

Живан Живковић

Анатомија анатемисања авангарде

„Тако, у данашњици, постаје очевидно да поезија далеко превазилази границе књижевности, и да, с друге стране, извесни књижевни текстови могу да се схвате као сведочанства једног некористољубивог, мисаоног и осећајног, активитета човека, активитета коме су извор и циљ изван књижевности у традиционалном смислу речи. Лепота може да се нађе, сјајна и непорочна, и у њима, али им она није једино, није главно мерило. Заклопите своје поетике, господо, прошло је време Хорација и Боалоа! Можда се тек сада увиђа да је нешто друго у питању, али се то одувек, међу људима, и 'са оне стране њиних дана' догађало.“

(Марко Ристић: *Маргиналије*, ЛМС, год. СШ, књига 319, свеска 3, март, 1929)

Дефиниције авангардне уметности у књижевности — бројне, различите и често инкомпатибилне међусобно, разликују се, између осталог, од свих других теоријских или естетичких формулација по томе што нису извођене из чврсто успостављене методологије истраживања, каквима су прибегавали или још увек прибегавају приврженици система. Некад се, на пример, авангарда дефинише на основу програмских текстова које објављују појединци или групе истомишљеника унутар авангардног покрета;¹ други пут се, у том смислу уопштавају искуства до којих су авангардисти дошли властитим остварењима, а није необично да се авангарда одређује као *негативна категорија* у односу на владајућу стваралачку конвенцију. Нису ретке дефиниције авангарде као феномена који припада тзв. *суб-култури*, а има теоретичара или историчара уметности и културе који без двоумљења авангарду изједначавају са тзв. *контра-културом*.

Методологија научног проучавања авангарде конституише се у наше време и није неважно нагласити да и међу нашим проучаваоцима има и оних који су у том конституисању светски признати теоретичари. Међутим, систематско бављење појединим видовима, правцима и појавама авангарде, започело је, тако рећи, када и

¹ О типовима авангардних програмских текстова изузетно теоријски промишљено и документовано писао је Александар Флакер, мада је више пута поновио да програми или манифести у бити не тумаче авангардну уметност, односно, да нису „поуздана свједочанства о естетском процесу раздобља јер су то текстови с наглашеном естетском функцијом, ако и функцију превредновања схватимо као примамо естетску“. У чланку *Авангардни манифест као књижевна врста* („Књижевна критика“, Београд, 5, 1985, стр. 127-136), А. Флакер разврстава програмске текстове авангарде, као „метапоетске текстове посебне намјене“ на *декларације, програме, резолуције, и манифесте*, образлажући, наравно, сваку од ових врста.

сама авангарда — у првој и другој деценији нашега века. Непосредну припрему за овакво истраживање обавили су тзв. *естетицисти* прошлога века, као што се може узети да је *естетицизам* као *модернизам* присутан у свим „измима“ авангарде која се још увек, назива и *модернизмом*. Изједначавање авангарде с модернизмом могућно је и због тога што је модернизам *синтетички појам* који у себе укључује *више значења* (отуда је и *непрецизан* и подразумева јасне назнаке у којем се смислу користи), али се готово свима њима може обухватити и авангарда (прекид с традицијом, експериментисање изразом, рушење класичних форми, негирање естетичких и поетолошких норми, итд.). Овако одређен, модернизам може да се „сели“ из једне епохе у другу, из једне стилске формације у другу стилску формацију, тј. може да као црвена нит повеже *l'art pour l'art* са експресионизмом или дадаизмом, на пример.²

