларном фрагменту „О земљи образовања“ из дела *Тако је говорио Заратустра* (1883) Фридриха Ничеа (пример користимо као антиципацију антиакадемизма дадасофије) сусрећемо циничне, нихилистичке, елементе стилски и идејно сродне дадасофском дискурсу: „Први пут сам вас погледао (...), смејао сам се и смејао док су ми стопала још подрхтавала, а с њима и срце: „Па овде је завичај свих лонаца са бојом!“ – рекох.(...) Педесетином мрља ишарани по лицу и удовима (...). Исписани знацима прошлости, а и ти знаци премазани новим знацима: тако сте се добро сакрили од свих тумача знакова! (...) Ко би са вас скинуо велове и премазе и боје и покрете: преостало би му таман толико да тиме плаши птице.“ (Ниче, 1998: 166-167). У Ничеовом тексту сусрећемо се са идејом која се трансдискурсно, из филозофског, научног, прелила у стилски-радикално-ентропично-књижевни дискурс.

Насупрот класичнонаучном тексту који се справља од осовинског методолошког корена, кога чине главни корен или хипотеза и бочни коренови, који представљају хијерархијску, вишеслојну, пирамидалнологодичну структуру којом се потврђује и храни главни корен, дадасофски дискурс односно текст се развија, делез-гатаријевски речено попут ризома: асоцијативна клупка формирају се око једног појма који се потом трансформише у други, побија сам себе или не побија, затим се претвара у трећи и тако даље. Поменуте референце које се каталошки односе на Ничеа, Фајерабенда, Делеза и Гатарија потврђују

маргина-позицију дадасофског дискурса у односу на рационалистички *mainstream*. Виталност дадасофске парадигме управо показују варијетети попут поменутог епистемолошког анархизма, ризомског писма и деридијанске деконструкције, а та виталност, куновски речено, потврда је потребе за периодичним научним превратом, у добу истрошених научних, филозофских и уметничких, па самим тим и књижевних парадигми.

Поменути преврат је у вези са антиригидним односом према променама везаним за теорију. Антиригидност води ка изостанку страха према пролиферацији, односно умножавању теорија. Фајерабенд управо говори да је позитиван однос према пролиферацији неопходна и нормална да би претходна научна, односно филозофска парадигма послужила као полазиште за изградњу нове парадигме (Кун, 1974: 24). Овде међутим, имамо још један проблем. Дадасофија је, бартовски речено, акратички (не-владајући) језик који користи књижевност да би се обрачунала да владајућом рационалистичком (модернистичком) доксом. Дадасофија је пара-докса, пара-присутни ентитет гурнут на маргину, „који агресивно објављује свој отпор и одбацивање доксе“ (Лешић, 2011: 244). Оно по чему се, парадоксално, дада приближава свеприсутној и невидљивој докси је управо њено прерушавање, у њеном случају, у књижевност.

Деридијански појам *la différence* за ознаку несводљиве различитости „разлуке“, као одступања у простору (размака, односно размицања) и времену (кашњења, односно одлагања) (Дерида 1997: 21) можемо повезати са дадаистичким (дадасофским) текстуалним стратегијама. Наиме, у дадаистичком (дадасофском) тексту размицање се врши преко алогичности/асемантичности, а кашњење, односно одлагање врши се преко кодирања поруке у књижевном а не у филозофском дискурсу а што потврђује Драган Алексић у тексту „Водник дадаистичке чете“ (1931), написаном са временском дистанцом од девет година од гашења југо-даде:

„Дадаизам, што многи нису разумели, пре је био философски него уметнички покрет. Служио се уметношћу као популарнијим изражавањем. Највећи блеф који се икада десио има срж у тој констатацији. Заиста, право је чудо да су извесни људи схватили даду само као уметничку манифестацију, и накалемили своје мале интуиције на чворнасти корен разноликог, у ствари скептичног и иронизаторског дадаизма. Он је претендовао само на покрет као такав, без смешних упињања футуриста у домену уметности. Дада је уметност узео за средство, не за циљ.“

(Алексић, 1978: 112).

Комуникација са дада(софским) текстом није, стога, директна. Читалац дада(софских) текстова мора стално да се пита о перформативности, односно прагматичности дадаистичког текста. Дадаистички реципијент мора константно да буде приправан да А није А већ не-А и да истовремено не-А није баш не-А већ негде између не-А и А, те да пристане на игру дадасофске семантичке недоречености, која је, у ствари последица кружења, трагања, лутања, вербалног жаморења и роморења. Дада-читалац мора своје задовољство у тексту и (с)покој да пронађе у безизласној залуталости у дадаистичком семантичком лавиринту. По свему реченом, дадасофија је блиска деконструкцији, иако се на први поглед може ставити знак једнакости између ње и дискурс-деструкције.

Да резимирамо, дадасофија је спада у домен маргинокритике, односно критике коју генерише теоријска маргина а чије су основе: реакционарност, субверзивност, склоност ка парадоксалним формулацијама, апоријама насталим из ентропичног теоријског дискурса, нихилизам, као и радикални те(р)оретизам. Дадасофичност је нужни састојак филозофске и књижевне контроверзе, којом се истрошеност парадигме обнавља деструктивним витализмом. Она цинично указује на смртност било какве „вечне истине“ и константно позива на

концепцијско обртање и преображавање фокусирајући се на крај почетка односно на почетак краја.

## 4.5. АЛЕКСИЋЕВ ДАДАИЗАМ НА МАРГИНАМА МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ

Позиционирање даде у временском следу између модерне и постмодерне утемељено је радикалним раскидима са првом и магловитом антиципирању друге. У самом наслову књиге Ричарда Шепарда, *Modernism – Dada – Postmodernism*, дада је издвојени ентитет, укљештен између модерне и постмодерне. Према Шепардовом мишљењу, границе између модерне и постмодерне су замрљене то јест, „blurred“ (Sheppard, 2000: 355) јер је постмодерна од модерне (укључујући ту и историјску авангарду) наследила „различите видове пародије и ироније, хетероглосије, симултаности, парадокса, вишезначности, индетерминизама, ауторефлексивности, двоструко-кодираних знакова, плурализма језичких регистара, колажа, монтажа, асемблажа, употребе неуметничког материјала, „ниских“ и популарних уметничких облика, металепсу, параномазију, стратегије шока, иконокластије, аутосубверзије, случајности и опште спремности за експеримент са новим материјалима и новим медијима“ (мој превод) (Sheppard, 2000: 355).



За разлику од нихилистичког крила Даде, комплетна модерна може се сматрати потрагом за новом душом човека. Ова онтолошка фракција модерне у потпуној је супротности са другом линијом која иде од даде и води ка лудичкој постмодерни која се радикално окреће против дотадашег схватања хуманизма (Sheppard, 2000: 362). Такве антихуманистичке и аморалне ставове илуструје Алексић у манифесту „Дадаизам“:

„Морал је утонула врст истине и сва данашња врста истине потонуће. Морал (Овамо, овамо ту је спас!) је верижна трговина, а истина је започела.“

(Алексић, 1978: 83).

Један самоубилачки однос према свему спона је даде и постмодерне која сахрањује аутора, убија читаоца који не жели да уђе у постмодернистичку игру читања<sup>20</sup>, а писмо своди на нулти степен. Алексић каже:

„Напред је натраг. Дођемо опет на ПОЛАЗИШТЕ. Секунда кроз чело. (Метафизика!) Револвер пад четрдесетокатни. Све је ДАДА.“

(Алексић, 1978: 83).

Конотације појма просветитељства односе се на „поверење у моћ ума, „пунолетство' индивидуе, усавршавање људског рода, спознатљивост света, вера у напредак науке и друштва“ (Боленбек, 2008: 566). Модернистички, односно авангардни покрети, окренути су ка бар неким чврстим вредностима. Футуризам се базира на вери у бољу будућност, конструктивизам, произашао из футуризма, тешко скопчан са индустријом, ставља се у службу технике као цивилизацијског

---

<sup>20</sup> То је случај са Павићевим читаоцем у *Хазарском речнику* за кога пре самог текста књиге наратор каже: „На овом месту лежи онај читалац који неће никада отворити ову књигу. Он је овде заувек мртав“ (Павић, 2003: 6)

оруђа и оружја. Надреализам, ослањајући се на дадаистички нихилизам, истиче тежњу да разори све психичке механизме осим сна и подсвести. На другој страни, постмодерна у негативном критичком односу према просветитељству вуче корене из ничеанске филозофије којим се оспорава западноевропска рационалистичка филозофска мисао и где се негира центрирано искуство које треба да води до некакве вечне истине у сазнању. Позната је тврдња према којој су постмодернистички филозофи, баш из те немогућности обухватања сазнајног тоталитета, свој филозофски облачили у прозни књижевни дискурс.

Место дадаистичке филозофске концепције је на маргини и авангарде, то јест модернизма, и на маргини постмодерне. Она представља радикални раскид са просветитељством и филозофску антиципацију постмодерне на другој страни. Када говоримо о дади говоримо о маргини у пресеку ове две епохе. Текстурални узорак за ову тврдњу налазимо такође код Алексића у „Дадаизму“:

„Циркулира увек реализам истине. Истина је м о ј појам (2 x 2 = 5), и контраст в а р к а је мој појам. Дакле нетачна је објективност истине.“

(Алексић, 1978: 83).

Дада је деструктивна према разуму а не деконструктивна као што је постмодерна. Но у Алексићевој следећој тврдњи видимо наговештаје постмодернистичког перспективизма и манифестације неодређености, непрегледности, фрагментације и дисконтинуитета:

„Растегнути појам. Не ускотрачњавајте се. Треба се разеластицирати. Не живимо годинама, већ минутама, секундама. Нека је свака секунда новост. Досада прети старошћу; требамо умрети занимиви. Нема зато стила сталности, то је геста прилике, момента најдубље структуре радости.“

(Алексић 1978: 83).

Однос даде према проветитељству је антипросветитељски а постмодерне апросветитељски.

У намери да створи бескомпромисни дадаистички часопис који ће притом имати бар заинтригирану публику, Алексић се идејно окреће кабареу, циркусу и цезу као елементима тада популарне културе у САД и Европи. Популаришући цез музику, југо-дада преко Алексићевих часописа *Dada tank* и *Dada jazz* практично руши границу између елитне и, и додуше у САД, популарне културе. Гледано из угла прилично културно заостале Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца почетком 1920-их популаризовање цеза била је својеврсна транскултурна мисија. Цез је био повезан са кабаретском атмосфером коју су југодадаисти стварали на својим матинеима. Сања Јовичић у тексту, „Почетак цеза у Београду“ претпоставља да је цез у Србију „увео“ Растко Петровић<sup>21</sup>. Став о Растку Петровићу као могућем првом популаризатору цеза у СХС дезавуисаћемо Алексићевим колажним текстом „Како би да Вам не рекнем да је *ДАДА* ...“ из 1922. године. У њему Алексић заузима став којим би „нова“, популарна музика, цез, требало да потисне званичну, елитну музику у Краљевини СХС:

„е х м у з и к а. знамо да је изврсно музицирати. али свет зна да доброћудни људи превијају кичме пред цез-бандом, па што: узмимо за прво време цез као минимум, као ствар која се може слушати. (све друге кретенске полке, валцере, севдалинке, мокрање, зајчеве итд. до врага) цез.“

(Алексић 1978: 90).

---

<sup>21</sup>Јовичић прећуткивањем маргинализује Драгана Алексића.

Однос према реципијенту можемо продубити испитивањем бодријаровског манипулисања завођењем истог. Разлику између дадаистичког и постмодернистичког завођења читаоца видимо, пре свега, у последицама завођења. Дада жели да цинично освести читаоца који се труди да у форми дадаистичког дела пронађе смисао док се у постмодерни завођење лудички односи према слици коју реципијент има о грађи књижевног дела. Дада исмева херменеутичаре који традиционално приступају његовим текстовима аутоматски тражећи његове естетске вредности док се бодријаровски постмодернистички концепт завођења односи на иронично поигравање са читаоцем који приступа делу као производу који треба да конзумира попут хране. И у једном и у другом случају иде се на освешћивање читаоца: дада то чини путем деструктивног шока а постмодерна бодријаровског типа суптилно игра се читаоцем мамцима и замкама. Завођење залуталих писаца у југо-дади и дадаистичком делу зенитизма била је још једна, касније у постмодерни легитимна стратегија. Тако Алексић истиче да

„искрено треба признати да су многи таленти у тим покретима нестали у том трагању, уосталом залудном, на крају непотребном, јер је специјално дадаизам, потпуно по страни остављао питање стила. Дадаизам, што многи нису разумели, пре је био философски него уметнички покрет. Служио се уметношћу као популарнијим изражавањем. Највећи блеф који се икада десио има срж у тој констатацији.“

(Алексић 1978: 112).

Уколико је дада-архив Валтера Меринга, сабирни цетар последњих текстова фракција самоубилачке даде једна Алексићева мистификација, онда имамо још један постмодернистички елемент у историји југо-дада-покрета.