Све дефиниције авангарде, упркос разликама које садрже, заснивају се на неколико теза од којих је најбитнија она која се односи на оштро и беспоговорно негирање традиције и традиционализма, у било којем виду да се испољи, тј. на борбу против преживелих форми аутоматизованих поетика, на борбу *свим средствима*, не само програмима и уметничким остварењима. Књижевност или уметност уопште, појми се на други, крајње супротан начин него што је онај који прописује званична, стандардизована, владајућа критичка или естетичка мисао. Није необично да авангардна уметност негира и саму себе као уметност: уметничко дело може бити *артефакт*, али „права“ уметност може бити и *живот* или *начин живота*, о чему говори, на пример, Валтер Бењамин — иначе добар познавалац авангарде — кад парафразира једну Бретонову мисао и наглашава да је у надреализму „подручје књижевности изнутра разорено на тај начин што је један круг спријатељених људи живео 'песничким животом' до крајњих граница“³. О искорачењу књижевног дела из сфере књижевности говори и Марко Ристић, у одломку који је наведен на почетку овога рада. Књижевно дело, дакле, не само да се саморазара, него се, у име немирења са канонизованим схватањима, апсолутно занемарује и одбацује: могућно је супституисати га „песничким животом“.

Ове супституције *дела* чином *живљења* још радикалније примењују дадаисти, а у модификованом облику могу се срести у готово свим програмским текстовима наше авангарде, од Винаревог *Манифеста експресионистичке школе* и Црњансковог *Објашњења Суматре*, до Драинчевих написа, Мицићевих метатекстова, чланака Бранка В. Пољанског, до надреалистичких теза из тридесетих година и теоријских експликација Мирољуба Тодоровића, у наше време. У име друкчијих сензибилитета и сазнања и у складу с цивилизацијским токовима нашега доба, сигнализам се појавио као *авангардна нужност* — као реакција на обнављање преживелих традиционалистичких схватања *певања* и *мишљења*. И као што су припадници историјске авангарде били принуђени да се — осим делима и манифестима — супротстављају истрошеним поетикама које су благосиљали критичари или историчари — боре и полемикама, тако је и Мирољуб

2 Виктор Жмегач: *Естетицизам деветнаестог столећа*, у књизи: *Тежишта модернизма*, „Школска књига“, Загреб, 1986, стр. 9-61.

3 Валтер Бењамин: *Надреализам*, у књизи *Есеји*, „Нолит“, Београд, 1974, стр. 259.

Тодоровић, као творац *нове песничке школе*, био приморан да посегне за „најубојитијим“ књижевним жанром — полемиком, у борби против *злих волшебника*, које је, у периоду историјске авангарде, најупечатљивије портретисао Винавер, утврђујући ингениозно њихово вечито присуство у књижевном животу на нашим просторима.

У својој другој полемичкој књизи — ПЕВЦИ СА БАЛЛОН–СКВЕРА — Мирољуб Тодоровић полази управо од неколико Винаверових ставова о волшебницима.⁴

Оно што обележава или разликује књижевне критичаре које Тодоровић сматра волшебницима, у односу на оне из Винаверових времена — јесте само чињеница да су наши савременици и да никада неће стећи ону репутацију какву имају њихови претходници, у историјској авангарди; методе којима се служе, циљеви којима су инспирисани и намере које желе да остваре — потпуно су идентични и могу се свести на следеће: спречити или негирати сваки индивидуални или колективни напор за стварање *новог*; онемогућавати публикавање *нових*, друкчијих, *будућности окренутих остварења*; учинити све да се *не доделе средства* за објављивање публикација или књига *песника–јеретика* и, најзад, уколико се нека од публикација или књига појави и стекне повољне оцене књижевне критике, било у домаћој средини или у свету — напасти, детронизовати с крајњом малициозношћу, омаловажити и с гађењем одбацити, прећутати, као да је то што се као *артефакт* појавило и што *постоји* — *непостојеће*, у ствари. Сви ови потези познати су од Скерлићевих времена, и све је — ма како то парадоксално да звучи — у наше време могућно. У нашој критици и у књижевном животу као да не важе дијалектичка начела, ни она Галилејева крилатица да се ипак нешто (о)креће. *Circulus vitiosus* и зли волшебници.