Цитат представља једно од главних средстава завођења, јер је у њега учитан контекст, који у зависности од цитата може бити у већој или мањој мери познат читаоцима. Авангардни и уже, дадаистички цитат има пародијску, радикално оспораватељску или експериментално лудичку улогу. Цитат је „једно од најефектнијих постмодернистичких оруђа прози (...) *манулисанање постојећим или имагинарним цитатима*: наратија на тај начин проширује примарну игру означитеља на неограничено поље текстова“ (Јованов, 1999: 33). И управо је питање (не)ограничености поља цитатности *differentia specifica* авангарде и постмодерне. Авангарда је острашћена у цитатном ружењу књижевних противника – она цитира своје противнике, субјекте, било они живи или мртви, док је у постмодерни ова острашћеност превазиђена тиме што се противник ставља у улогу објекта – цитат је конститутивни елемент дела.

Аутоцитатност се јавља у дади као рециклажни и лудички поетички елемент или као део стратегије самопревредновања. Она се почесто ставља у улогу експерименталног поступка чији је циљ стварање легитимних варијаната песама као што су, рецимо, Алексићеве песме „Kratzkratzikrucikritz“ и „Kratz kratz i kruci kritz“. Прва је ентропичнија захваљујући елементима визуелне поезије као и хаотичније распоређеном полиглосичном песничком материјалу, док је друга краћа, једноставнија и сређенија. Обе су објављене у часопису „Hrvatski list“, бр. 187, 1922. године (Алексић, 1978: 121-122).

Аутоцитатност може да буде и скривена, субверзивна, тако да се антиципација постмодерне може наслутити у Дади. У случају Драгана Алексића, аутоцитат, не дела текста већ читаве приповетке, може представљати вид јачања поетичког идентитета писца. Наиме, у оквиру текста Љубомира Мицића „Шими на гробљу латинске четврти“ зенитистичког радио филма од 17 сочињенија, објављен је Алексићев текст „Не чује се жабокрекетање“. На крају ове лирске прозе, Алексић цитира наслов своје дада-приповетке „Луд је човек“ која је објављена са претходним Мицићевим текстом у дванаестом броју часописа *Зенит*. Тиме је Алексић упутио на себе из туђег текста и притом превладао

текстуалну заточеност у Мицићевом тексту. Овај аутоцитатни интертекстуални потез био је најави Алексићевог иступити из *Зенита*, који се убрзо десио, после тринаестог броја. Можемо са сигурношћу тврдити да Алексић то није урадио зато што је желео да га неко тумачи.

Само одбијање даде да буде растумачена и сврстана у неки од кошева или фиока књижевности, упућује на чињеницу да она жели да буде у некој врсти херменеутичког вакуума, да се искључиво третира као субјект и да се на њу неодређено гледа. У тој тачки се додирују дадаистички нихилизам и постмодернистички херменеутички плурализам. Неодређена позиција традиције према дади коју она прижељкује и неодређена позиција смисла у тексту коју парадоксално конституише постмодерна својим херменеутичким плурализмом. Привидно постмодерна стратегија да се дијагностицирају процеси равнодушности, „при чему се, међутим, потајно замењују дескриптивна и нормативна равна, па се каледоскоп мноштва претвара у пледоаје за равнодушност“ (Велш 2000: 10). Овде се ради о привидно критичкој стратегији која постмодерну изједначава са прозвољношћу а која је, у ствари, произвољна. На том трагу Алексић доста раније уводи дадасофски појам „какотедрагости“ да би равнодушношћу убио ентузијазам проучавалаца даде:

„Циркулира увек реализам истине. Истина је м о ј појам ( $2 \times 2 = 5$ ), и контраст в а р к а је м о ј појам. Дакле нетачна је објективност истине и сва врста истине. Морал је утонула врста истине и сва данашња врста је истине потонуће. Морал (Овамо, овамо ту је спас!) је верижна трговина, а истина је започела. Узмимо свет и огледајмо је као краву на сајму (Прети кометострах!) Зато ДАДА тежи за какотедрагошћу“.

(Алексић 1978: 83).

Индикативан је став Ричарда Апињанезија да „дадаизам ремети нашу представу о томе да је рана модернистичка уметност у потпуности била

оптимистичка“ (Апињанези, 2002: 32). Дада није веровала у авангардни модернистички оптимизам и реторику којим би требало променити свет. Свој експеримент она је употребљавала у сврху проналажења слабих тачака у друштву којим би требало уништити део по део тог друштва. Дада је деструкција из немоћи и први је корак ка резигнацији ка постмодерни. У Дади се оптимизам парадоксално чува у вери да после уништења постојећег света може да се у ништавилу створи огромна количина слободног простора за ново креаторство. Проблем је био у томе што је та празнина била апстрактно постављена – њу је можда могла да генерише једино глобална атомска бомба. Оног тренутка када је југо-дада одустала од манифестовања, тог тренутка је „постала“ протопостмодернистички покрет. То потврђује и сām Алексић у тексту „Водник дадаистичке чете“ из 1931. године:

„Крајем 1921. године зелена штофана дугмета појавише се у ‚Москви‘. Неколико дана пре тога излази апел Раула Хаусмана на све дадаисте света, да сачекају једно сто година док човечанство дозре за њихову еластичност духа, а за дадаистички архив у Берлину (који је средио Валтер Меринг) да свака група пошаље по један примеран последњи дадаистички рад. Архив ће се отворити тек 1999. године, и тим саставима лансирати неоодаизам као академску школу. Другим речима: одустајемо од борбе, непобеђени, свесни да треба зарадити паре. Али еластичност нека нам послужи за жонглерство у свим областима јавног рада, па и у литератури. Пиши шта свет од тебе тражи, а проналази када ти буде аранжирана вила. Ми смо држали групу још извесно време.“

(Алексић 1978: 110).

Због немогућности да се моментално створи слободни простор за дадаистичку ренесансу, дада-покрет је имао једини излаз у дисконтинуитету и чекању на неко друго време у коме би могао да настави са деловањем.

Ово гашење можемо расветлити указивањем на комплексност дијалектичких и динамичких процеса унутар маргинализационих компоненти: аутобиографских, социјалних и поетичких. Ако кренемо из дадасофије, која је у бити антирационалистичка, и која захтева да се филозофија (дадасофија) и њена марионета, уметност, прелије из постулата у живот, нужно за собом повлачи у најмању руку шокантно манифестовање у друштву. Социјални одговор на ово је ниска рецептивност на поетичком и више или мање репресивне мере на политичком. Последњи тип реакције везан је за дадаистички анархизам и нихилизам често повезиван са комунистичким деловањем у оквирима монархија, као што је то била Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца. Даље, у културни миље Балкана усађена је инфериорност према Европи са чим мора да рачуна писац који транскултурно преноси утицаје „споља“. Тако је очекивана аутомаргинализација унутар аутобиографије писца као што је Драган Алексић. Маргина, односно њене компоненте, слагањем могу произвести ефекат негативне повратне спреге, што је у случају Драгана Алексића и довело прво до замирања његове књижевне а потом и новинарске активности, те до гашења било каквог социјалног ангажмана у годинама после Другог светског рата.



## 5. ЗАКЉУЧАК

Појам маргине је разливен и дефинише га центар. Књижевна маргина представља атипичну књижевну продукцију са ниском рецептивношћу. Центар и маргина су опозитни појмови али могу да мењају места, односно да се претварају једни у друге. То одређује референтни систем из ког се посматра овај однос. По Друго, маргиналишућа дефиниција маргине је да је она екс-центрично, које жуди за центром. Апорија овог појма може да се прати кроз појмовну неиздиференцираност, двосмисленост, појмовну разливеност, термилошке недоумице и неспоразуме. Елементи књижевне маргине кроз историју аксиологије су се мењале. Књижевна маргина се тако дефинисала као аканоничност, неуношење никаквих новина, неуклапање у структуру, ружно, ниска рецептивност, не-припадање поретку дискурса. Свака књижевна маргинализација због променљивости субјекта који вреднује је дискутабилна.

Дада се етимолошки маргинализује јер је у њеном интернационалном имену мноштво значења. Овај авангардни покрет своју генезу и идентитет заснива на случајности. Дада се аутомаргинализовала јер није хтела да буде именом у групи са другим -измима. Она је анархични идентитет - у њој начелно не постоји маргина. Дада се свесно маргинализује јер не тактизира према

реципијенту. Према себи, њен однос је метаонтолошки: сама себе ствара и пројектује своје самоуништење. Дада је сопствену генезу спровела у унутрашњем егзилу Швајцарске, за време Првог светског рата. Дада је национално децентриран покрет. Она је идеолошка - зато је и а-социјална. Етичка маргинализација даде долази од атеизма и анархокомунизма. Њена атрадиционалност се јавља јер има поетичко полазиште у креативној нули. Она је а-традицијска те се тако сама измешта из књижевноканонске хијерархије - за њу историја књижевности не постоји. Дада свесно маргинализује друге авангардне -изме и очекује сопствену маргинализацију. У историји уметности маргиналну, естетску категорију ружног дада и тако долази на позиције естетске маргине. Дада је антиестетска јер својим продукцима одриче епитет уметнички – због тога ствара антиуметничка дела, реди-мејдове. Књижевни канон је ентитет на који се обрушава дада јер он представља ослонац не-слободног стварања. Дада излази из херменеутичког круга јер жели да се ослободи референцијалности. По питању вредновања, њено опредељење је анаксиолошко. Дада уништава језик обрушавајући се на логоцентризам. Уништавајући језик, дада уништава и комуникацију са реципијентима и одлази на рецептивну маргину. Дада је свесна да се налази у тамници језика. После уништавања језика дада егзистира у вербалним „брисаним просторима“. Људски субјекат дада доживљава као хаос - таква онда треба да буде и књижевна творевина коју човек производи. Ентропију дада-текста повећава ефекат случајности. Нонсенс који настаје разарањем везе између ознаке и означеног, један је од главних узрока дадине херметичности. Хаос у књижевну продукцију дада уводи гротескним жанровским слепљивањима, на једној и деструкцији жанрова на другој страни. Дада користи воковизуел како би остварила мешање медија и тиме прекорачила границе која одваја уметности (књижевну, ликовну, музичку итд.). Дадаистички, мултимедијални перформанс, имао је за сврху шок и провокацију публике. Он је још један од узрока поетичке и социјалне маргинализације даде. Последица свих поменутих поетичких авантура је да се, позовимо се на мишљење Гиљерма де

Тореа, „Дада, као и надреализам, данас више вреднује по свом ликовном, неко по књижевном изразу“ (де Торе, 2001: 207). Дада ствара на рушевинама које генерише нихилизмом. Дадаистички нихилизам има сличности са романтичарском тенденцијом разарања канона. Сличност са романтизмом се налази и у негативности. Дадасофија се налази на у вакууму граница модерне и постмодерне - она је де(кон)структивна.

Југо-дада је функционисала као анти-дада у смислу постојања вође, водника и следбеника. Она је била аутомаргиналишућа јер се самоукинула и тиме се, у складу са општом дадом, самомаргинализовала, али само формално јер је наставила да егзистира у постдадаизму, односно у надреалистичком окружењу. Југо-дада, као и дада, била је национално децентрирана. У односу на даду, југо-дада је маргинална фракција и по обиму и по интензитету али и по резултатима. Имала је територијално маргинални, балканистички положај у оквиру даде. Југо-дада се формира у унутрашњем егзилу, у Краљевини СХС. У односу на државу у којој је настала, југо-дада је била отворена према свим регионима. Југодадаистички перформанси били су нискорецептивни упркос мамцу-реклами. Југо-дада је мање остварила него што је планирала – њен „водник“, Драган Алексић имао је амбиције које није могао да оствари у културно заосталој земљи. Као и код даде, и у југо-дади периодика је била кратког даха. Југо-дада је подржавала супкултурне појаве: филм, цез и др. на својим матинеима и тиме је била на културној маргини. Била оспоравана као нонсенс, на једној и као део даде, на другој страни. Реконструкција југо-даде обављала се преко сакупљања и објављивања необјављене грађе као и у писању текстова о њој.

Аутобиографија је место где се додирују фактографско и фиктивно. Сам аутор је склон да мистификује себе и свој рад у аутобиографији. Према Мирјани Д. Стефановић, авангарда је литераризацију аутобиографије довела до највишег степена. Када фиктивно (литератно) прогута фактографско онда говоримо о антиаутобиографији. Антибиографија је истовремено и антипортрет и

антиисповест јер је свесно и видно искривљена и десакрализујућа је по истину у субјекту аутобиографије. Перформатив аутобиографске маргинализације у случају Драгана Алексића лежи у чињеници да се признавањем сопствене балканске инфериорности може стећи икакав статус у дада-покрету. Аутобиографија Драгана Алексића је истовремено аутоанатографија јер је све у њој указивало на самоисцрљивање и самоукидање - реч је о дада-покрету. Алексић се поетички уклапао у дада-покрет и према сопственом сведочењу био је равноправан са осталим дадаистима. Алексић је поверовао Мицићу у обећану земљу (Краљевину Југославију) у којој, према Мицићевим речима, цвета авангарда. Он се свесно одрекао средњоевропског авангардног простора да би отишао на њену периферију и тако се самомаргинализовао. Алексића су вероватно и носталгични разлози враћали ка домовини иако он то у својој аутобиографији не помиње. Прихватио је Мицићево турско у „Зениту“ бар привидно и тако се још једном самомаргинализовао. Показатељ Алексићеве маргинализације на временској равни представљају ретардације (када се радња „плете“ око Мицића) и временски скокови (дада-миленаризам). Просторни индикатор Алексићеве маргинализације налази се у смањењу простора и могућности путовања. Алексићева аутобиографија је литераризована и налази се на граници документарног и фикције. Аутобиографска цртица „Драган Алексић“ пародира жанр аутобиографије аутомаргинализацијом аутора. Исти текст не може се посматрати самостално већ у оквирима темата часописа „Вечност“ – она је део колективне аутобиографије. У центар Алексићевог текста „Водник дадаистичке чете“, који насловом апострофира Драгана Алексића, уместо дадаистичког писца имамо југодадаистички покрет. „Водник дадаистичке чете“ представља аутоанатографију јер је уједно и сведочење о аутодеструктивности југо-даде и о Алексићевом дадаистичком дефетизму.