Још нешто треба рећи: данашњи зли волшебници, како их Тодоровић назива, види и против чијих се ставова, оцена и метода бори — разликују се још по нечему од Винаверових — не само по томе што се обрушавају на *сигнализам*, већ и према томе да то чине и на *историјску авангарду* (на надреализам и зенитизам, посебно), не схватајући да то чине на властиту штету: за њих *оно што не познају*, што неће или што једноставно не могу да разумеју — *не постоји*. Запањило би, осредње образованог читаоца, мишљење — макар да га је изговорио лаик — да су надреализам и остали „изми“ *смешни* и *узалудни* покушаји да се наметнемо свету — а то мишљење не изговара лаик него човек од пера и угледа у књижевном животу и литерарним пословима, уопште. Исто тако, невероватан је цинизам, кад један писац за зенитизам и надреализам — у вредносном смислу, користи народну пословицу (као *флоскулу*, у чину *преоцењивања!*), *Где си био — нигде, шта си радио — ништа*. Невероватан, управо зато што наш најзначајнији (такав углед ужива у свету) теоретичар авангарде — Александар Флакер, сматра да је једино српски надреализам садржавао *димензију будућносног!*⁵ Како и зашто волшебници

4 Прву полемичку књигу Тодоровић је саставио од објављених полемичких текстова и под насловом ШТЕП ЗА ШУМИНДЕРЕ објавио у Београду, 1984.

5 *Димензију будућносног* у српском надреализму као *оптималну пројекцију* овога правца Флакер је образлагао и више текстова; за ову прилику довољно је споменути речнички чланак *Оптимална пројекција* у књизи *Појмовник руске авангарде*, И, „Графички завод Хрватске“ и Завод за знаност о

не поштују друге ауторитете — осим себе самих! — Мирољуб Тодоровић аргументовано показује у свим поглављима књиге ПЕВЦИ СА БАЈЛОН–СКВЕРА.

Смисао пословице која је мало час наведена — као мисао или као идеју водиљу, кад је реч о сигнализму, деле данас *познате* и *признате* личности књижевног живота, махом из београдске средине, *ауторитети*, критичари или теоретичари (неки од њих имају и тих амбиција!), сарадници института за књижевна проучавања, вишеструки лауреати, песници и плагијатори, уредници књижевних листова или у издавачким кућама — људи од пера, једном речи, иза којих стоји институција или институције и чија је свест институционализована. Њихови отпори, па и анонимне реакције на сигнализам имају своју предисторију и условљени су управо стањем *институционализоване свести*, чије облике и методе деловања Тодоровић консеквентно разобличава, служећи се у полемици живим, *песнички живим језиком*, обогаћеним шатровачким говором, којим се служио и у првој полемичкој књизи — ШТЕП ЗА ШУМИНДЕРЕ.

„Неутралном“ читаоцу Тодоровићеве полемичке књиге ПЕВЦИ СА БАЈЛОН–СКВЕРА, по свему судећи, неће бити сасвим јасно одакле тај отпор књижевне критике и песника друкчијих назора према сигнализму, који се — шездесетих и седамдесетих година — напоредо наметнуо као *правац* и као *покрет* у текућој продукцији, и *манифестима* и *делима*, *изложбама* и *акцијама* и стекао уобичајену књижевно–критичку грађу која је, како се покрет развијао, сразмерно расла. Разумевање ових отпора биће утолико сложеније — што су они јачали и расли како је сигнализам добијао подршку у свету — и међу критичарима, и међу уметницима, и међу естетичарима, историчарима уметности и културе, и према томе колико је сам Тодоровић, као оснивач овога правца (који је *наш*, аутохтон, а не никакав „ток“ или „рукавац“ којег светског покрета послератне авангарде) бивао заступљен у антологијама које су публиковане широм света: број његових радова који су нашли место у тим антологијама, превазилази укупну цифру оних које су потписали и на страни објавили, његови опоненти скупа.