Алексић рођењем припада социјалној маргини. Он је рођен на рубовима српског националног простора: у Бунићу код Коренице, на територији Српске крајине у Хрватској. Мајка му је била Немица што имплицира хибридно

национално порекло. Отац му је припадао социјалној маргини, био је железничар који се стално селио. Алексић је ентузијастички објављивао дадаистичку периодику у културно заосталој, махом неписменој држави. Његов југодадаистички подухват био је унапред осуђен на миноран број реципијената. У току свог дадаистичког периода најтешњу сарадњу остваривао је са најмаргинализованијим етничким групацијама у политици тадашње Југославије: са Немцима и Мађарима. Ситуацију додатно компликује чињеница да је Југославија тада била француски културни сателит.

Социјална маргинализација дадаизма Драгана Алексића узрокована је, осим биографске и етичком, политичком и књижевнополитичком димензијом. Етички план маргинализације тиче се оспоравања религијског центра моћи. Алексићева аетичност последица је бескомпромисног става да уметност треба да продре у живот, односно да поетика треба да генерише живот. Он се залаже за етички анархизам који као нужну последицу за собом повлачи атеизам. Теолошку маргинализацију Алексић цинично спроводи кроз десакрализацију, богохуљење и истицање мултиконфесионалности, чије елементе користи као игриве књижевне ентитете. Моћ теолошког дискурса Алексић метафорично преноси у дада-дискурс користећи се терминологијом. Тако код њега постоје епископи дадаизма, дада наступа као секта и она је његова једина „религија“, док је хваљење Бога у ситуацији раскида са „Зенитом“ ресемантизовано као израз цинизма.

Политичка маргинализација дадаизма Драгана Алексића реализује се у идеолошким и утопијским пољима. Алексићев рад егзистира на рубовима културне политике Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и бива заборављен, чему узрок можемо пронаћи у механизмима социополитичког одстрањивања. Појединац је увек објекат идеологије а то је био и Алексић, односно његово политичко комунистичко несвесно. Алексићев уметнички ангажман био је милитантан: кретао се од средњошколског бунтовништва, преко зенитистичке субверзивности до дадаистичке провокативности. Дадаизам Драгана Алексића је

анархичан - иако је био „водник“, нема трага о његовој репресивности над другим југодадаистима. Алексић није веровао ни у компромисно ни у интегрално југословенство - он Краљевину СХС „потапа“.

Алексићев дадатопијски дадасофски политички дискурс налази се на трагу мереолошког ниҳилизма, неверовања у било какве границе и због тога представља идеолошку опасност за државу у којој коегзистира. Одлике Дадатопије су субверзивност, јувенилност (њу предводи младост) и инфантилност и „какотедрагосност“ пошто се одриче било какве перформативне одговорности. Идеја Дадатопије доживела је дисторзију преко пародирајућег концепта Дада-јоктопије (ова друга је дистопија јер је тоталитаристичка). После одузимања пасоша, Алексић је живео у „унутрашњем егзилу“. Доминантна држава, Краљевина Југославија, постала је метафорично а за време Другог светског рата и дословно, затвор.

У Краљевини СХС (Југославији) статус слободних уметника био је неповољан. На удару репресије режима прве Југославије била је превасходно публицистика и историографија а не белетристичка периодика. Алексић је заузимао престижно место међу новинарима - посебна специјалност му је била криминална хроника града, коју је литераризовао. Из разлога повезивање са атентатом (комуниста), Алексићу је био одузет пасош 1921. године. Био је први пут лишен слободе на почетку Другог светског рата: одмах по окупацији Гестапо га је ухапсио због брошура које је издала „Седма сила“ а где је он био члан Управе. У гестапоовском затвору Алексић постаје инвалид усред тешког озлеђивања кичме. Тако је прво физички а потом и социјално и економски маргинализован (немогућност зарађивања новца). После Другог светског рата Алексић је избегавао било какав публицитет. Као маргинал(изова)ни субјекат прихватио је своју позицију ниҳилистички се мирети са усудом.

Књижевно поље можемо дефинисати друштвени простор у коме се позиција писца одређује преко поретка дискурса: политичког, етичког, теолошког, академског и других. Релационизам који проистиче из свих субјеката

процеса: писаца, критичара, књижевних историчара те политичара и осталих доводи до процеса централизације и маргинализације у склопу поља. Алексић је смештен у опште дадаистичко поље (1920-1922) и поље југословенске књижевности (1919-1958).

Југо-дада Драгана Алексића је формирана на самом крају дада-покрета, на временској маргини даде. Ова дадаистичка фракција припада дадим просторним рубовима, с обзиром на чињеницу да је смештена на њеним југоисточним, балканским границама. Путем космополитизма Дадатопије, југо-дада је повезана са општом дадом. Алексићева дадаистичка транскултуралност иницирана је мултимедијалним приступом Курта Швитерса. Његова интеркултурна размена са Немцима била је асиметрична, „на штету“ Алексића док је са Мађарима била равноправна. У односу на дадаисте Алексић је и у својим мемоарима потврдио своју балканску инфериорност и „новопеченост“.

Када је реч о Алексићевом месту у југословенском књижевном пољу у периоду од 1919. до 1958. године треба издвојити пет периода. Први (1918-1919) обухвата два предадаистичка потпериода: његову парнасовску и његову експресионистичку фазу. Алексић, тада као средњошколац није ни знао какву је улогу играо у југословенском књижевном миљеу пре одласка на студије у Праг. У другом, зенитистичком периоду (1920-1922), функционисао је као прерушена маргина, односно био је „одговоран“ за дадаистичност „Зенита“. Трећи, дадаистички период (1922), био је обележен југо-дадом са свешћу о свом маргиналном дадаистичком положају у односу на светску даду. Алексићев дада-покрет био је у сенци полемике око *Откровења* Растка Петровића. Четврти, постадаистички период (1923-1926), био је у знаку гостовања у хипнистичкој периодици и додирима са надреализмом без активног учешћа у поменутих правцима. Последњи, хијастички период (1927-1958), обележио је окретање од авангарде ка поетици српске народне књижевности и поетичким дотицањима настасијевићевског типа.

Статус Драгана Алексића у енциклопедијама био је маргинализован из разлога политичке неподобности. Облици скрајњивања кретали су се од нетачног навођења југодадаистичке периодике, преко неименовања Алексића за дадаисту, негирања да је у Краљевини СХС уопште постојао дадаизам, до Алексићевог потпуног изостављања. Алексићев књижевни идентитет оспораван је аксиолошки, био је припојен неком другом правцу, негиран је да је уопште постојао. Алексићев дадаизам се дефинише као тачка опште поетичке исцрпљености у којој се не појављује ништа ново. У светлу такве тачке гледишта, не признају се ни Алексић ни југо-дада као релевантан књижевни авангардни фактор. Није онда чудан ни надреалистички став да дадаизам у Србији готово да и није постојао. На другој страни, поједини новији проучаваоци српске књижевности 20. века имплицитно сврставају Алексићеву варијанту дадаизма у облик постекспресионизма. Реконструктивни покушаји Алексићевог дадаистичког идентитета су се састојали од објављивања дадаистичких текстова који су били расути по часописима, објављивања антологија и давања историја југо-даде.

Поетичка маргинализација обухвата комплекс проблема: маргинализовани статус лирског субјекта, епског лика и драмског лица у Алексићевој белетристици, принцип нискорецептивних, херметичних појавних литерарних облика, супкултурне елеменате и фаворизовање естетике ружног. Алексићева поетика је маргинофилна. Рубни субјекти Алексићевог дадаизма су полно Друго, односно жена, болесници (лудаци), анимализовани људски субјекат, дефектни (непотпуни) ликови, субјекти(објекти) машине, инсајдер-новинари, криминалци, радници и егзиланти у дијаспори.

Алексић је херметизовао текст путем свесног повећавања ентропичности у процесу књижевне комуникације. Овде имамо херметичност чије порекло можемо пронаћи пре свега у техникама елиптизације чија је интенција била да изазове код читаоца радикално очуђење, шок и да га подстакне нелинеарно размишљање. Сām дада-текст је неретко граматички некоректан, визуелно и



логички нелинеаран: може се читати и промишљати у разним правцима: хоризонтално, вертикално, дијагонално.

Константа Алексићевог стварања је био системски рад на иновацијама. Присуство бројева у поезији и апстрактног математичког језика у вербалном ткиву Алексићевих песама је очуђујуће за белетристички дискурс. Језичко „насиље“ над читаоцем Алексић спроводи и преко кумулације полусложеница. Присуство полиглосије захтева читаоца који познаје више језика. Посебну групу херметичних поетских елемената у Алексићевој поетици чине каламбури, нестандартно употребљена интерпункција и граматичка некоректност. Код Алексића имамо реализацију става да се компонента значења подређује компоненти звучања. Криптоанализа омогућава да Алексићеве текстове тумачимо на основу на основу књижевноисторијских, књижевнотеоријских и књижевнокритичких текстова о дади. На крају можемо рећи да је очигледна небрига за рецепцију вероватно узроковала висок степен неразумљивости и обрнуту пропорционалност када је реч о сувременој рецепцији Алексићевог дадаизма – она је била екстремно ниска.

Алексићева дадасофија, „какотедрагост“ је филозофски конструкт који се опире ентитетском конструисању. Огледа се у препуштању читаоцу да смисао текста наново створи, да га ре-продукује, да га схвати како жели. Дадасофија не признаје хијерархију, па самим тим ни систем, легитимишући тако нонсенс, бесмисао. Пукотине у логичком ratio-у дадасофи насилно шире афирмишући логичке грешке, циркуларне софизме који попримају форму логичког вертига и кумулирају до гротескне карикатуралности. Дадасофска цинична маска субверзивно делује на читаоце/слушаоце/гледаоце јер их истовремено убеђује и разубеђује у извесне вредности контрадикторним тврдњама. Логички субјекат требало би, према дадасофији да одустане од проницања у истину и да се препусти празнини а-логичне егзистенције везане за моменат у садашњости. Дадасофски дискурс односно текст се развија, делез-гатаријевски речено попут ризома: асоцијативна клупка формирају се око једног појма који се потом

трансформише у други, побија сам себе или не побија, затим се претвара у трећи и тако даље.

На другој страни, позиционирање даде између модерне и постмодерне утемељено је радикалним прекидима са првом и магловитим антиципирању друге. Дада представља раскид са просветитељством и филозофску антиципацију постмодерне на другој страни. Дада је деструктивна према разуму а не деконструктивна као што је постмодерна. У Алексићевој текстуалној пракси постоје наговештаји постмодернистичког перспективизма и манифестације неодређености, непрегледности, фрагментације и дисконтинуитета. Дада жели, по питању завођења реципијента, да цинично освести читаоца који се труди да у форми дадаистичког дела пронађе смисао док се у постмодерни завођење лудички односи према слици коју реципијент има о грађи књижевног дела. Дада исмева херменеутичаре који традиционално приступају његовим текстовима аутоматски тражећи његове естетске вредности док се бодријаровски постмодернистички концепт завођења односи на иронично поигравање читаоцем који приступа делу као производу који треба да конзумира попут хране. Само одбијање даде да буде растумачена и сврстана у неки од кошева или фиока књижевности, упућује на чињеницу да она жели да буде у некој врсти херменеутичког вакуума, да се искључиво третира као субјект и да се на њу неодређено гледа. У тој тачки се додирују Алексићев југодадаистички нихилизам и постмодернистички херменеутички плурализам. Маргина Алексићевог дадаизма, односно њена аутобиографска, социјална и поетичка компонента, слагањем могу произвести ефекат негативне повратне спреге, што је у случају Драгана Алексића и довело прво до замирања његове књижевне а потом и новинарске активности, те до гашења било каквог социјалног ангажмана у годинама после Другог светског рата и готово сигурно убрзало и његов физички нестанак. Упркос гашењу Алексићевог бивствовања у свету је остала да егзистира маргина(лност) његовог дадаизма.

# 6. СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

## 6.1. ИЗВОРИ

1. Алексић, Драган, *Дада танк (песме)*. Нолит, Београд, 1978.
2. *Дада танк*, једини број, Загреб, 1922.
3. *Dada jazz*, једини број, Загреб, 1922.
4. *Антологија песништва српске авангарде 1902-1934*, приредио Гојко Тешић, Светови, Нови Сад, 1993.
5. *Antologija dadaističke poezije*, priredio Branimir Donat, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1985.
6. Aleksić, Dragan, „Šampion očiju i uzdaha“, u: *Utuljena baština 1: antologija [cenzurisanih] pripovedaka*, priredio Gojko Tešić, Dositej, Beograd, 1990., str. 151-154.
7. Aleksić Dragan, „Beton, traverza, srce od oranice i Ančika Libliher“, u: *Utuljena baština 1: antologija [cenzurisanih] pripovedaka*, priredio Gojko Tešić, Dositej, Beograd, 1990., str. 155-162.
8. Алексић, Драган, „Мали вадемекум за писање“, „Књижевна реч“, год. XVIII, Београд, 10. април 1989, стр. 1,8.
9. Тодоровић, Предраг, „Два писма Драгана Алексића Тристану Цари“, „Књижевна реч“, бр. 329, Београд, 10. октобар 1988., стр. 15.
10. Алексић, Драган, „Европа у знаку црначке уметности“, „Мисао“, књ. 11, св. 1, Београд, 1. јануар, 1923, стр. 51-56.