Читаоца, најзад, може зачудити недијалектичност мишљења Тодоровићевих оспораватеља. Ако би свагда важили принципи поетског обликовања, и неуди знају да се тада не би могло говорити о развоју песништва или уметности уопште; ако би се еволуција разумевала као непрекидно обнављање традиционалних облика и успостављање „неоизама“ (*неоромантизам* или *неосимболизам*, који се и данас срећу, па и процењују позитивно), савремене генерације не би имале адекватну нити аутентичну уметност свога времена, уметност која ће управо *њих* изражавати и духовно задовољавати, већ само „подгрејавање“ лешине прошлости, како би то рекли надреалисти, односно, псеудо–класичну, кичерску и анти–уметност. Зачудиће

књижевности, Загреб, 1984, стр. 107-113, и монументалну студију *Руска авангарда*, Загреб, 1984. Што се тиче, пак, површног негирања надреализма, међу критичарима шездесетих, седамдесетих година па и касније, уочава се један необјашњив парадокс: сви они, мање или више, деле мишљење да је Васко Попа неоспорно велики и значајан песник и да је с њим и с Миодрагом Павловићем, учињен онај *заокрет* према модернизму у српској поезији педесетих година. Има критичара, управо из овога доба и међу Тодоровићевим противницима, који сматрају да се за пореклом Попиног песништва може трагати у искуствима песника надреалиста и у експресивном херметизму Момчила Настасијевића. Ако се надреализам одбацује, значи ли то да Попа „наставља“ нешто што не постоји, односно, да почиње *ex nihil*?

читаоца, исто тако, и чињеница да они који свакодневно, тако рећи, просуђују новоизашле прозне и поетске књиге, или, пишу текстове с теоријским амбицијама, састављају антологије (а међу Тодоровићевим опонентима З. Мишић, Б. А. Поповић и М. Комненић су и антологичари, између осталог), или се баве писањем поезије — не осећају *дах свога времена*, без којег не вреди бавити се литературом. Још је Валери — у једном од својих *Pieces sur L'art* — опомињао: „И материја, и простор, и време, већ двадесет година нису оно што су одувек били. Треба бити спреман на то да ће толико велика новаторства изменити целокупну технику уметности, да ће на тај начин утицати на саму инвенцију и, на крају, можда довести до тога да се на најчаробнији начин, измени и сам појам уметности.“

Са сигнализмом су се, у српској поезији и шире, догодила *новаторства*; измењена је *техника уметности*; извршени су *утицаји на инвенцију* — што је Тодоровић, и у књизи ПЕВЦИ СА БАЈЛОН–СКВЕРА, још једном образложио, документовано и прегледно. То што се *није* (ако се *није*, и ако се *није у довољној мери*) на *најчаробнији начин* догодио преображај и самог *појма уметности* — није крив Тодоровић, ни сигналисти већ они који нису били *спремни*, како Валери каже, за *новаторства*, и што су, како је раније речено, настојали да спрече и друге у том погледу. Сигнализам је — у то нема сумње — од зачетка био усмерен на измену *појма уметности*, јер је хтео да буде *уметност свога времена* — и то јесте: ту и такву уметност, превратничку а спутавану, негирану а употребљавану у искуствима савременика — Тодоровић у овим полемикама *не брани* него *ствара*: полемика је жанр на који сигнализам рачуна, као што су на њу рачунали сви авангардни правци с почетка XX stoleћа. Као и сваки полемичар, и Тодоровић цитира своје опоненте, коментарише њихове оцене, одмерава вредност и досег појединих идеја, инвентивно анализује карактеристична места, књижевно–историјски утемељује поједине судове, разобличава злонамерне дискурсе — остајући, при свему томе доследан у једноме: будући књижевни историчари морају пред собом имати целокупну грађу како би се могао стећи целовит увид у сигнализам као песничку оријентацију нашег доба и могле изрећи адекватне оцене његових полимедијалних творевина.

Мирољуб Тодоровић не тражи од својих оспораватеља да „заклопе своје поетике“, него, напротив, расклапа те поетике с циљем да покаже како је многим ставовима из њих прошло време, као што је „рок употребе“ Хорацијевих и Боаловљевих учења прошао; исто тако, оснивач сигнализма разоткрива књижевно — критичарске — подземљашке методе којима се настојало негирати па и дисквалификовати сигнализам из развојних токова српског песништва, нарочито у седамдесетим годинама.

Најпре, неколико речи о неразумевању сигнализма са становишта „поетичких“ убеђења дубоко прожетих традиционализмом.

„Авангардна сабласт“ сигнализма надвила се над српском литерарном збиљом средином шездесетих година, кад су светлост дана угледале прве песничке књиге Мирољуба Тодоровића, али се међу песницима и критичарима усталило мишљење да највећа опасност „сигналистичке сабласти“ за поезију долази од електронских рачунара које ће Тодоровић користити у песничком обликовању, под крај шездесетих година. Није се говорило само о *смрти поезије* него и о смрти човековој; многи критичари нису видели или нису хтели да виде перспективу

поезије у компјутерској, машинској поезији, нити је Тодоровић ту перспективу наметао: компјутерска поезија била је за њега тек један од „модела“ песничког стварања, што ће неки оспораватељи предвидети и прећутати, упорно поистовећујући сигнализам у целини са компјутерском поезијом, а други ће се, упркос настојању да остану *модерни* у свом праћењу текуће песничке продукције, јасно и јавно декларисати као поборници и чувари традиционалног певања и мишљења.

Компјутерска поезија била је, дакле, само један вид сигналистичког *експеримента* и као таква се није могла прихватити јер је најављивала „смрт“ поезије и човека; нису боље прошли ни други начини сигналистичког стварања (*конкретна* и *визуелна поезија*, с којима су, такође, традиционалисти дуго времена изједначавали сигнализам), односно, није могла да прође најбитнија ставка сигналистичке поетике — ставка о *перманентном експериментисању*.

Теодор Адорно је, у *Естетичкој теорији*, говорио да „више никако није могућа умјетност која не би експериментирала“⁶, а о „муци експериментисања“ — какву подразумевају сви „изми“ авангарде — естетичар Данко Грлић говорио је као о *нежности* без које се више не може ићи напред: „... такозвани ’изми‘“, каже он, „традиционални и институционални ауторитет замењују збиљским ауторитетом стваралаштва“ односно: „’Изми’, различитост њихових управљања и концепата, свједоче управо о трагањима, непрестаном изналажењу новог, па су зато мрски онима који су савили своје гнијездо уз угледне положаје или провјерено ’техничко и умјетничко ’познавање’ ствари, који ни под коју цијену не желе промјене, јер би самим тим постали предметом критике, не само они већ и читав добро уходани механизам који стално жели репродуцирати прашњаву баштину“.⁷

Грлићево мишљење изванредно захвата релацију сигнализам — традиционализам, и као такво, потврђује се и илуструје истовремено Тодоровићевим песничким искуством, али и запажањима која је овај песник предочио у својој полемичкој књизи: сигнализам је авангарда и, због експеримената на којима се заснивају његове обликовне методе, и због тога што не жели „репродуцирати прашњаву баштину“, и због тога што иде „далеко“ — због чега га традиционалисти и не сматрају „одрживим“. Ако бисмо следили Грлићеву мисао до краја, сигнализам би као авангарда, односно, као модерна уметност, био неодржив баш онда када не би ишао *довољно далеко*, тј. када би његова „дјела у недостатку унутрашње строге доследности колебљиво лутала“ — али се то, у две и по деценије дугом сигналистичком обликовању, још није догодило.

Сигналистичке тежње да се ствара универзална или планетарна уметност максималне комуникативне моћи, подразумевала су и извесне захвате на *језику*, што је доводило до нарушавања језичке норме, а тиме и „повреда“ бића песме и поезије као уметности, напокон. Фетишизирани језик у пракси традиционално оријентисане поезије, поезије „репродуцирања прашњаве баштине“, у сигнализму се своди на *медиј* којим се, као са сваким медијем, може експериментисати, али овај

6 Теодор Адорно: *Естетичка теорија*, „Нолит“, Београд, 1979; превод и предговор Касима Прохића.