## 6.2. ПОСЕБНА ЛИТЕРАТУРА

1. „Алексић, Драган“ у: *Енциклопедија Југославије I (А-Биз)*, Лексикографски завод ФНРЈ, Загреб, 1955.
2. „Алексић, Драган“ у: *Енциклопедија Југославије I (А-Биз)*, Југославенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа“, Загреб, 1984.
3. „Алексић, Драган“ у: *Енциклопедија Британика А-Б*, Народна књига, Политика, 2005.
4. „Алексић, Драган“ у: *Југословенски књижевни лексикон*, Матица српска, Нови Сад, 1971.
5. „Алексић, Драган“ у: *Мала енциклопедија Просвета, А-Ј, 1* Општа енциклопедија, Просвета, Београд, 1986.
6. „Dragan Aleksić Dada [1900-1958]“ у: Volk, Petar, *Istorija jugoslovenskog filma*, prevod na engleski Nada Kronja-Stanić, Boško Čolak-Antić, Institut za film, Beograd, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1986.
7. Aleksić, Branko, „Dada mada sada“, „Vidici“, br. 3, Beograd, 1977.
8. Anonim, „Dadaistička ‚matineja‘ u Osijeku“. 1983. U Gojko Tešić (prir.) *Zli volšebnici: polemike i pamfleti*. Beograd: Slovo ljubve, Beogradska knjiga.
9. <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/07/19/srpski/F01071801.shtml> (08.09.2009.)
10. *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма*, бр. 1, Чигоја штампа, Откровење-друштво за проучавање културне баштине, Београд, 1997.
11. *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма*, бр. 2-4, Чигоја штампа, Откровење-друштво за проучавање културне баштине, Београд, 2001.
12. Башић, Јаков, „Јужно-славенски литерарни модернизам“, „Културна смотра“, бр. 1, Београд, 1924, стр. 7.

13. Bogner, Josip, „Od ekspresionizma do nadrealizma“, „Književnik“, god. II, br. 5, Zagreb, svibanj 1929, str. 166-172.
14. Бојтар, Ендре, *Књижевност источноевропске авангарде*. Народна књига, Алфа, Београд, 1999.
15. Ćosić, Vora, „Tri Aleksića“, „Rok“, Beograd, 1969, str. 89-90.
16. „Дадаизам“ у: *Југословенски књижевни лексикон*, Матица српска, Нови Сад, 1971.
17. Debeljak, Anton, „O dadaizmu“, „Ljubljanski zvon“, br. 4, godina XLII, Ljubljana, 1922.
18. Denegri, Ješa, „Tri istorijske etape - srodni vidovi umetničkog ponašanja: podaci i zaključci retrospektivnih izložbi u 1977-1978“, „Umetnost“, br. 65, Beograd, maj-jun, 1979, str. 27-42.
19. Donat, Branimir, „Protiv kratkog pamćenja: zenitizam, avangardizam i ostali izmi dvadesetih godina u nas“, „Republika“, br. 5, Zagreb, 1983, str. 71-87.
20. Flaker, Aleksandar, „Avangardni manifest kao književna vrsta: građa jugoslavenskih književnosti“, u: „Književni rodovi i vrste: teorija i istorija (teorijska istraživanja 3)“, Institut za književnost, IPO Rad, Beograd, 1985, str. 127-136.
21. Голубовић, Видосава, „Дада у Суботици“ (темат), „Књижевност“, бр. 7-8, Београд, 1990, стр. 1381-1388.
22. Илић, Александар, „Дада“, „Живот и рад“, св. 21, год. 2, књ. 4, Београд, 1929.
23. Jovanov, Jasna, *Demistifikacija apokrifa: dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920-1922*, Apostrof, Novi Sad, 1999.
24. Јованов, Јасна, „Баук Загреба поново јаше“, „Летопис Матице српске“, књ. 450, св. 5, Нови Сад, 1992, 657-660.
25. Јовановић, Александар, „Почеци српског модернизма“, „Књижевна реч“, бр. 129, Београд, 1979, стр. 10.
26. Konstantinović, Rade, „Moni de Buli“, „Delo: mesečni književni časopis“, knj. 14, god. XIV, br. 1 str. 1-35.

27. Konstantinović, Radomir, „Ko je barbarogenije“, „Treći program“, knj. 1, Beograd, 1968, str. 9-21.
28. Kornhauzer, Julijan, „Dadaistička poezija zenitista u krugu srpske avangarde“, „Savremenik“, br. 4, Beograd, 1978, str. 357-368.
29. Краут, Вања, „Историја српске графике од XV до XX века“, Дечије новине, Горњи Милановац, Народни музеј, Београд, 1985, стр. 199-205.
30. Leposavić, Rade, *Dada clipping*, u: „New Moment“, broj 15, Beograd: New moment, 2001.
31. Lojpur-Bogdanovska, Zorica, „Likovna kritika Dragana Aleksića u doba dadaizma“, „Vidici“, br. 3, Beograd, 1977, str. 17.
32. Настасијевић, Момчило, *Седам лирских кругова: песме*, Просвета, Београд, 1968.
33. Обрадовић, Драгољуб, „Наша модерна поезија“, „Јужна Србија“, књ. III, Београд, 16. фебруар 1923, стр. 112-115.
34. Рејчић, Јован, „Dadaistički laboratorijum Dragana Aleksića“, „Delo“, br. 1, Beograd, 198, str. 56-75.
35. Radović, Veljko, „Guslarski dogmatizam' kao duh izolacije („Da - ne' mišljenje i načelo nijanse)“, „Socijalizam“, br. 11-12, Beograd, 1972, str. 1318-1323.
36. Ратковић, Ристо, „О једном међувремену“, Летопис Матице српске, књ. 369, св.2, Нови Сад, 1952, стр. 108-124.
37. Ратковић, Ристо, „Dada-круг“, у: Ратковић, Ристо, „Есејистика и критика“, Универзитетска ријеч, Никшић, 1991, стр. 69-71.
38. Ristić, Marko, „Preobraženja Dade: Historija literature koja nije Historija literature“, „Književnik“, br. 3-4, Zagreb, 1924, str. 79-88.
39. Ristić, Marko, „Kroz noviju srpsku književnost“, „Nova literatura“, br. 7-8, Beograd, 1929, str. 194-196.
40. Rozić, Vladimir, „Umetnička kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941)“ (doktorska disertacija), Beograd, 1981.

41. Стојковић, С. Боривоје, „50 у Европи' или – како нипопшто не треба писати“, у: *Зли волшебници*, књига 1, Београд: Слово љубве, Београдска књига, Нови Сад: Матица српска, 1983.
42. Суботић, Ирина, *Од авангарде до аркадије*, СЛЮ, Београд, 2000.
43. Шимић, Антун Бранко, „Дада“, „Летопис Матице српске“, књ. 381, св. 1, Нови Сад, 1958, стр. 35-47.
44. Тешић, Гојко, „'Дада-дух' против егзистирања дадаизма: или о неким неуоченим елементима даде у нашој међуратној књижевности“, „Знак“, бр. 12, Београд, 1980, 55-58.
45. Tešić, Gojko, „Dada sophia and Dadaritter Dragan Aleksić: A literary-historical Sketch on Dadaism in Serbian Literature“, „Relations“, no. 7-8, Autumn, 1982, page 45-54.
46. Tešić, Gojko, „Poetsko-poetički radikalizmi: u Rastkovom krugu“, „Polja“, br. 342-343, Novi Sad, avgust-septembar 1987, str. 353-372.
47. Tešić, Gojko, *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu: dvadesete godine*, Svetovi, Institut za književnost i umetnost, Novi Sad, Beograd, 1991.
48. Тодоровић, Предраг, „Два писма Драгана Алексића Тристану Цари“, „Књижевна реч“, бр. 329, Београд, 10. октобар 1988., стр. 15.
49. Тодоровић, Предраг, „У потрази за дадом“, „Књижевна реч“, год. XVIII, Београд, 10. април 1989, стр. 1,8.
50. Todosijević, Dragoljub Raša, „Šta je dada?“, „Vidici“, br. 3, Beograd, 1977, str. 17.
51. Токин, Бошко, „Мој зенитизам“ у: *Зли волшебници*, књига 1, Београд: Слово љубве, Београдска књига, Нови Сад: Матица српска, 1983.
52. Томашић, Stanko, „Komad književne kronike 1922“, „Jugosavska njiva“, god. VI, knj. I, br. 1, Zagreb, januar 1922, str. 477-478.
53. Тренковић, Вера, „На шта нас је подсетила изложба Даде у Београду: ништа, ништа, ништа“, „Политика“, бр. 20892, Београд, 4. XII, 1971, стр. 13.
54. Вучковић, Радован: *Авангардна поезија*, Глас, Бања Лука, 1984.

55. Вучковић, Радован, *Српска авангардна проза*, Откровење, Београд, 2000.
56. Вучковић, Радован, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.
57. „Zenit: међународни часопис за нову уметност“, br. 12, Zagreb, 1922.
58. *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917-1943*, priredio Gojko Tešić, knj.1, Slovo ljubve, Beogradska knjiga, Beograd, 1983.



## 6.3. ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

1. *Авангарда: теорија и историја појма 1*, приредио Гојко Тешић, Народна књига, Београд, 1997.
2. *Авангарда: теорија и историја појма 2*, приредио Гојко Тешић, Народна књига, Алфа, Београд, 2000.
3. Aleksić, Branko, „Dada-glob“, „Umetnost“, br. 63-64. Beograd, 1979, str. 23-43.
4. Althusser, Louis (1971), *'Ideology and Ideological State Apparatuses' Lenin and Philosophy and Other Essays Monthly*, Review Press, na: [http://books.google.com/books?as\\_isbn=1583670394](http://books.google.com/books?as_isbn=1583670394) (26.12.2009.)
5. Apinjanezi, K. Garet, *Postmoderna za početnike*, prevela s engleskog Vesna Todorović, Hinaki, Beograd, 2002.
6. Baba, Homi K., *Smeštanje kulture*, preveo Rastko Jovanović, Beogradski krug, Beograd, 2004.
7. Bajar, Pjer, *Anticipirani plagijat*, prevela s francuskog Mira Popović, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
8. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, preveo Ivan Čolović, Nolit, Beograd, 1979.
9. Барт, Ролан, *Задовољство у тексту; чему претходе Варијације о писму*, превео Јовица Аћин, Службени гласник, Београд, 2010.
10. Батај, Жорж, „Ничеово лудило“ у: „Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију“, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.
11. Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, sa engleskog prevela Slavica Miletić, Samizdat, B92, Reč, Beograd, 2001.
12. Беар, Анри, Карасу, Мишел, *Дада: историја једне субверзије*, превела с француског Јелена Стакић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.

13. Belsi, Ketrin, *Poststrukturalizam: sasvim kratak uvod*, preveo s engleskog Zoran Milutinović, Službeni glasnik, 2010.
14. Benjamin, Walter, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Nolit, Beograd, 1974.
15. Birger, Peter, *Teorija avangarde*, preveo s nemačkog Zoran Milutinović, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 1998.
16. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
17. Blekburn, Sajmon, *Oksfordski filozofski rečnik*, sa engleskog prevela Ljiljana Petrović, Svetovi, Novi Sad, 1999.
18. Bogdanović, Milan, „Slom posleratnog modernizma“ u: *Zli volšebnici, knjiga 3, Slovo ljubve*, Beogradska knjiga, Beograd, Matica srpska, Novi Sad, 1983, str. 27-37.
19. Bojm, Svetlana, *Budućnost nostalgije*, preveli s engleskog Zia Gluhbegović i Srđan Simonović, Geopoetika, Beograd, 2005.
20. Bolenbek, Georg, „Prosvećenost“ u: *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, priredio Ralf Šnel, preveli s nemačkog Spomenka Krajčević ... [et. al], Plato, Beograd, 2008. str. 566.
21. Bori, Imre, „Mađarska, srpska i hrvatska avangarda (II)“, „Izraz“, br. 2, Beograd, 1972, str. 218-231.
22. Brajović, Tihomir, *Identično različito: komparativno-imagološki ogleđ*, Geopoetika, Beograd, 2007.
23. Брдар, Милан, *Филозофија у Душановом писоару*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2002.
24. Broh, Herman, *Pesništvo i saznanje: eseji*, preveo i registre sastavio, Svetomir Janković, Gradina, Niš, 1979.
25. Бурдије, Пјер, *Правила уметности, генеза и структура поља књижевности*, Светови, Нови Сад, 2003.
26. Bužinjska, Ana, Markovski, Mihal Pavel, *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson, Službeni Glasnik, Beograd, 2009.