7 Данко Грлић: *Ново о новом*, у књизи: *Изазов негативног*, „Нолит“, Београд, 1986, стр. 93-94.

експеримент (у сигнализму спровођен на више начина) означио је и оно *саморазарање* уметничког дела, о којем је говорио Бретон, и онај покушај *преображавања самог појма уметности*, како је то предвиђао Валери, а утврђивали недвосмислено јасно и Адорно и Бењамин, у својим расправама о модерној уметности нашега века. Овај експеримент је, такође, означавао и стварање *новог*, дотле непостојећег: од елемената деструктурираног језичкога система структурирана је нова и аутентична језичко–уметничка творевина, било да припада компјутерској, алеаторној, феноменолошкој, елементарној или поезији шатровачког говора.

Још један елемент сигналистичке поетике сметао је критичарима и песницима традиционалног кова и редовно се набрајао у примедбама „традиционалистичких таутологија“, како би рекао Љубиша Јоцић. Реч је о *лудизму*, елементу, дакле, за који готово сви естетичари сматрају да има већу или мању улогу у процесу уметничког стварања.

Игром и *пародијом*, које изузетно уважава и на којима се, као у футуризму, на пример, инсистира у процесу естетизације збиље, сигнализам, заправо, стиче дигнитет модерног уметничког концепта, јер, — да се још једном вратимо Адорну — „апсурдан је захтјев да модерна књижевност буде достојанствена, зато је незамислива друкчије но као тзв. ’неодговорна игра‘“, или Грлићевом коментару Адорнових естетичких учења — коментару у којем се афирмише *игра* као елемент обликовања у модерним уметностима и на којој је сигнализам од самога почетка инсистирао: „Уосталом, баш је нестварност игара у савременом свијету најбољи показатељ парадоксалне ситуације да стварност још није остварена, збиља озбиљена. А умјетност то, дакако, понajмање може постићи декларативно–помпозним захтјевом за апсолутном озбиљношћу. Тиме би умјетност била принуђена да позира, да се прави смртно значајном, да се, укратко, учини другачијом но што јест само зато да би сугерисала своје традиционално достојанство. ’Свечани тон — каже Адорно — би исто толико учинио дјела смијешним као и изглед моћи и величанствености. ’ Стога тек ’безрезервно напуштање достојанства може умјетничком дјелу постати органом његове снаге.“⁸

У светлу оваквих запажања о модерним уметностима и књижевности могућно је сасвим друкчије процењивати сигналистичку праксу и актуално–делатне досега његове поетике. У овом светлу ваља читати поглавље Тодоровићеве књиге ПЕВЦИ СА БАЈЛОН–СКВЕРА, под насловом *Шта је сигнализам донео српској поезији*, не само да би се ревидирале оцене и под знак питања ставиле поетике и мерила писаца с којима Тодоровић полемисше, него да би се „вертикала“ српске поезије од седамдесетих година до данас знатно *исправила*. Колико је она свесно „криво“ успостављена изостављањем (прећуткивањем) сигналистичких учинака и помака, најбоље се види на оним страницама Тодоровићеве књиге, на којима је овај песник показивао и доказивао колико у „методологији“ оспораватеља сигналазма нема ни *поетике* ни *етике*. Навешћемо неке примере.

Један од оспораватеља сигналазма застраниће толико да ће мирно и с олимпијске висине рећи да „прави авангардни писци не експериментишу“, а из мало час навођених естетичких опсервација видели смо шта о експерименту мисле

⁸ Данко Грлић: *Изазов негативног*, „Нолит“, Београд, 1986, стр. 31.

најзначајнији марксистички естетичари нашега века — Адорно и Бењамин, односно, у нашој средини, Данко Грлић.

Други од противника сигнализма и авангарде, подвлачиће у свом осврту нешто што нема битне везе са самом уметношћу и поезијом — подвлачиће, на име, чињеницу да је Тодоровић неке књиге објављивао о властитом трошку и у тој чињеници видеће знак да за сигналистичке „сабласти“ друштво није одвојило (и не треба да одваја) средства.

Трећи ће, наслућујући преврат који може настати у српској поезији, језиком који не доликује метајезику критике, ударати не само на поезију него и на песничку личност Мирољуба Тодоровића.

Четврти ће говорити, поводом једне сигналистичке књиге, о компјутерској књизи и поезији — иако у књизи о којој расправља *нема ни једне компјутерске песме* — а пети ће сигналистичко песништво назвати *неауторским* (може ли бити таквога песништва?), желећи да овом незграпном квалификацијом, једном а заувек, дисквалификује сигналистичку поезију, и њенога аутора, истовремено.

Превиди, замене теза, непознавање основних података о томе шта је *авангарда*, *авангардно* и *авангардизам* — не могу се толерисати људима који се литературом баве професионалној имају амбиција да буду поуздани критичари — хроничари песничког искуства свога доба, књижевни историчари, антологичари, итд. Поготово се не може оправдати „методологија којом се служе, јер таква методологија није примерена основним епистемолошким поставкама проучавања књижевности и уметности, будући да допушта примену фактографских нетачности, намерно извртање чињеница или прећуткивање одређених резултата до којих су сигналисти дошли, у текстовима, чији је смисао да се покаже развојни лук српског песништва, од шездесетих ка седамдесетим па и осамдесетим годинама нашега века.

Дифамно фаворизовање песника који плагира другог песника, приписивање заслуга, дакле, епигону, за преокрет у српској поезији који је критичка мисао означила термином *поезија промене* (а тај термин само је друкчија стилизација Валеријевог израза *измена појма уметности*), у националној поезији једнога раздобља, уза све што је напред речено — довољно је да се критичка мисао компромитује у толикој мери да јој се више — односно, ауторима који су је изрицали не може веровати. Тодоровићева полемичка књига највећим својим делом осветљава управо то компромитовање критичке мисли седамдесетих година.

Парадокс — а све је голи парадокс кад се на уму имају критички пројекти поезије седамдесетих — сам од себе се неутралише, на парадоксалан начин, наравно; вазда оспораван, сигнализам, у верзији „из друге руке”, „ублажен“, или „умекшан“, освештан маслом *традиционалног певања и мишљења*, дакле: *двоструко посредован*, није остао без дејства на профил поезије овога раздобља. Тодоровић је у праву кад каже да је *песништво промене*, имитована, лажна авангарда, далека од поезије јер није поезија већ кич, неуметност, ма колико се трудили сви они који са авангардом немају никакве везе (и тиме се поносе!) да докажу супротно.

Тодоровићева књига о сигнализму и српском песништву седамдесетих година, на невеликом простору, сумира чињенице о односима сигналистичког и оних других типова певања који, тобоже, интегрисани, образују репрезентативни

лик српског песништва назначенога периода. Захваљујући инвентивним анализама критичких написа о овим односима, или, пак, о самом сигнализму, Тодоровићева књига прекорачује оквире полемике и „личне ствари“ свога аутора. Она није, дакле, само његов „обрачун“ с „њима“, или, није само то. Убеђен да се традиција не може негирати на *апстрактни начин*, Тодоровић је *in concreto* исписивао своју *књигу–документ* о немоћи књижевне критике да прати неочекивано, непредвидљиво и силовито кретање песничке уметности; о критици која се у тој немоћи дискредитује промашајима, сустижући *ново*, ситним корацима и без даха, тек када оно постане *старо* или када се опатвори. Отуда је књига ПЕВЦИ СА БАЈЛОН–СКВЕРА књижевно–историјски документ о српској критици и песништву једнога времена, а још више о Тодоровићевом непоколебљивом уверењу, какво је било и Ристићево — да поезија *далеко превазилази границе књижевности*.

Делиблато, 12 — 18. август, 1986.

(Из књиге „Сведочења о авангарди“, Београд, 1991)