27. Cafard, Max, „AnarChapters: Zhuangzi's Crazy Wisdom & Da(o) Da(o) Spirituality“ <<http://raforum.info/maxcaford/IMG/pdf/AnarChapters.pdf>> (24.03.2012)
28. <http://en.wikipedia.org/wiki/Cryptanalysis> (29.04.2009.)
29. Crystal, David, *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, preveli Ivan Klajn i Boris Hlebec, Nolit, Beograd, 1999.
30. *Dada 1916-1966: dokumenti internacionalnog pokreta dada*, Goethe Institut, München, uvod i redakcija Hans Richter, 1971.
31. Daković, Nenad, *Knjiga o postfilozofu: varijacije i beleške o zdravlju i bolesti*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
32. De Man, Pol, *Problemi moderne kritike*, preveli Gordana B. Todorović i Branko Jelić, Nolit, Beograd, 1975.
33. Delez, Žil, Gatari, Feliks, *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*, prevela Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.
34. Делић, Јован, *Српски надреализам и роман*, Српска књижевна задруга, Београд, 1980.
35. Denegri, Jerko, „Mađarski aktivizam“, „Umetnost“, br. 52-53, Beograd, maj-juni 1977, str. 65-66.
36. Денегри, Јеша, „Историјске авангарде и нова уметничка пракса“, „Књижевна реч“, бр. 159, Београд, 1981, стр. 5.
37. Derida, Žak, *Bela mitologija*, izbor i prevod Miodrag Radović, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990.
38. Дерида, Жак, *Истина у сликарству*, с француског превео Спасоје Ћузулан, Јасен, Никшић, 2001.
39. Дерида, Жак, *Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова интернационала*, превео с француског Спасоје Ћузулан, Службени лист СЦГ, Јасен, Никшић, 2004.
40. Derida, Žak, *O gramatologiji*, prevela s francuskog dr Ljerka Šifler-Premec, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

41. Derida, Žak, *Politike prijateljstva*, preveo Ivan Milenković, Beogradski krug, Beograd, 2001.
42. Derida, Žak, *Uliks gramofon: da-govor kod Džojasa*, sa francuskog prevela Aleksandra Mančić Milić, Rad, Beograd, 1997.
43. Димић, Љубодраг, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941: део 1: друштво и држава*, Стубови културе, Београд, 1996.
44. Димић, Љубодраг, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941: део 2: школа и црква*, Стубови културе, Београд, 1996.
45. Димић, Љубодраг, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941: део 3: Политика и стваралаштво*, Стубови културе, Београд, 1997.
46. Donat, Branimir, *Pegaz ili dada*, Izdavački centar, Rijeka, 1988.
47. *Duchamp, Marcel: spisi, tumačenja*, priredili Zoran Gavrić i Branislava Belić, Samostalno izdanje, Bogovađa, 1995.
48. Džejmson, Frederik, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, preveo Dušan Puhalo, Rad, Beograd, 1984.
49. Eagleton, Terry, *Ideology. An introduction*, Verso, 1991 na: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3612/is\\_199410/ai\\_n8722893/](http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3612/is_199410/ai_n8722893/) (24.12.2009.)
50. Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, prevela Mirjana Drndarski, Nolit, Beograd, 1973.
51. Eko, Umberto, *Otvoreno delo*, preveo s italijanskog Nika Milićević, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
52. Eko, Umberto, *Granice tumačenja*, prevela sa italijanskog Milana Piletić, Paideia, Beograd, 2001.
53. Фелман, Шошана, „Cogito и лудило или смисао књижевности“ у: „Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију“, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.
54. Feyerabend, Paul, *Protiv metode: skica jedne anarhističke teorije spoznaje*, s engleskog preveo Mario Suško, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.
55. Flaker, Aleksandar, *Ruska avangarda*, SNL, Globus, Zagreb, 1984.

56. Foljambe, Alan, *Constructivism and Dada: The Machine as Friend and Enemy*, na: <http://20thcenturyart.suite101.com/article.cfm/constructivism-and-dada-the-machine-as-friend-and-enemy>, Purgative or Purgatory? Dada Machine Art and the Politics of the Aura, By: Peter Gaffney, <http://a06.cgpublisher.com/proposals/10/index.html> (27.05.2010)
57. Frankstel, Pjer, *Umetnost i tehnika: u XIX i XX veku*, preveo Božidar Marković, Nolit, Beograd, 1964.
58. Freedon, Michael, *Ideologies and Political Theory: A Conceptual Approach*. Oxford: Oxford University Press, 1996, na: <http://books.google.com/books?id=ocSzA5zwSYC&printsec=frontcover&dq=isbn:9780198294146&hl=sr&cd=1#v=onepage&q=&f=false> (29.12.2009.)
59. Fuko, Mišel, *Istorija ludila u doba klasicizma*, prevela Jelena Stakić, Nolit, Beograd, 1980.
60. Fuko, Mišel, *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*, prevela sa francuskog Jelena Stakić, Prosveta, Beograd, 1982.
61. Фуко, Мишел, „Лудило, одсуство тела“ у: „Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију“, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.
62. Фуко, Мишел, *Надзирати и кажњавати: рођење затвора*, са француског превела Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.
63. Fuko, Mišel, *Poredak diskursa: pristupno predavanje na „Kolež de Fransu“ održano 2. decembra 1970*, prevod sa francuskog Dejan Aničić, Karpos, Loznica, 2007.
64. <http://arhiva.glas-javnosti.co.yu/arhiva/2001/07/19/srpski/F01071801.shtml> , 05.03.2008.
65. Grdan, Lada, *Zenit i simultanizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
66. Грдинић, Никола, *Формални маниризми*, Народна књига, Алфа, Београд, 2000.

67. Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad, 1996.
68. Harvud, Ronald, *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*, preveo s engleskog Đorđe Krivokapić, CLIIO, Beograd, 1998.
69. Heraclitus, *The Complete Fragments*, na: <http://community.middlebury.edu/~harris/Philosophy/heraclitus.pdf> (20.05.2012.)
70. Hoke, Gustav Rene, *Manirizam u književnosti: alkemija jezika i ezoterično umijeće kombiniranja: prilozi poredbenoj povijesti evropskih književnosti*, preveo Ante Stamać, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1986.
71. Horkheimer Max, Adorno Theodor, *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofijski fragmenti*, prijevod Nadežda Čaćinović – Puhovski, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974.
72. Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura: sa uvodom u semiotička istraživanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2007.
73. Jerkov, Aleksandar, *Smisao (srpskog) stiha. Knj. 1, De/konstitucija*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2010.
74. Јерков, Александар, „Рубна књижевност српска“ у: „Империјални оквири књижевности и културе“: Зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30-31. X 2009), Филолошко-уметнички факултет, Скупштина града, Крагујевац, 2010.
75. Josimović, Radoslav, „Dadaizam“ u: *Rečnik književnih termina*, grupa autora, Nolit, Beograd, 1986.
76. Jovanov, Svetislav, *Rečnik postmoderne: sa uputstvima za radoznale čitaoce*, Geopoetika, Beograd, 1999.
77. Jovanović, Raško, *Pozorište i drama*, Vuk Karadžić, Beograd, 1984.
78. Juvan, Marko, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*, prevod sa slovenačkog Miljenka Vitezović, Službeni glasnik, 2011.

79. Јурица, Невен, „Метаморфоза лудила“ у: „Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију“, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.
80. Кајзер, Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, превео с немачког Томислав Бекић, Светови, Нови Сад, 2004.
81. Kaler, Džonatan, *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, превео Dragan Плић, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
82. Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, превео Nikola Popović, BIGZ, Beograd, 1975.
83. Клеут, Марија, *Научно дело од истраживања до штампне: техника научноистраживачког рада*, Академска књига, Нови Сад, 2008.
84. *Književni žanrovi i tehnike avangarde*, s francuskog превео Radoman Kordić, Narodna knjiga, Alfa, 2001.
85. Коковић Драган, *Пукотине културе*, Прометеј, Нови Сад, 2003.
86. Kolijer, Džejms Linkoln, *Istorija džeza*, превео Dušan Latković, Nolit, Beograd, 1989.
87. Компањон, Антоан, *Демон теорије*, превод са француског Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић, Светови, Нови Сад, 2001.
88. Konstantinović, Radomir, *Filosofija palanke*, Nolit, Beograd, 1981.
89. Konstantinović, Zoran, „Eksperimentalno u književnosti“, у: *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, str. 160.
90. Константиновић, Зоран, *Феноменолошки приступ књижевном делу*, Просвета, Просвета, Београд, 1969.
91. Константиновић, Зоран, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984.
92. Kordić, Radoman, *Autobiografsko pripovedanje*, Narodna knjiga, Alfa, 2000.
93. Кордић, Радоман, „Лудило и симболички поредак“ у: „Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију“, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.
94. Kosanović, Dejan, *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976.

95. Костић, Лаза, „О идеалу и песничком заносу“ (из Књиге о Јовану Јовановићу Змају), Изабрана дела, Рад, Београд, 1986, стр. 289-306.
96. Краков, Станислав, *За част отаџбине – Пожар на Балкану*, приредио Гојко Тешић, Народна књига, Београд, 2000.
97. Kroče, Benedeto, *Književna kritika kao filozofija*, izbor i prevod Vladan Desnica, Kultura, Beograd, 1969.
98. Кроче, Бенедето, *Поезија : увод у критику и историју поезије и литературе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995.
99. Kun, Tomas S., *Struktura naučnih revolucija*, preveo Staniša Novaković, Nolit, Beograd, 1974.
100. Курцијус, Ернст Роберт, *Европска књижевност и латински средњи век*, превео с немачког Јосип Бабић, превели с латинског и грчког Дарко Тодоровић, са шпанског и француског Александра Манчић, Милић, са италијанског Зоран Радисављевић, Српска књижевна задруга, Београд, 1986.
101. Lakan, Žak, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
102. Lambrianou N. 2011. „Hegel and Dadasophy: Art and Anti-Art“, dostupno na <http://www.gold.ac.uk/visual-cultures/calendar/?id=3197> (04.04.2011.)
103. Lešić, Andrea, *Bahtin, Bart, Strukturalizam: književnost kao spoznaja i mogućnost slobode*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
104. <http://www.lib.uiowa.edu/dada/> (14.04.2009.)
105. Левинас, Емануел, *Међу нама: мислити-на-другог: огледи*, превела с француског Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.
106. Liotar, Žan-Fransoa, *Raskol*, prevela s francuskog Svetlana Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.
107. Липовецки Жан, *Доба празнине: огледи о савременом индивидуализму*, превела с француског Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2011.



108. Лотман, Јуриј М., *Семиосфера: у свету мишљења: човек, текст, семиосфера, историја*, превод с руског Веселка Сантини, превод фрагмената са староруског Богдан Терзић, Светови, Нови Сад, 2004.
109. Lukács, Georg, *History and Class Consciousness*, 1919-23, на: <http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/history/index.htm> (12.01.2009.)
110. Mannheim, Karl, *Ideology and Utopia* Routledge, 1936, на: [http://www.amazon.com/Ideology-Utopia-Introduction-Sociology-Knowledge/dp/0156439557#reader\\_0156439557](http://www.amazon.com/Ideology-Utopia-Introduction-Sociology-Knowledge/dp/0156439557#reader_0156439557) (29.12.2009.)
111. Marino, Adrijan, *Poetika avangarde*, s francuskog prevele Mira Vuković i Vera Ilijin, Narodna knjiga, Alfa, 1998.
112. Marx, Karl, *The German Ideology*, 1845-46, на: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/> (03.01.2009.)
113. Milić, Novica, *ABC Dekonstrucije*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 1997.
114. Милосављевић, Петар, *Методологија проучавања књижевности*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1985.
115. Милосављевић, Петар, *Логос и парадигма*, Требник, Београд, 2000.
116. Minogue, Kenneth, *Alien Powers: The Pure Theory of Ideology*, Palgrave Macmillan, 1985, на: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1282/is\\_v37/ai\\_3776288/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1282/is_v37/ai_3776288/) (22.12.2009.)
117. Mol, Abraham A. „Analiza struktura pesničke poruke na različitim vidovima senzibiliteta: informacioni vid problema jedne poetike“ u: Umberto Eko *Teorija i estetika informacije*, prevela Cvijeta Jakšić-Josić, Prosveta, Beograd, 1977.
118. [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=15167](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=15167) (12.06.2012)
119. Moris, Čarls, *Osnove teorije o znacima*, prevod Radoslav Konstantinović, BIGZ, Beograd, 1975.
120. Nastić, Radmila, *Drama u doba ironije: Pinter i Olbi između apsurdna i postmodernizma*, Oktoih, Podgorica, 1998.

121. Ниче, Фридрих, *Несавремена разматрања*, превод Данило Н. Баста, Просвета, Београд, 1997.
122. Ниће, Фридрих, *Тako je govorio Zaratustra*, Oktoih, Podgorica, 1998.
123. Норис, Кристофер, *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride*, превела Јасмина Милићевић, Nolit, Београд, 1990.
124. *Нова енциклопедија у боју*: Вук Караџић, Larousse, 1 А-К, Вук Караџић, Београд, 1977.
125. *Nova kritika*, izbor tekstova, predgovor i beleške Jovan Hristić, tekstove превели Ksenija Anastasijević, Slobodan Đorđević, Nikola Koljević, Dušan Puvačić i Aleksandar I. Spasić, Prosveta, Београд, 1973.
126. *Општа енциклопедија Larousse у три тома*, Вук Караџић, Interexport, Београд, 1971.
127. Ораић Тoliћ, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
128. Оже, Марк, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, превела s francuskog Ана А. Јовановић, Biblioteka XX vek, Београд, 2005.
129. Панић, Владислав, *Речник психологије уметничког стваралаштва*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
130. Parsons, L. (2010). *The Rubbish Theory: : Exploring the Practices of Value Creation*, на: [http://www.acrwebsite.org/volumes/eacr/vol8/eacr\\_vol8\\_102.pdf](http://www.acrwebsite.org/volumes/eacr/vol8/eacr_vol8_102.pdf)
131. Первић, Мухарем, „Дође ми да полудим“ у: „Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију“, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.
132. Perišić Igor, *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorija smeha od Platona do Propa*, Službeni glasnik, Београд, 2010.
133. Петковић, Новица, *Елементи књижевне семиотике*, Народна књига, Алфа, Београд, 1995.
134. Petrić, Vladimir, *Uvođenje u film: kako se stvara film, kakvo dejstvo ima film*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1968.

135. Petrović, Sreten, *Za autonomiju umetnosti: estetička preispitivanja*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
136. *Поетика: теорија и историја појма*, приредио Гојко Тешић, Народна књига, Алфа, Београд, 2000.
137. Поповић, Богдан, „Која је уметничка вредност црначке пластике?“, „Српски књижевни гласник“, књ. 8, јануар-април, Београд, 1923, стр. 22-34, 115-126, 203-224.
138. Поповић, Радован, *Сјајно друштво: прича о српским надреалистима*, Службени гласник, Београд, 2009.
139. *Популарна енциклопедија*, БИГЗ, Београд, 1976.
140. *Povijest književnih teorija: od antike do kraja devetnaestog stoljeća*, u izboru Miroslava Bekera, SNL, Zagreb, 1979.
141. Radovanović, Vladan, *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.
142. Radović, Miodrag, *Književna aksiologija: problemi i teorije književnog vrednovanja u dvadesetom stoleću*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1987.
143. Ranković, Milan, *Komparativna estetika*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1973.
144. Ristić, Marko, *Književna politika: članci i pamfleti*, Rad, Beograd, 1979.
145. Rorti, Ričard. *Konsekvence pragmatizma*, preveo Dušan Kuzmanović, Nolit, Beograd, 1992.
146. Саболчи, Миклош, *Авангарда и неоавангарда*, превела са мађарског Марија Циндори-Шинковић, Народна књига, Београд, 1997.
147. Said, Edvard, *Kultura i imperijalizam*, prevela Vesna Bogojević, Beogradski krug, Beograd, 2002.
148. Said, Edvard V., *Orijentalizam*, prevela s engleskog Drinka Gojković, Biblioteka XX veka, Beograd, 2008.
149. *Savremena anglo-američka književna kritika*, priredio Aleksandar Jerkov, Književna kritika, br. 2, 1983, str. 5-134.

150. Selenić, Slobodan, *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1971.
151. Servije, Žan, *Istorija utopije*, prevela s francuskog Vera Pavlović, CLIO, Beograd, 2005.
152. Sheppard, Richard, *Modernism-dada-postmodernism*, Northwestern University Press, Illinois, 2000.
153. Sloterdajk, Peter, *Kritika ciničkoga uma*, s njemačkog preveo Boris Hudoletnjak, Globusni nakladni zavod, Zagreb, 1992.
154. Станаревић, Рада, *Монтажа, авангарда, књижевност*, Народна књига, Алфа, Београд, 1998.
155. Стефановић, Мирјана Д., *Аутобиографија*, Службени гласник, Београд, 2010.
156. Stefanović, Mirjana, „Hermetička književnost“, u: *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986.
157. Стојановић-Пантовић, Бојана, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад, 1998.
158. *Studije kulture: zbornik* (drugo izdanje), priredila Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
159. Subotić, Irina, „Mihailo S. Petrov (1902-1983): korifeju moderne grafike in memoriam“, „Moment“, br. 1, Beograd, 1984.
160. *Suvremene književne teorije*, priredio Miroslav Beker, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.
161. Šimić, Antun Branko, „Tri zapisa o pjesništvu“ u: *Proza*, knj. 1, Znanje, Zagreb, 1960.
162. Štajnberger, Ivan. *Čovek u automatizovanom sistemu: inženjerska psihologija*, Nolit, Beograd, 1980.
163. Шутић, Милосав, *Трагање за методом*, Службени гласник, Београд, 2010.
164. Šuvaković Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU, Prometej, Beograd, Novi Sad, 1999.

165. <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern> (20.10.2009.)
166. Тево, Мишел, „Уметност и лудило“ у: „Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију“, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.
167. *Теорија рецепције у науци о књижевности*, приредила Душанка Марицки, Нолит, Београд, 1978.
168. Тешић, Гојко, *Avangarda i tradicija: anketa književne reči 1980-1982*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2002.
169. Todorova, Marija, *Imaginarni Balkan*, prevele s engleskog Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen, Biblioteka XX vek, Beograd, 1999.
170. Tomašević, Boško, *Protiv književne teorije*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2011.
171. де Торе, Гиљермо, *Историја авангардних књижевности*, превела Нина Мариновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001.
172. *Transkulturalna Evropa*, priredile Urlike Hana Majnhof i Ana Triandafilidu, preveli Ljubica Vajer i Đorđe Krivokapić, CLIО, Beograd, 2008.
173. Валент, Милко, „Лудило критичке имагинације“ у: „Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију“, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.
174. Vatimo, Đani, *Kraj moderne*, prevod sa italijanskog Ljiljana Banjanin, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1991.
175. Vegerbauer, Kristine, „Entropija“ у: *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, priredio Ralf Šnel, Plato, Beograd, 2008. str. 150.
176. Velek, Rene, *Kritički pojmovi*, preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Vuk Karadžić, Beograd, 1966.
177. Велш, Волфганг, *Наша постмодерна модерна*, превела с немачког Бисерка Рајлић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000.

178. Viner, Norbert, *Kibernetika i društvo: ljudska upotreba ljudskih bića*, preveo dr Ljubomir Radanović, Nolit, Beograd, 1973.
179. Zarecki, V.A., „Tip kao informacija“, u: Eko, Umberto, *Teorija i estetika informacije*, prevela Cvijeta Jakšić-Josić, Prosveta, Beograd, 1977.
180. Zelina, Miron. „Psihologija književne komunikacije“. u: „Književna kritika“, Beograd, 1981, br. 1, str. 21-27.
181. Zorić, Pavle, „Pojam modernog posle Prvog i Drugog svetskog rata“, „Savremenik“, br. 10., Beograd, 1979, str. 235-242.
182. Žmegač, Viktor, *Težišta modernizma*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.
183. Žizek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology* Verso, 1989, na: <http://books.google.com/books?id=EujcNVAIcw4C&printsec=frontcover&dq=isbn:0860919714&hl=sr&cd=1#v=onepage&q=&f=false> (22.12.2009.)

# 7. ИНДЕКС

## 7.1. ИНДЕКС ИМЕНА

### А

- Авицена (Абу Али ел Хусеин ибн Сина) 253
- Ајзенштајн, Сергеј 157
- Ајнштајн, Алберт 253
- Алексић, Драган 1, 3,4, 6, 61, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281
- Алексић, Душан 182
- Алексић Милосав (Мија) 182
- Алексић, Никола 182-183
- Алексић, Стеван 182-183
- Алексић (Остерман) Луција 109
- Алексић, Матер 109
- Алтијери, Чарлс 35
- Андрић, Иво 181
- Аноним 75, 76, 250
- Апињанези, Ричард 270, 271
- Арагон, Луис 60, 61, 255
- Арањмивеш, Лајош 152
- Аристотел 253
- Арп, Ханс 39, 61, 74
- Арто, Антонен 19
- Аршипенко, Александар 120, 138

## Б

Бадер, Иоанес 43, 258  
Баба, Хоми 12  
Бал, Хуго 38, 39, 40, 41, 45, 52, 60  
Баргелд, Иоанес 50  
Барт, Ролан 10, 13, 31, 32, 34, 215, 238, 239,  
241  
Батај, Жорж 19  
Башлар, Гастон 58  
Беар, Анри 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49,  
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,  
62, 63, 64, 108, 132, 133, 134, 153,  
175, 255, 258, 259  
Беговић, Милан 114, 115, 144, 178, 209  
Бекет, Семјуел 251  
Бергсон, Анри 253  
Благојевић, Десимир 126, 127, 179  
Блекбурн, Сајмон 255  
Богдановић, Милан 187  
Бодлер, Шарл 25, 53  
Бодријар, Жан 268  
Бојтар, Ендре 72  
Боленбек, Георг 266  
Браун, Е.Ф. 72  
Брдар, Милан 257  
Бретон, Андре 10, 43, 47, 59, 61, 259  
Бретон, Ретиф де ла 28  
Брох, Херман 17, 31, 132  
Брукс, Клинт 29, 223  
Бул, Џорџ 253  
Булатовић, Миодраг 181  
Були, Мони де 68, 71, 126, 127, 128  
Бурдије, Пјер 173, 174  
Буриан, Емил Франтишек 72

## В

Вагнер, Рихард 62  
Валден, Херварт 120  
Васић, Павле 77, 186  
Вегербауер, Кристине 233  
Велек, Рене 33  
Велш, Волфганг 270  
Верн, Жил 139  
Веселиновић, Јанко 183  
Видаковић, Александар 179  
Винавер, Станислав 154, 177, 179, 209, 221  
Волк, Петар 112  
Волкер, Јиржи 72  
Вучићевић, Бранко 107  
Вучо, Александар 181, 183

## Г

Гатари, Феликс 236, 260  
Глишић, Милован 183  
Голубовић, Видосава 189  
Гратз, Густав 167  
Грос, Георг 43, 50, 57

## Д

Дединац, Милан 122, 177, 181, 183  
Делез, Жил 236, 260  
Делић, Јован 187  
Демпси, Џек 94  
Дерида, Жак 10, 11, 19, 36, 37, 55, 64, 97,  
103, 253, 261,  
Дерме, Пол 47  
Дероко, Александар 122



Димитријевић, Лола 169  
Димић, Љубодраг 21, 73, 75, 165, 166, 167,  
168, 169  
Дишан, Марсел 44, 57, 58  
Донат, Бранимир 189, 246  
Драинац, Раде (Радојко Јовановић) 71, 122,  
179, 188  
Дучић, Јован 221

## Е

Евен Зохар, Итамар 9  
Едерс, Ервин 175  
Ејхенбаум, Борис 56  
Елијар, Пол 56, 60  
Елиот, Томас Стернс 29, 34  
Емпсон, Вилијам 224  
Ернст, Макс 114, 144  
Ерор, Гвозден 12

## Ж

Жакоб, Макс 50  
Жари, Алфред 53, 244, 249, 251  
Жид, Андре 41, 53, 54, 133

## З

Зајц, Иван 267  
Зернер, Валтер 39

## И

Илић, Александар 178

Илић, Драгутин 186  
Ингарден, Роман 31, 226  
Исаковић, Антоније 182

## Ј

Јакобсон, Роман 26  
Јакшић, Ђура 183  
Јанко, Марсел 40, 43, 52  
Јаус, Ханс Роберт 33, 34  
Јерков, Александар 10  
Јерковић, Душан 122, 126, 127,  
Јованов, Јасна 13, 66, 67, 70, 73, 76, 77, 108,  
164, 189, 247, 250,  
Јованов, Светислав 269  
Јовановић, Ђорђе 183  
Јовановић, Ж. П. 182  
Јовановић Змај, Јован 183  
Јовановић, Рашко 244  
Јовичић, Сања 267  
Јосимовић, Радослав 45, 50

## К

Каган, М.С. 32  
Кант, Имануел 253  
Карасу, Мишел 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47,  
49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,  
61, 62, 63, 64, 108, 132, 133, 134,  
153, 175, 255, 258, 259  
Каћански, Стеван Владислав 154  
Кашак, Лајош 72, 118  
Кјеркегор, Сјерен 253  
Кле, Пол 120  
Ковачевић, Божидар 169, 179  
Ковачић, Крешимир 209

Комарчић, Лазар 186  
Константиновић, Зоран 243  
Кордић, Радоман 96, 98, 99, 100, 101, 102,  
106  
Костић, Лаза 183  
Краван, Артур 108  
Кревел, Рене 57  
Кристал, Дејвид 13  
Крклец, Густав 114, 115, 117, 177  
Крлежа, Мирослав 209  
Кроче Бенедето 29, 228, 229, 231  
Куленовић, Скендер 181  
Кун, Томас 261  
Курцијус, Ернст Роберт 30, 228

## Л

Лазаревић К. Лаза 183  
Лалић, Михаило 181  
Ластов, Видо 67, 74, 77, 80, 85, 87, 88, 89,  
94, 151, 183  
Левинас, Емануел 12  
Лењин, Владимир Иљич 50, 153  
Лепосавић, Радоња 189  
Лесковац, Младен 171  
Лешић, Андреа 261  
Ливис, Франк Рејмонд 29, 225  
Липшиц, Жак 120  
Лотман, Јуриј 9, 27, 28  
Лукач, Ђерђ 150  
Лутер, Мартин 145

## М

Мајднер, Лудвиг 142  
Максимовић, Десанка 181  
Маларме, Стефан 241  
Ман, Пол де 122  
Манојловић, Тодор 167, 187  
Марковић Кодер, Ђорђе 186, 221  
Маркс, Карл 31  
Матавуљ, Симо 183  
Матачић, Ловре 167  
Матић, Душан 179, 181, 183  
Машре, Пјер 32  
Меринг, Валтер 74, 114, 116, 118, 144, 162,  
258, 268, 271  
Миличић, Сибе 187  
Миловановић, Б. 77  
Миливојевић, Предраг 169  
Миљинковић, Антун (Туна, Fer Mill) 68, 74,  
80, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 93, 94,  
151, 183  
Митриновић, Димитрије 179  
Михаиловић, Бата 170  
Мицић, Љубомир 101, 107, 112, 114, 115,  
117, 118, 119, 120, 121, 143, 160,  
161, 162, 178, 182, 185, 186, 187,  
188, 269, 270, 276  
Мокрањац, Стеван Стојановић 267  
Мохољ Нађ, Ласло 74  
Мукаржовски, Јан 26, 34, 222

## Н

Најман, Јулија 171  
Настасијевић, Момчило 179, 181, 218, 279

Настић, Радмила 251  
Нережниј, Василиј 28  
Ниче, Фридрих 19, 140, 253, 260  
Нојман, Станислав Костка 72  
Нордау, Макс 63

## Њ

Његуш, Роксанда 181

## О

Обрадовић, Драгољуб 68, 77, 78  
Олни, Џејмс 103

## П

Павић, Милорад 266  
Павловић, Миодраг 182  
Пандуровић, Сима 178, 221  
Паскал, Блез 57  
Первић, Мухарем 149  
Петрарка, Франческо 57  
Петров, Михаило С. 67, 71, 74, 80, 82, 84,  
85, 87, 91, 92, 94, 111, 151, 187  
Петровић, Вељко 167  
Петровић, Петар Пеција 119, 120  
Петровић, Растко 178, 179, 181, 185, 187,  
267, 279  
Петровић, Светислав 167  
Пешић, Миодраг М. 179  
Пикабија, Франсис 43, 61, 74  
Пинтер, Харолд 251  
Платон 156

Пољански, Бранко Ве (Бранислав Мицић)  
71, 101, 112, 116, 118, 154, 160, 161,  
182.

Попа, Васко 182  
Поповић, Богдан 167, 220, 221, 227  
Прерадовић, Петар 154  
Прудон, Пјер Жозеф 159

## Р

Рабле, Франсоа 159  
Радичевић, Бранко 183  
Радовић, Миодраг (књижевни теоретичар)  
25, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,  
221, 222, 227.  
Радовић, Миодраг (Jim Rad) (писац) 68, 79,  
83, 84, 91,  
Раичковић, Стеван 182  
Рајх, М. 74  
Ратковић, Ристо 68, 71, 122, 126, 127, 128  
Ренан, Ернест 143  
Ренсом, Џон Кроу 29, 224  
Рибмон-Десењ, Жорж 41, 46, 47, 49, 53, 134,  
152  
Риго, Жак 46  
Рилке, Рајнер Марија 57  
Ристић, Марко 13, 45, 69, 122, 183  
Рихтер, Ханс 40, 43, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53,  
55, 56, 59, 60, 63, 70, 71, 189  
Ришар, Лионел 52, 53  
Розић, Владимир 110, 111  
Ротердамски, Еразмо 253  
Рубин, Исак Иљич 31

## С

Сад, Маркиз де (Донасле Алфонс Франсоа)  
53  
Самоковлија, Исак 181  
Сегал, Артур 43  
Секулић, Исидора 178  
Селенић, Слободан 243, 244  
Селимовић, Меша 181  
Сен-Мартен, Луј Клод 28  
Сервије, Жан 158  
Сингер, Нац 79, 88, 90, 92, 93  
Слотердајк, Петер 19, 97, 253, 258, 259  
Смит, Роберт 97  
Смит, Сидони 103  
Сремац Драган 67, 85, 86, 151, 152  
Станић, Славко 67, 151  
Стефановић, Мирјана Д. 97, 98, 99, 103, 113,  
122, 210, 211, 275,  
Стефановић, Павле 179  
Стојановић-Пантовић, Бојана 188  
Стојковић, Атанасије 186  
Стојковић, Боривоје С. 77, 186  
Столович, Леонид 32  
Суботић, Ирина 176, 189  
Супо, Филип 54, 61, 120

## Т

Тајге, Карел 72, 73, 109  
Тејт, Ален 30, 224  
Тешић, Гојко 69, 108, 110, 154, 167, 170,  
184, 188, 189, 221,  
Тимотијевић, Душан (Дуда) 122  
Тињанов, Јуриј 222

Годорова, Марија 71  
Годоровић, Мирољуб 221, 225, 226  
Годоровић, Предраг 71, 73, 74, 76, 146, 150,  
168, 169, 171, 189,  
Токин, Бошко 71, 112, 115, 116, 143, 154,  
178, 187  
Токин, Милан 171, 172  
Томић, Звонко 68, 71  
Томић, Раденко 170  
Томпсон, Едвард Палмер 30  
Торе, Гиљермо де 39, 40, 43, 45, 46, 47, 51,  
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62,  
63, 64, 133, 275  
Трајковић, Никола 171  
Трнски, Иван 154

## Ћ

Ћопић, Бранко 181  
Ћосић, Бора 106, 107  
Ћосић, Добрица 181

## У

Унамуно, Мигел де 46

## Ф

Фајерабенд, Пол 19, 59, 67, 125, 126, 253,  
259, 260, 261  
Фрејка, Лиржи 72  
Фуко, Мишел 14, 15, 16, 17, 18, 19, 97, 200

## Х

Хајдегер, Мартин 12, 46, 253  
Хајзенберг, Вернер 253  
Халас, Франтишек 72  
Хартман, Николај 30, 227  
Хартфилд, Џон 43  
Хасан, Ихаб 35  
Хаусман, Раул 43, 53, 59, 61, 74, 109, 114,  
116, 118, 144, 158, 240, 271  
Хачион, Линда 11  
Хашек, Јарослав 72  
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих 253  
Хераклит 132, 254  
Херцфелде, Виланд 43  
Хесен, Јохан 30  
Хилзенбек, Рихард 39, 40, 41, 43, 50, 53, 73,  
107, 114, 144, 152, 162, 163, 175,  
177, 189  
Хирш, Доналд Ерих 35  
Хитлер, Адолф 51, 166  
Хорације 145  
Хусерл, Едмунд 30

## Ц

Цара, Тристан 10, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46,  
50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,  
61, 62, 63, 64, 72, 73, 74, 76, 77, 107,  
132, 134, 158, 159, 175, 179, 243, 257  
Це, Чуанг 257  
Цицварић, Крста 169  
Црњански, Милош 178, 181, 187, 203

## Ч

Чисхолм, Дајана 103  
Чонт, Адам 74, 175, 176  
Чука, Золтан 152

## Џ

Џејмсон, Фредрик 149

## Ш

Швитерс, Курт 42, 61, 71, 73, 101, 107, 112,  
114, 118, 137, 142, 144, 162, 163,  
175, 176, 202, 203, 231, 232, 239, 279  
Шекспир, Вилијем 11, 13  
Шелер, Макс 227  
Шепард, Ричард 64, 264, 265  
Шимић, Антун Бранко 114, 178, 209  
Шкловски, Виктор 26  
Шлајермахер, Фридрих 33  
Шлезингер, Славко 74  
Штајнер, Манфред 99  
Штаудингер, Херман 215  
Штегеман, Паул 71  
Штиглиц, Артур 44  
Шуваковић, Мишко 125, 213, 233, 243  
Шулте-Миделих, Бернд 29

## 7.2. ПРЕДМЕТНИ ИНДЕКС

### А

Авангарда 41, 52, 67, 90, 97, 99, 105, 106, 116, 117, 119, 147, 150, 160, 163, 169, 174, 177, 179, 181, 185, 186, 187, 209, 210, 211, 213, 225, 227, 233, 243, 249, 266, 269, 271, 274, 276, 279, 280

Академизам 45

Аксиологија 5, 19, 23, 36, 49, 52, 56, 153, 210, 221, 222, 227, 273, 280

аксиолошка помодност 35

аксиолошка теорија 29

аксиолошки предмет 30

аксиолошки систем 31

аксиолошки центар 29

аксиолошко писмо 33, 34

анаксиологија 57

аутоаксиологија 221

вредновање 13, 17, 28, 30, 32, 56, 226

књижевна вредност 24, 26, 37, 56, 57, 225

књижевно суђење 30, 31, 56

криза вредновања 35

„слепило за вредности“ 31, 227

Активизам 73, 152, 166

Анархизам 19, 38, 39, 42, 63, 67, 69, 130, 153, 157, 159, 252, 253, 272, 273, 278

анархокомунизам 152, 274

анархонихилизам 64

дадаистички анархизам

(даданархизам) 130

епистемолошки 19, 59, 125, 253, 259, 261

„anything goes“ 67, 259

етички 134, 277

логички 255

Апокалипса 142, 253

дадаокалипса 156

Апокриф 24

Апорија 5, 12, 13, 19, 33, 208, 221, 252, 262, 273

место неодређености 215

Апстрактно сликарство 42, 256

Апсурд 39, 48, 208, 249, 252, 255, 256

Асемблаж 125, 264

Аутобиографија 5, 46, 71, 86, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 113, 114, 116, 117, 119, 121, 123, 124, 126, 127, 128, 151, 154, 198, 242, 275, 276

антиаутобиографија 5, 103, 275

аутебиографија 103

аутогинографија 103

аутоганатографија 103, 128, 276

аутохетерографија 103

колективна 128

литерализација 124

периаутобиографија 103

Аутоматизам, књижевни 61

Аутопоетичност 126

- Аутопортрет  
     антиаутопортрет 105  
 Аутор 215
- Б**
- Балканизам 3, 70, 71, 72, 78, 83, 84, 119, 275, 276  
 Биографија 103, 106, 107, 108, 110, 112  
 Бокс (песничење) 108  
 Бруитизам 75, 90, 138
- В**
- Витализам 253  
 Вишезначност 29  
 Воковизуел 3, 86, 213, 214, 216, 222, 269, 274
- Г**
- Граматиологија 11  
 Геније, књижевни 24  
 Гротеска 50, 61, 78, 245, 251, 274
- Д**
- Дадаизам (Дада) 3, 13, 25, 29, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 97, 99, 101, 107, 111, 114, 115, 118, 120, 121, 123, 125, 126, 128, 132, 133, 134, 135, 137, 141, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 162, 163, 165, 167, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 191, 192, 195, 200, 205, 209, 211, 213, 221, 225, 229, 238, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 251, 253, 256, 258, 261, 263, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 276, 277, 279, 280  
     анти-дада 69  
     неодада 69, 70, 125, 243  
     провокација, дадаистичка 45  
 Дадасофија 3, 45, 58, 63, 69, 123, 135, 154, 155, 156, 157, 162, 163, 191, 192, 207, 211, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 266, 275  
     антилогоцентричност 154  
     антифилозофија 67  
     „какотедрагост“ 6, 19, 67, 93, 159, 211, 252, 259, 270, 278, 281  
     оргарт 98, 157  
 Дадафоризам 61  
 Деконструкција 9, 11, 15, 19, 24, 35, 36, 64, 131, 153, 207, 253, 258, 275  
 Деструкција 45, 46, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 63, 64, 74, 131, 207, 227, 252, 254, 266  
     аутодеструктивност 46, 47, 55, 67, 69, 128, 276  
     жанровска 61  
     дискурс-деструкција 262  
 Дехуманизација 201  
 Дијалектика 132, 208  
     конкретног тоталитета 33  
 Дилетантизам 49  
 Дионизијски 199  
 Дисеминација 102  
 Дискурс 3, 10, 11, 18, 19, 20, 23, 54, 256, 257, 266  
     дада-дискурс 49, 254, 277

дискурс-маргина 3, 10, 18, 27, 37,  
261  
дискурс моћи 3,11, 12, 15, 19, 21,  
129, 139, 144  
милитаристички 150, 152  
поредак дискурса 22, 173, 278

Доктрина 18

Документарност 98, 99, 128

Друго 8, 11, 12, 28, 192, 193, 273

## Е

Еволуција, књижевна 26, 56, 70

Егзил 15, 16, 21, 106, 117, 164, 280

унутрашњи 148, 164, 274, 275, 278

Егзистенцијализам 46, 64, 253, 259

Експеримент 225, 234, 242, 243, 249, 269

драмски 3, 6, 248

експериментална књижевност 9,  
126

Експресионизам 53, 59, 68, 72, 115, 120, 142,  
177, 183, 188

постекспресионизам 188, 280

Екс-центрично 11, 273

Ектропија 234, 239, 241, 260

Елитизам/популизам 93

Ентропија 58, 59, 60, 99, 137, 210, 217, 223,  
231, 233, 239, 240, 241, 242, 251, 269, 274,  
280

језичка 88

појма 12

поетска 3

прозна 3, 6

Естетика 24, 216

анестетско 58

антиестетизам 57, 252, 274

естетизација 97

естетика ружног 90, 91, 92, 191,  
225, 229, 274

естетски објекат 225

естетичка критика 221

компаративна естетика 62, 213, 219

не-лепо 57

Естетска дистанца 34, 216

Етика 24, 47, 59, 130, 133, 134

а-морал 51, 265

анти-морал 51

етичке вредности 31

етички релативизам 133

## Ж

Жанр 27

Жонглирање (метафора везана за дискурс)  
37

## З

Зенитизам 67, 68, 74, 101, 107, 120, 121, 143,  
155, 156, 163, 178, 187, 189, 230, 241, 277,  
279

## И

Идентитет, књижевни 3, 45, 70, 103, 108,  
118, 125, 208

оспоравање 6, 186, 221, 275

реконструкција 6, 186, 188, 190, 275

Идеја о вечном повратку 253



Идеологија 6, 21, 32, 48, 49, 50, 148, 149,  
152, 153, 156, 188, 221, 258, 274, 277

Имагологија 71

Империјализам 60

Интернационализам 175, 209, 227, 253

Инертекстуалност 269

Интуиција, књижевна 30

Инфантилизам 45, 156, 251, 278

Ирационалност 30, 132, 221, 251

Иронија 29, 45, 64, 138, 141, 225, 248, 264

## Ј

Језик 32, 54, 55, 64, 212, 255

граматика 54, 60

метајезик 41, 42, 191

неологизам 223, 234

семантичко поље 223-224, 248

синтакса 54

полиглосија 85, 136, 212, 223, 269,  
281

полисемија 150

тамница језика 274

хетероглосија 64

Југо-дада 3, 66, 68, 70, 71, 76, 77, 80, 82, 83,  
84, 87, 90, 91, 97, 105, 111, 115, 121, 122,  
128, 149, 150, 151, 159, 160, 163, 166, 175,  
176, 177, 178, 179, 182, 187, 188, 189, 216,  
221, 241, 246, 250, 251, 268, 271, 275, 276,  
277, 278, 279, 280

## К

Калиграм 248

Канон 9, 24, 25, 33, 55, 56, 254, 274, 275

аканоничност 24

естетски 26

каноничност 26

Карикатура 50, 138, 140, 142, 195

Карневализација 78, 91, 93

Кинизам 253

Класицизам 11, 13

Књижевна производња 31

Књижевни суд 36

Књижевност 58

Колаж 62, 64, 176, 189, 190, 264

Комад-синтеза 244

Коментар 37, 100, 128

Комуникација, књижевна 44, 67, 210

редундантност 86, 87, 90

Конструктивизам 69, 243, 265

Контекст 36, 41

Космополитизам 40, 130, 175, 279

Криптоанализа 216, 219, 281

Кубизам 53, 74, 99

Култура 166

интеркултуралност 130, 165, 166,  
167, 177

културна политика 6, 164, 165, 166,  
167

мултикултуралност 130, 177

транскултуралност 130, 164, 176,  
267

## Л

Лавиринт 36

Лексикологија 180

Логика 253, 255, 256

алогизам 256

деонтичка логика 254

логичке грешке 256

софизми 256

логички субјекат 256

Логоцентризам 19, 162, 207

Лудизам 41, 42, 59, 61, 211, 255, 265, 268,  
269

## М

Манифест 39, 41, 43, 50, 111, 133, 137, 153,  
155, 201, 208, 239

Маргина 3,5,6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16,  
19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36,  
38, 45, 46, 50, 53, 59, 68, 120, 146, 149, 164,  
167, 170, 176, 190, 198, 264, 266, 273, 274,  
277

аксиолошка 35

антимаргинализација 46, 65, 69

асимилација 17

аутобиографска 3, 5, 38, 44, 96, 97,  
108, 128, 272, 277

аутомаргинализација 3, 18, 38, 44,  
48, 66, 67, 70, 71, 119, 125, 143, 144,  
253, 272, 275, 276

ботаничка 8

временска (темпорална) 28, 175

гиномаргина 204

дадаистичка 10

демаргинализација 20, 49, 190

економска 278

епистемолошка 31

естетичка 31, 57, 90

етимолошка 273

етичка 6, 15, 31, 51, 70, 129, 132,  
197, 202, 274, 277

језичка 54

континентална 7

културолошка 8, 31, 67, 120, 121,  
130, 258, 275

маргиналац 22, 28, 81, 172, 192, 193,  
210

маргинализација 3, 5, 10, 11, 14, 19,  
24, 30, 32, 33, 35, 45, 46, 52, 58, 60,  
66, 67, 76, 83, 107, 110, 116, 117,  
121, 148, 163, 173, 174, 178, 189,  
191, 193, 197, 201, 209, 210, 243,  
253, 273, 274, 279, 280

маргинално несвесно 21

маргинокритика 262

маргинофилија 192, 210

онтолошка 192

поетичка 3, 6, 34, 38, 53, 54, 66, 67,  
78, 149, 173, 177, 191, 252, 272

политичка 6, 130, 148, 277

→ синоними:

граница 12, 16, 27, 47, 59,  
62, 72, 132, 264

ивица 9

љуштура 42

обод 12, 47

одстрањивање 168

периферија 9, 10, 27, 28,  
202, 276

расредиштеност 134

руб(ност) 9, 10, 11, 29, 36,  
110, 120, 174, 227

скрајнутост 49, 67, 109,  
129, 192, 280

производња (генеза) маргине 17  
просторна (спацијална) 28, 138  
рецептивна 52, 54, 200  
сексуална 15  
систем центар-маргина 28  
слагање маргинā 14  
социјална 3, 5, 16, 31, 34, 38, 66, 67,  
70, 107, 109, 129, 149, 168, 171, 173,  
258, 272, 276,  
277, 278  
социополитичка 6  
статистичка 7  
социопсихолошка 6, 205  
теолошка 135  
    атеизам 134, 153  
    богохуљење 135, 277  
    десакрализација 135, 138,  
    142, 276, 277  
типографска 7  
у економији 7  
у хирургији 8  
физичка (телесна) 3, 171  
Маргиналија 8  
Маргинални простори 15, 16  
    Затвор 15, 16, 17  
    Лудница 16  
Марксизам 32, 55  
Маска 41, 45, 258  
Медиј, уметнички  
    амедијалност 62  
    мултимедијалност 62, 274, 279  
    полимедијалност 62  
    тотална уметност 62  
Мемоари 44, 46, 96, 97, 99, 100, 103, 117,  
130, 147, 242

Мерц (Merz) 176  
Мизогинија 193, 195  
Минимализам 85, 231, 251  
Модел, маргинализациони 5, 20  
Модерна 6, 15, 40, 64, 70, 108, 134, 181, 210,  
220, 227, 257, 258, 264, 265, 270, 271  
Монтажа 64, 99, 264

## Н

Надреализам 10, 53, 67, 69, 70, 72, 74, 99,  
120, 122, 123, 177, 187, 221, 241, 243, 266,  
275, 280  
Неоавангарда 62, 221, 225, 226  
    сигнализам 225  
Не-поезија 29  
Нихилизам 19, 39, 41, 42, 46, 47, 61, 62, 63,  
67, 69, 70, 129, 137, 157, 172, 243, 252, 253,  
257, 260, 265, 266, 270, 272, 275, 278  
    креативни 249  
    мереолошки 157, 160  
    празнина 257  
    рефлектована негација 258  
Нова критика 29, 223  
Номадизам, књижевни 123, 168  
Номинализација 38, 41, 67  
Нонсенс 41, 60, 76, 86, 89, 90, 137, 217, 226,  
246, 255, 256, 258, 274  
Нормативна поетика 10  
    норма, књижевна 24, 27  
    норма, естетска 26  
    нормативност 24  
Носталгија 46, 158, 276

## О

Онтологија 35, 38, 253, 265  
    метаонтолошки 46, 274  
Органска форма 24, 73  
Оригиналност 25, 35, 40, 249  
    жанр-опит 61  
    инвенција, књижевна 49, 211, 234,  
    243, 281

## П

Памфлет 68, 75, 76, 100, 101, 114, 126, 160,  
177, 178, 186, 221  
Паноптикон 16  
Парадокс 41, 47, 49, 64, 208, 225, 237, 252,  
256, 262, 264  
Парнас 177  
Пародија 64, 125, 264, 269  
Патафизика 249  
Пацифизам 50  
Перформанс 76, 165, 243, 246, 274, 275  
Перформатив(ност) 41, 47, 49, 50, 104, 110,  
121, 258, 276  
Писмо 11, 32, 241  
Поезија

    „антипоезија“ 228, 229, 242  
    „звучна поезија“ 62  
    конкретна поезија 62  
    „музичка азбука“ 61  
    не-поезија 228  
    нонсенс-поезија 232  
    оптофонетска 61, 87, 177  
    симултана 61  
    „чиста поезија“ 228, 229

Поетика 43, 64  
    метапоетика 60, 217, 232  
Полемика 279  
Полиперспективност 10, 20, 33  
Полисистемска теорија 9, 20  
Политика (политичко) 42, 64  
    политичко несвесно 277  
Поље, књижевно 3, 6, 30, 130, 173, 177, 179,  
278, 279  
    економски капитал 173, 174  
    економски потенцијал 173  
    културни (књижевни) капитал 173,  
    174, 175  
Поп-арт 48, 125  
Постколонијализам 247  
Постмодерна 6, 10, 11, 64, 70, 153, 221, 243,  
264, 265, 266, 268, 270, 275  
Постструктурализам 10, 35  
Превредновање 225  
    самопревредновање 221, 249, 269  
Примитивизам, примитивно 59, 71, 75, 84,  
137, 223  
Провокација, књижевна 52  
Просветитељство 267

## Р

Радикализми 33, 209, 214, 216, 220, 221, 222,  
223, 225, 228, 230, 231, 232, 234, 243, 244,  
248, 249, 250, 251, 259, 260  
    поетски 3, 6, 222  
    поетички 19  
Разлука 101, 261  
Рационализам 16, 28, 40, 45, 54, 58, 63, 80,  
150, 156, 162, 245, 253, 261, 266

Ready-made 57, 58, 86, 125, 257, 274

Релативизам

етички 51

критички 56

Реторика 61

Рецепција 70, 74, 76, 78, 85, 90, 101, 106,  
152, 154, 178, 187, 189, 191, 192, 212, 216,  
220, 234, 239, 250, 257, 273, 274, 275, 280,  
281

завођење 268, 269

реципијент 31, 191, 268

Речи-у-простору 55, 61

Ризом 260

Романтизам 13, 24, 63, 210, 275

## С

Семантика 36, 39, 41, 49, 54

Семиосфера 9, 27

субсемиосфера 27

Семиотичка динамика 27

Семиотички простор 27

Сигнификант 41, 60

Сигнификат 41, 60

Симболизам 24, 143, 211

Скептицизам 259

Случајност (у стварању) 60

Соцреализам 188, 221

Статус

књижевни 3, 130, 173

лексиколошки 6, 280

Структура 27

Структурализам 25, 26, 35, 225

Субверзија

књижевна 19, 156, 258, 269

Суматраизам 203

Супкултура 3, 78, 90

Супрематизам 111

Схизоанализа 235

## Т

Таоизам 252

Текст 55, 58, 274

метатекстуално 191

нелинеарност 211, 215, 281

Телеологија 63

Тело 91, 93

Теорија, књижевна

пролиферација 261

Теорија рецепције (естетика рецепције) 33

Типографија 61

Традиција 34, 47, 49, 52, 55, 70, 143, 173,  
223, 225, 250, 268, 274

## У

Утопија 6, 16, 42, 55, 77, 155, 156, 157, 158,  
159, 163, 174, 257, 277, 279

Дадајоктопија 160, 162, 278

Дадатопија 156, 159, 160, 162, 278

дистопија 16, 278

## Ф

Феминизам 11

гиноморфизам 203

феминизација 202

Феноменологија 30, 31

Филм 3, 93, 99, 112, 113, 184, 185, 275

Флуксус 243  
Форма, књижевна 25, 32, 36, 39, 54  
Формализам 25, 26, 33, 56, 153, 220, 222  
Формални маниризми 237  
    *versus concordantes* 237  
Футуризам 39, 53, 55, 68, 72, 243, 265

## Х

Хаос 58, 59, 60, 61, 69, 211, 233, 234, 252, 269, 274  
    језички 224  
Хепенинг 125  
Херменеутика 35, 78, 105, 217, 268, 270  
    херменеутички круг 56, 274  
Херметичност 3, 6, 19, 67, 77, 86, 174, 186, 187, 191, 210, 212, 215, 235, 274, 280  
Хибридизација  
    културолошка 8  
    жанровска 61, 99, 106  
Хијерархија, књижевна 29, 42, 43, 44, 64  
Хиперрефлексија 124  
Хоризонт очекивања 34, 216, 246  
Хронотоп 113  
Хумор 45  
    црни хумор 90

## Ц

Цензура 14, 22  
    аутоцензура 14  
    табуизираност 15  
Центар 9, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 30, 36, 42, 149, 210, 268, 273

ацентричност 44  
аксиолошки центар 35  
андроцентричност 83  
децентрираност 36, 42, 274  
полицентричност 44  
→ синоними:  
    језгро 42  
    средиште 10, 175  
центрирање 13, 24, 29, 30, 32, 33, 35, 177, 266, 275  
    андроцентричност 71  
    антиевропоцентризам 46  
    антропоцентризам 59  
    аксиолошко центрирање 36  
    национализам 49  
    централизација 174, 279  
Цинизам 19, 47, 68, 87, 90, 142, 144, 196, 252, 253, 258, 259, 260, 277  
Циркус 153, 267  
Цитат 269  
    аутоцитатност 269

## Ч

Читање  
    нелинеарно 62

## Џ

Џез 3, 93, 202, 267, 275